18

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

Torre de Babel: alteridade e estereótipos

universidade de aveiro theoria poiesis praxis

FORMA BREVE

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

FORMA BREVE 18
Torre de Babel: alteridade e estereótipos

PERIODICIDADE
Anual

EDITOR-CHEFE
António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

EDITORES ASSOCIADOS
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO
António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira,
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

CAPA
Baseada num cartaz de Sofia Almeida

PAGINAÇÃO
Carlos Gonçalves

EDIÇÃO
UA Editora
Universidade de Aveiro

2022

ISSN – 1645-927X
e-ISSN – 2183-4709

URL
https://proa.ua.pt/index.php/formabreve

CC BY
Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional
© Os direitos permanecem com os autores

CORRESPONDÊNCIA
Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
3810-193 Aveiro
Portugal

cllc
universidade de aveiro
centro de línguas, literaturas e culturas

dlc
universidade de aveiro
departamento de línguas e culturas

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04188/2020.

18

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

Torre de Babel: alteridade e estereótipos

A revista FORMA BREVE
está indexada na Qualis CAPES

2022

ÍNDICE

Torre de Babel: alteridade e estereótipos

De Hesíodo a Jenofonte: la experiencia del matrimonio. Estereotipo, educación y política 9
María Cecilia Colombani

La tour de Babel dans le théâtre de la fin du Moyen Âge: le *Mystère du Vieil Testament* 17
Emanuele Arioli

Éfire. Uma ninfa rara n' *Os Lusíadas* 31
Maria Mafalda Viana

Discours Rapportés / Discours Cachés: Les visions du monde des Amérindiens dans la littérature portugaise de voyage, 1500-1550 47
Virgínia Boechat

Los filólogos de José Bergamín o cuando la alfabetización produce la confusión babélica 57
M.ª Teresa Santa María Fernández

Sebastião (sem Dom): alteridade e individualidade em *Jornada de África*, de Manuel Alegre 71
Eduardo Nunes

Milton Hatoum, leitor de Jorge Luís Borges 89
Luiz Gonzaga Marchezan

Entre "Rochas", um pedreiro de mãos nuas 103
Daniel de Oliveira Gomes

Alteridade a partir das margens: o olhar 'alheio' da criança em Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* e Dulce Maria Cardoso, *O retorno* 119
Martin Neumann

A perceção da morte no regresso a *Alceste* 137
Rui Carlos Medeiros Alvarenga

Hostis e ξένος (*Xenos)* no *Diário da Peste* de Gonçalo M. Tavares: o homem estrangeiro de si mesmo 161
Ana Isabel Correia Martins

A torre de babel da crítica brasileira — Complexos da intelectualidade contemporânea 179
Eduardo Mahon

Semiótica da cegueira: *alteritas* na academia 195
Martins JC-Mapera

Habitando hotéis – *housing* em lugares de memória no filme moçambicano 207
Kathrin Sartingen & Sophie Everson-Baltas

Torre de Babel: alteridade e estereótipos

De Hesíodo a Jenofonte: la experiencia del matrimonio. Estereotipo, educación y política

From Hesiod to Xenophon: the experience of marriage. Stereotype, education and politics

María Cecilia Colombani
Universidad de Morón /Universidad Nacional de Mar del Plata
UBACyT
ceciliacolombani@hotmail.com

Palavras-chave: Educação, política, alteridade, estereótipo, boa esposa.
Keywords: Education, politics, Otherness, stereotype, good wife.

Introducción. El caso Pandora

> En Grecia, la primera novia, la novia del mito de Prometeo, el mito fundador de la humanidad lleva un nombre-Pandora. [...] El Padre de los Dioses ordena a sus hijos dotados de inteligencia astuta que fabriquen la trampa que, bajo aspecto de novia, destina a los hombres.
>
> Leduc, 1992, p. 271

El proyecto del presente trabajo consiste en pensar antropológica y filosóficamente las relaciones entre educación y política en lo que se refiere a la tarea pedagógica de formar una buena esposa, debido al daño que puede representar una mala esposa, sobre todo pensando en el modelo socio-simbólico encarnado en Pandora. Se trata de una tarea propia de la Antigüedad griega. Pandora, como castigo dispuesto por el padre de todos los hombres y todos los dioses, significa en el mundo antiguo una forma de alteridad. Es un ejemplo de la Otredad a partir de su conducta indeseable y amenazante, fuente de peligrosidad, al tiempo que refleja con su presencia, la invulnerabilidad de Zeus quien la envía para sufrimiento de los hombres en respuesta de la insolencia de Prometeo. Coincidimos con Helen van Noorden (2015) cuando afirma, "For example, the prominently placed narrative of punishment in the form of the creation of Pandora and her

RECEBIDO 12-07-2020· ACEITE 18-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30962

opening of a jar, develops both explicit and obliquely Hesiod's presentation of Zeus as invincible and impenetrable" (p. 52).

Nuestra propuesta de lectura desplaza la mirada hacia el campo de la tensión Mismidad-Otredad (Garreta y Belleli, 1999, p. 11), para abordar ciertas figuras o espacios del pensamiento mítico que constituyen la cara de lo Mismo y de lo Otro en el mundo arcaico, con las ulteriores resonancias simbólicas que la tensión misma supone en la construcción de estereotipos sociales de la Grecia Clásica. Basta pensar la figura del *genos* de las mujeres en el marco general del universo mítico griego, como modo de tensionar la díada Mismidad y Otredad.

Ahora bien, ¿qué es un otro para los griegos? ¿Quiénes encarnan la representación de la alteridad desde sus formas más débiles hasta su imagen más radicalizada? La cuestión radica en qué parámetros culturales de pertenencia o no, un Otro es otro. El bárbaro, la mujer, el esclavo son la otredad en relación con un parámetro especular: el ciudadano griego, varón, libre, portador de derechos y del *lógos* político es la consolidación de la *pólis*. Es a estos "otros" a los que nos referimos cuando hablamos de un otro más débil, concepto que en modo alguno se refiere a una relación de fuerzas; el término se juega en el extremo de la imagen que representa la alteridad en sus distintas formas.

Pandora es una forma de lo Otro en tanto fractura de los códigos que recrean el paisaje de lo Mismo; esa irrupción de lo Otro tensiona las relaciones entre la Mismidad y la Otredad avivando las díadas al interior del mapa cultural. Toda cultura se sostiene en esta tensión y el mito, como dación de sentido, inscrito en el entramado que el propio concepto de cultura implica una red o urdimbre que la reproduce desde su *lógos* particular (Colombani, 2016, pp. 17-37).

Pensado desde una dimensión arqueológica (Foucault, 1984)[1], se trata de reflexionar sobre la conducta del marido en relación con la tarea disciplinar que supone educar a una mujer. Desde Pandora, en el universo mítico, hasta la mujer de Iscómaco, en el escenario clásico, se observa un mismo nudo de problematización que arraiga en la consolidación de un estereotipo femenino. La mujer puebla, sin duda, ese *tópos* de la otredad que, como también sabemos, debe ser integrado en aras de conjugar su propia peligrosidad. La mujer es un castigo, un mal (Marquardt, 1982, p. 288), lleva en sí misma todo el estigma del linaje negativo.

Nos referimos a una propuesta arqueológica ya que el tópico registra algún antecedente que ubicaremos en Hesíodo. Para pensar la importancia del tema, cuando nos referimos a la educación que una mujer debe recibir, debemos tener en cuenta que la mujer constituye la descendencia de ese funesto *génos* de Pandora. Como sostiene Sissa: "Los dioses modelan una criatura artificial, de la que extraerá su origen el *génos* de las mujeres, destinado a instalarse y a habitar entre los hombres para su mayor desgracia" (1992, p. 108).

[1] Suponer una lectura arqueológica nos lleva a Hesíodo como modo de rastrear una primera espesura que luego cristalizará en el pensamiento filosófico. El discurso, visto diacrónicamente, forma una espesura, en donde múltiples y heterogéneos discursos forman un cuerpo histórico. Tomaremos al mito como una fuente productora de sentido y trataremos de bucear las condiciones materiales que posibilitan la emergencia histórica del mismo.

Recorriendo la espesura discursiva y excavando las capas que sedimentan un conglomerado de saberes, prácticas y discursos, encontramos que la educación de las mujeres representa un hecho capital a la hora de pensar en las ventajas de un buen matrimonio oportuno. A continuación, pensemos los tres destinos que se yerguen sobre el hombre, según cuál sea su relación con la mujer, que sigue siendo un centro de preocupación y problematización intensa.

En el primer caso, "el que huyendo del matrimonio y las terribles acciones de las mujeres no quiere casarse y alcanza la funesta vejez sin que nadie le cuide, éste no vive falto de alimento" (*Teogonía*, 602-605), corre el riesgo, sin embargo, de que al morir su herencia sea despedazada; de todos modos, aparece en primer término la idea de huida de la mujer que aúna lo terrible del matrimonio como estereotipo socio-simbólico.

En el segundo caso se despliegan dos marcas de género interesantes. Dice Hesíodo, "a quien le alcanza el destino del matrimonio y consigue tener una mujer sensata y adornada de recato, éste, durante toda la vida, el mal equipara constantemente el bien." (*Teogonía*, 606-610). La exigencia de sensatez constituirá un tema dominante en la ulterior configuración clásica. Si las mujeres son "naturalmente" menos racionales que los hombres, la sensatez, *sophrosýne*, emparentada con la razón, es un logro dificultoso. Una mujer sensata es aquella que acepta de buen grado su estatuto en el interior del universo genérico. En esa aceptación radicará el estereotipo clásico. La segunda exigencia es el recato. Una mujer recatada, medida, pudorosa, es un bien para considerar. Su naturaleza precaria y defectuosa la pone en un lugar peligroso donde la desmesura puede jugar una mala pasada. De allí el valor incalculable de una mujer que sume sensatez y recato. Es esto precisamente aquello que hace que un mal, como el matrimonio y la mujer, se suavice, intersecándose lo bueno con lo malo.

En tercer lugar, "quien encuentra una mujer desvergonzada, vive sin cesar con la angustia en su pecho, en su alma y en su corazón; y su mal es incurable" (*Teogonía*, 610-613). Definitiva plasmación de un destino que no tiene cura. Mujer--castigo para un hombre que pierde la tranquilidad del alma. El poema parece inaugurar otra marca de género, reactualizada históricamente: la mujer portadora de penurias y pesares, de aflicción y desgracia para el corazón.

Educar para gobernar. La acción política

> The bee wife seems to reverse, or redirect the Hesiodic Pandora: under her management, the resources of the household increase rather than diminish, she cares for her husband and bears him splendid children and she is neither idle nor lascivious.
>
> Hunter, 2014, p. 161

Cuestión de *kairós* y de conveniencia, el matrimonio se yergue como un enclave sobre el cual se fija una mirada, una atención; representa un *pro-blema*, en tanto aquello que, arrojado hacia adelante, constituye algo que da que pensar por su complejidad.

Educar a la buena esposa es un deber del marido y se inscribe en una dimensión económica en tanto administración del hogar. Este primer enclave asocia a la mujer con el *oikos* como el territorio propicio donde ficcionar el estereotipo que exigen la familia y la ciudad. Si su educación es uno de los pilares de la administración prudente de la casa, el destino de fijación de la mujer a ese espacio político de transformación de las identidades queda sellado complementariamente.

Organizar y administrar la casa constituye un espacio de saber; no se trata de un principio voluntarista que propone tal administración, sino que supone una organización vertical que obedece a un principio de conocimiento racional; por ende, debe estar en manos del varón, ya que se halla mejor dotado por la gestión. De eso se trata, de una gestión racional y prudente que ubica al varón el espacio privilegiado de la acción, marcando a fuego el estereotipo viril que atraviesa la Greca Clásica; acción tendiente a formar subjetivamente a una compañera, una *synergós*, en su huella etimológica de una co-laboradora, de alguien que labore a la par.

Es este enclave el que ratificará la posición del marido y generará un triple rédito en términos foucaultianos (Foucault, 1996). Foucault analiza los tres réditos que arroja un dispositivo disciplinario, un rédito epistemológico, asociado al saber que brinda el control, un rédito económico, a partir de la productividad que el mismo brinda y un rédito político, asociado a los juegos de poder que se definen en el escenario donde juegan los actores. Si pensamos en el rédito epistemológico debemos comprender el conocimiento que se obtiene a partir de la tarea pedagógica de formar a un cierto tipo de sujeto sometido a una gesta disciplinaria. No hay modo de subjetivación sin el consecuente conocimiento de aquello sobre lo que se está llevando a cabo la tarea ortopédica. Si las disciplinas consisten en ordenar las multiplicidades humanas (Foucault, 1992), entonces se obtiene un rédito epistemológico sobre aquello que se está vigilando, controlando, examinando, educando. Foucault analiza las disciplinas como aquellos mecanismos tendientes a ordenar las multiplicidades humanas. En esa ordenación se da precisamente la positividad del poder porque tal mecanismo de control logra el mayor beneficio de esas multiplicidades que pierden en todo sistema de control y de corrección sus aspectos improductivos.

El marido conoce a su esposa y por eso encuentra las herramientas educativas para hacer de ella la mejor. Aquel que mejor conoce a los sujetos sobre los que recae una determinada empresa subjetivante, obtiene mejores resultados. No hay orden ni disciplina sin conocimiento. Es un principio de inteligibilidad en materia de administración de cualquier institución, entre ellas el matrimonio como institución social.

El rédito económico consiste en el *plus* que se logra a partir de la tarea formativa. La esposa se convierte en una buena administradora de aquello que produce el marido, en tal sentido, en un engranaje clave de la prosperidad del *oikos*, *telos* último de la empresa económica. Alejada de aquella mujer hesiódica que, pegada a la mesa, insaciable e incapaz de acompañar al marido, lo consume como una antorcha, la mujer abeja es capaz de conservar y aún acrecentar la fortuna del marido con su acción modelada bajo el amparo de la tecnología política,

indispensable para la consolidación de cualquier estereotipo que la trama social reclame para su institución.

El rédito político estriba en el orden de las relaciones de poder que se juegan a la luz de ciertas empresas subjetivantes. Si bien la mujer ocupará un rol privilegiado en el marco general de las relaciones domésticas, sabemos perfectamente que el varón ha representado ese principio de inteligibilidad y racionalidad por el cual el *oikos* marcha como marcha. No debemos confundir los roles. Si Jenofonte otorga a la mujer un lugar preponderante lo hace en relación con el aprendizaje de una ecuación económica que ha diagramado el varón, verdadero artífice de la legalidad del *oikos*.

En toda empresa subjetivante hay una posición activa que modela políticamente una identidad funcional a un determinado sueño histórico, en este caso, la consolidación de un modelo matrimonial que hace de los esposos socios en el engrandecimiento de la hacienda.

El matrimonio constituye una experiencia y tomamos el término en sentido foucaultiano (Foucault, 1993, p. 8). Dicha experiencia articula tres campos: un dominio de saber, de poder y un campo de subjetividad. Pensado desde la dinámica matrimonial se produce, en efecto, un plexo de saberes que tienen que ver con las particularidades de la institución. Un cuerpo de poderes que regula la práctica, con reglas específicas de convivencia y roles asignados a los miembros de la pareja de estricta observancia y un cierto modelo de subjetividad que se ficciona a partir de la pertenencia a dicha experiencia, esto es, un "modelo esposo" y un "modelo esposa", como resultantes de una institución subjetiva. A la luz de este marco teórico, nos proponemos analizar algunos pasajes del *Económico* a fin de ver cómo juegan los distintos tópicos presentados.

Domar un caballo. Educar una esposa

> ¿La educaste tú personalmente hasta que llegó a ser como es debido o, cuando la recibiste de su padre y de su madre, ya sabía administrar lo que le incumbe?
>
> *Económico*, VII, 4

Luego de la conversación en torno a las ventajas de la correcta administración de la casa, Sócrates y Critobulo dialogan sobre la cadena de responsabilidades en la formación de los elementos que resultan útiles a la hacienda, a su mantenimiento y engrandecimiento. En ese contexto resulta significativa la comparación entre cómo domar un potro y cómo educar a una mujer. El isomorfismo en la práctica es por demás llamativo y pone en pie de semejanza una y otra.

> Pero, en mi opinión, hay ciertas edades tanto en los caballos como en los hombres en la que están inmediatamente disponibles y van mejorando progresivamente. También te puedo mostrar que unos maridos tratan a sus mujeres de modo que las tienen como colaboradoras para acrecentar la hacienda, mientras que otros las tratan como más se perjudican. (*Económico*, III, 10)

Como podemos ver, el tema de la edad ocupa un lugar preponderante merced a la maleabilidad de la tarea de formación y la perspectiva del progreso que permiten, tanto la edad como la recepción de la instrucción, en un contexto donde el progreso se materializa en el mejor rendimiento, ya sea del caballo o de la mujer.

El segundo elemento que aparece es el rol del marido. Entendemos que el imaginario social percibe una función doméstica del varón que radica en un magisterio masculino. Es el esposo quien debe formar a su esposa en el marco de una función social que retorna políticamente ya que, a mayor rendimiento femenino en las tareas domésticas, mayor libertad masculina para los asuntos de la *pólis*. Es este, precisamente, el asombro de Sócrates cuando interroga a Iscómaco sobre sus posibilidades de ocuparse del asunto político con absoluta libertad. La clave de tal independencia radica en no verse sometido a los asuntos domésticos que pueden quedar en manos de la esposa si ha sido convenientemente instruida. Se trata entonces de una función social de alto impacto político.

Ahora bien, hay hombres capaces de sacar de sus esposas el máximo rendimiento por su excelencia pedagógica y otros que no lo logran, exactamente en la misma línea del buen jinete que sabe con su trato domar al potro para que resulte útil. La clave de la función social es la utilidad, aquello que resulta provechoso y puede incluirse entre los bienes de la hacienda para mantenerla o, aún, engrandecerla.

> Si el rebaño está en malas condiciones, replicó Sócrates, por lo general echamos la culpa al pastor y si el caballo se desmanda, en general culpamos al jinete. En cuanto a la mujer, si instruida por el marido en el bien se porta mal, tal vez en justicia tendría ella la culpa, pero si el marido se vale de ella a pesar de su ignorancia, sin haberla educado en el camino del bien, ¿no será él el que cargue con razón con las culpas? (*Económico*, III, 11)

Cuando se trata de analizar la responsabilidad del mal manejo de la mujer, las culpas están repartidas y siempre es el varón el referente obligado de la función social. Si cumple bien su función y la mujer no lo obedece adecuadamente, la responsabilidad recae sobre esa discípula que no ha sido receptiva a las enseñanzas. Pero si el marido no ha sido capaz de moldear esa ignorancia estructural, entonces la culpa es de este mal jinete. Es impactante la idea de la ignorancia para pensar el modo en que la mujer es recibida en la casa del esposo.

La edad y la ignorancia son las claves del éxito. La ignorancia supone un no saber; evoca la imagen de un sujeto pasivo que al no traer nada consigo es una materia virgen para poder formatear a gusto.

> Yo creo que si la mujer es buena colaboradora en la hacienda, contribuye tanto como el marido a su prosperidad. El dinero entra en general en la casa gracias al trabajo del hombre, pero se gasta la mayoría de las veces mediante la administración de la mujer. Si esta administración es buena, la hacienda aumenta, si es mala, la hacienda se arruina. (*Económico*, III, 15)

Apenas un par de consideraciones textuales para enfatizar la tarea formativa como estereotipo virilizado: “Pues bien, Sócrates, cuando ya se había familiarizado conmigo y estaba lo bastante dócil como para mantener una conversación,

le hice las siguientes preguntas" (*Económico*, VII, 10). Reaparece la docilidad como virtud tanto femenina como equina. Domesticar a una mujer es quitar su capacidad de resistencia y ese es, sin duda, un logro político del varón. Ser dócil es ser receptivo a todas las enseñanzas que consolidan el estereotipo femenino deseado. De allí que sea un elemento necesario e insustituible.

En aras de esa misma docilidad encontramos el siguiente diálogo: "¿Y en qué podría ayudarte? ¿Qué capacidad tengo yo? Porque todo depende de ti. Mi obligación me dijo mi madre que era la de ser discreta" (*Económico*, VII, 14).

Conclusiones

El proyecto del presente trabajo consistió en pensar, desde una perspectiva antropológica y filosófica, los vínculos entre educación y política a partir de la tarea pedagógica de dar forma tecnológicamente a una buena esposa, *the bee wife*, como estereotipo esperable, marca de la Otredad representada en el mundo antiguo por el modelo socio-simbólico que representa Pandora.

Asimismo, consistió en relevar la propuesta educativa del *Económico*, a partir del diálogo entre el esposo y la esposa, según la propia conversación que entablan Iscómaco con Sócrates al interior de la obra de Jenofonte. Elegimos para ello ciertos pasajes donde la dimensión dialógica constituye una parte fundamental del dispositivo educativo, que es al mismo tiempo un dispositivo político ya que se trata de dar forma subjetivamente al estereotipo de la buena esposa.

En este contexto, la mujer aparece entonces como una discípula perfecta a la luz de lo que Iscómaco le contesta a Sócrates a propósito de la permeabilidad de sus enseñanzas. La dirección de la casa puede recaer en la mujer, la mejor colaboradora en la medida en que ha sabido disciplinadamente introyectar el mensaje del maestro; no obstante, el proceso de aprendizaje ha supuesto un largo período de atención, y ocupación, *epimeleia*, para dar cuenta del trazo pedagógico que la *paideia* femenina implica como estereotipo social.

Referencias bibliográficas

Colombani, M. C. (2016). *Hesíodo. Discurso y linaje. Una aproximación arqueológica.* Mar del Plata: EUDEM.

Foucault, M. (1984). *La arqueología del saber.* México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1992). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.

Foucault, M. (1993). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Garreta, M., & Belleli, C. (1999). *La trama cultural. Textos de Antropología.* Buenos Aires: Caligraf.

Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos.* Madrid: Gredos.

Hunter, R. (2014). *Hesiodic Voices. Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Work and Days*. Cambridge University Press.

Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates, Económico, Banquete, Apología de Sócrates.* Madrid: Gredos.

Leduc, C. (1992). ¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las Mujeres. 1. La Antigüedad* (pp. 251-316). Madrid: Taurus.

Marquardt, p. (1982). Hesiod's ambiguous view of woman. *Classical Philology*, *77*(4), 283-291.

Sissa, G. (1992). Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las Mujeres, 1. La Antigüedad* (pp. 73-114). Madrid: Taurus.

Van Noorden, H. (2015). *Playing Hesiod. The myth of the races in Classical Antiquity*. UK: Cambridge University Press.

Resumo

O projeto do presente trabalho consiste em pensar antropológica e filosoficamente sobre as relações entre educação e política no que se refere à tarefa pedagógica de formar uma boa esposa, devido aos danos que uma má esposa pode representar, sobretudo pensando no modelo socio-simbólico incorporado em Pandora. Pandora, como uma punição estabelecida pelo pai de todos os homens e de todos os deuses, significa no mundo antigo uma forma de alteridade. É um exemplo de alteridade pelo seu comportamento indesejável e ameaçador, uma fonte de perigo, ao mesmo tempo que reflete com a sua presença a invulnerabilidade de Zeus, que a envia para sofrimento dos homens em resposta à insolência de Prometeu.
A nossa proposta de leitura foca-se no campo da tensão entre Identidade-Alteridade, para abordar certas figuras ou espaços do pensamento mítico que constituem a face do Mesmo e do Outro no mundo arcaico, com as ulteriores ressonâncias simbólicas que a própria tensão pressupõe na construção de estereótipos sociais da Grécia Clássica. Basta pensar na figura do *genos* das mulheres no quadro geral do universo mítico grego, como forma de polemizar a díade Identidade e Alteridade.
Portanto, o projeto consiste em relevar a proposta educativa do *Económico*, a partir do diálogo entre o marido e a esposa, de acordo com a própria conversa travada entre Iscómaco e Sócrates na obra de Xenofonte. Para isso, escolhemos certos passos em que a dimensão dialógica constitui uma parte fundamental do dispositivo educacional, que é ao mesmo tempo um dispositivo político, já que se trata de moldar subjetivamente o estereótipo da boa esposa.

Abstract

This article will analyze anthropologically and philosophically the relations between education and politics in regards to the pedagogical task of forming a good wife, due to the damage that a bad wife can represent in the socio-symbolic model embodied in Pandora. She, as a punishment ordered by the father of all men and all gods, signifies in the ancient world a form of Otherness. She is an example of Otherness due to her undesirable and threatening behavior, a source of danger, while reflecting with her presence, the invulnerability of Zeus who sends her for the suffering of men in response to the insolence of Prometheus.
Our reading proposal shifts the gaze towards the Sameness-Otherness tension, to approach certain figures or spaces of mythical thought that constitute the face of the Same and the Other in the archaic world, with the subsequent symbolic resonances in the construction of social stereotypes of Classical Greece.
Likewise, we will review the educational proposal of the Economic, based on the dialogue between the husband and the wife, according to the own conversation that Iscomachus enters into with Socrates within the work of Xenophon. For this, we have chosen certain passages where the dialogical dimension constitutes a fundamental part of the educational device, which is at the same time political since it is about subjectively shaping the stereotype of the good wife.

La tour de Babel dans le théâtre de la fin du Moyen Âge: le *Mystère du Vieil Testament*

The Tower of Babel in Late Medieval theatre:the *Mystère du Vieil Testament*

Emanuele Arioli
Université Polytechnique Hauts-de-France
(Laboratoire LARSH – DeScripto)
emanuele.arioli@uphf.fr

Palavras-chave: Torre de Babel, teatro medieval, mistérios, Antigo Testamento, línguas inventadas, construção.
Keywords: Tower of Babel, medieval theatre, mystery plays, Old Testament, invented languages, construction.

FOLIE: Je suis celle, pour toute somme,
Par qui Adam menga la pomme;
Je fiz faire la tour Babel,
Aux lions bailler Daniel,
Mectre Virgille en la corbeille,
Sallomon chevaucher sans selle[1].

À partir des XII[e]-XIII[e] siècles, les références à Babel se multiplient dans la littérature, notamment dans des textes narratifs et parfois lyriques[2]. Mais à part quelques mentions – dont celle que nous avons mise en exergue – il faut attendre la toute fin du Moyen Âge pour que l'histoire de la tour de Babel soit adaptée dans une œuvre théâtrale, le *Mystère du Vieil Testament*, dont le texte aujourd'hui méconnu n'a pas été réédité depuis le XIX[e] siècle. Cette quasi-absence de Babel dans le théâtre médiéval peut d'abord être expliquée par la rareté et la brièveté

1 *Folie des gorriers*, vv. 135-140 (Picot, 1902-1912, t. I, p. 151).

2 L'histoire de la tour de Babel était déjà bien présente dans les discours théologiques et dans les traités encyclopédiques. Pour ses représentations dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, voir principalement Ughetto, 1994; Dauphiné, 1996; Zumthor, 1997; Martin-Jacquemier, 2006; Parizet, 2010; Castellani, 2012; Ramello, 2013.

RECEBIDO 24-11-2020 · ACEITE 27-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30965

des œuvres dramatiques conservées jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle. C'est au XIV^e^ et au XV^e^ siècle que fleurissent en France les mystères, des pièces sacrées comptant parfois des dizaines de milliers de vers: la représentation d'une même œuvre théâtrale pouvait durer plusieurs semaines. Souvent consacrées à la passion de Christ – d'où leur nom courant de "passions" – ces pièces embrassent divers épisodes de la vie de Jésus, en laissant dans l'ombre l'Ancien Testament, même si elles y consacrent parfois quelques scènes liminaires, comme le célèbre *Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban (1452), qui s'étend sur presque 35 000 vers et s'impose comme le modèle du genre.

Le *Mystère du Vieil Testament*[3] fait figure d'exception en ce qu'il se consacre exclusivement à l'Ancien Testament: il couvre une chronologie allant de la Création jusqu'à l'histoire d'Esther et se conclut par une séquence mettant en scène l'empereur Octavien auquel des sibylles prophétisent la naissance du Christ. Comme les grands cycles peints et sculptés des cathédrales, cette immense œuvre théâtrale illustrait les histoires sacrées aux fidèles dans une langue que tout le monde pouvait comprendre. C'est cette *Biblia pauperum* qui conserve la seule adaptation en langue romane de l'histoire de Babel dans le théâtre médiéval. Puisqu'aucune étude détaillée n'a été consacrée à cette séquence du *Mystère du Vieil Testament*, nous en proposons une interprétation globale, à travers une analyse de sa structure, de ses personnages et de son registre, en cernant les réappropriations du récit biblique de la tour de Babel à l'automne du Moyen Âge.

1. La tour de Babel dans la structure de l'œuvre

Avec ses 50 000 vers environ, le *Mystère du Vieil Testament* est l'un des mystères les plus étendus du Moyen Âge. Imprimé sous le titre de "Mistere du Viel Testament" dans les trois éditions anciennes qui le conservent, qui datent de 1500 environ (peut-être 1508), de 1520 environ (peut-être 1516) et de 1542[4], il n'est vraisemblablement pas un texte unitaire, mais un assemblage de plusieurs pièces, une œuvre collective qui s'est constituée au cours du XV^e^ siècle et qui aurait été réunie par un compilateur anonyme. Le titre de l'édition *princeps* indique qu'il s'agit du "Mistere du Viel Testament par personnages joué à Paris"[5]: l'intégralité a sans doute été mise en scène vers 1500, mais certaines parties ont probablement été jouées bien avant cette date. En 1542, le *Mystère du Vieil Testament* a été rejoué par les confrères de la Passion à Paris: des sources attestent que la représentation occupa une trentaine de journées entre le 8 mai et le 22 octobre 1542[6].

---

[3] Sur cette œuvre, voir surtout les études suivantes: Rothschild, 1878-1879; Petit de Julleville, 1880 (t. II, pp. 352-377), Lazar, 1969; Mazouer, 1985, 1997, 1998 (pp. 207-216), 2015 (pp. 105-143); Charpentier, 1990; Runnalls, 1995; Hüe, 2004.

[4] La seule édition moderne intégrale, en six tomes, remonte au XIX^e^ siècle. Elle se fonde sur l'édition *princeps* et indique les variantes des deux autres éditions. C'est d'après cette édition que nous citons les vers de la séquence de la tour de Babel (Rothschild, 1891, t. I, pp. 254-272).

[5] L'œuvre a probablement été imprimée à cause du succès obtenu sur scène.

[6] Voir Runnalls, 2001, p. 138.

La page de titre précise également que dans ce "Mistere du Viel Testament… sont contenus les misteres cy aprés declairez": la séquence intitulée "De la Tour Babel" figure en sixième position, après quatre "misteres[7]" consacrés à la Création et un cinquième au déluge, mais avant un septième traitant d'Abraham, de Melchisédech et de Loth[8]. Alors que dans la *Genèse* un chapitre sur la descendance de Noé (ch. 10) séparait l'épisode de l'ivresse de Noé (ch. 9) et celui de la tour de Babel (ch. 11), le *Mystère du Vieil Testament* se sert du personnage de Nemrod (ch. 10) pour assurer la continuité entre ces deux récits bibliques, mais également pour lier ceux-ci à l'histoire d'Abraham[9]. Le dramaturge médiéval a éliminé les digressions bibliques, amplifié les épisodes les plus spectaculaires, et relié des récits séparés jusqu'à former une fresque continue, tout en resserrant et simplifiant la chronologie et la géographie de la Bible.

Il sera utile de résumer la séquence consacrée à la tour de Babel (372 vers) et d'en proposer une division en scènes:

1. Nemrod incite à la rébellion les autres membres du lignage (Cham, Chaanam, Jetram et Chus), puis expose son projet d'édifier la tour de Babel (vv. 6517-6608).
2. Chus fait appel à des ouvriers (Casse Tuilleau, Gaste Boys, Cul Esventé et Pille Mortier), puis Nemrod leur explique son projet (vv. 6609-6680).
3. Pendant leur travail, les ouvriers commentent le projet de Nemrod (vv. 6681-6722[10]).
4. Nemrod, Chanaam, Chus et Jetram sont déterminés à ne pas se soumettre aux lignages de Sem et Japhet; ils visitent le chantier et félicitent les ouvriers (vv. 6723-6752).
5. Au paradis, Justice demande à Dieu une "punition terrible"; Miséricorde prêche l'indulgence; Dieu décide de diversifier les langues (vv. 6753- 6802).
6. Nemrod, Chus, Jetram et Chanaam vantent la hauteur et la beauté de la tour; les ouvriers commencent à avoir des malentendus dans la construction, puis répondent dans des langues incompréhensibles à Nemrod et aux autres qui se résignent à "lesser tel ouvraige", car "du remede il n'y a point" (vv. 6803-6888).

---

7 Le mot "mistere", qui désigne généralement une pièce sacrée autonome, peut aussi désigner une simple séquence inspirée d'un épisode biblique.

8 Cette division annoncée en tête de l'ouvrage est peu visible dans le texte, où les séquences – du moins celles qui concernent le Pentateuque – s'enchaînent souvent sans césure.

9 Maudit par son père Noé, Cham s'en plaint à son fils Chanaam: Nemrod survient alors avec l'intention de défendre son lignage. Après la scène de la tour de Babel, Nemrod se rend auprès du roi Ninus, qui a fait une idole au nom de son père Bélus, et y rencontre Abraham. L'histoire du roi Ninus remonte aux premiers siècles du christianisme et se trouve couramment dans les vulgarisations de la Bible (par exemple, en langue française, dans les manuscrits de la *Bible historiale*). Voir Rothschild, 1891 (pp. LXXXV-LXXXVI).

10 Cette scène est encadrée par deux didascalies: "Ilz s'en vont besongner" au début et "Icy font la Tour Babel" à la fin. Nemrod y fait une brève apparition.

Cette séquence présente une structure bipartite qui était déjà commune dans le genre théâtral du miracle: l'intervention divine sépare nettement l'avant et l'après, même si le Dieu justicier de l'Ancien Testament prévaut ici sur celui plus miséricordieux du Nouveau. La coupure est réalisée par le débat entre Justice et Miséricorde, qui plaident devant Dieu au paradis. Loin d'être une invention du *Mystère de Vieil Testament*, cette scène – que l'on désigne par l'expression de "procès de paradis" – était un procédé courant dans les mystères de la fin du Moyen Âge[11]. Elle était exécutée à part, selon l'usage médiéval de fragmenter l'espace scénique en plusieurs "mansions", lieux matérialisés par un décor stable ou de manière purement symbolique. Grâce à ce dispositif de "mise en scène simultanée"[12], l'action principale pouvait être ponctuée par d'autres scènes censées se dérouler en parallèle. Créant une pause dramatique, le procès de paradis figeait en images les histoires bibliques, sur scène et dans la mémoire.

Ce fil rouge jalonne le *Mystère du Vieil Testament*, en mettant en relief et en reliant les différents épisodes, mais oriente également l'interprétation de l'Ancien Testament, en inscrivant les fautes de l'homme – ainsi que ses bonnes actions – dans la perspective de la rédemption. Par ce biais, l'épisode de la tour de Babel est tout d'abord relié à la première faute humaine, celle d'Adam et Ève. L'épisode de la Chute[13] était devenu une sorte de prologue obligé des passions, qui montrait le parallèle entre le péché et sa rédemption. Au lieu de se limiter à cet événement initial ou aux fautes jusqu'au déluge comme la *Passion de Semur*[14], le *Mystère du Vieil Testament* égrène une quarantaine d'épisodes en retraçant l'historique des erreurs humaines qui auraient conduit au sacrifice du Christ. La tour de Babel représente alors une nouvelle chute. Son effondrement, qui intervient après l'expulsion du paradis terrestre et le déluge, est une étape ultérieure dans le parcours doctrinal et théologique de l'histoire du salut de l'homme selon le plan conçu par Dieu.

Si, dans le *Mystère du Vieil Testament*, l'épisode de Babel est suspendu entre la faute d'Adam et Ève et le sacrifice du Christ, il est aussi projeté vers son aboutissement, selon une lecture typologique et figurale pour laquelle l'Ancien Testament préfigure le Nouveau. La Chute trouve sa résolution dans la rédemption par le sang du Christ, la punition de Babel dans la Pentecôte. La diversification

---

11 Inspiré des poèmes allégoriques du XIII[e] siècle, le procès de paradis connaît une préfiguration dans la *Passion de Semur* et apparaît ensuite dans le *Mystère de la passion d'Arras* d'Eustache Marcadé, puis tout au long du *Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban, ainsi que dans d'autres œuvres, comme le *Mystère des Actes des Apôtres*, rédigé par Simon Gréban, sans doute avec l'aide de son frère Arnoul. Voir Rothschild, 1878-1891 (pp. LIX-LXIII); Mazouer 1985, 2015 (pp. 106-121).

12 Voir Cohen, 1951.

13 Cet épisode avait déjà été l'objet de la première pièce écrite intégralement en français (le *Jeu d'Adam* du milieu du XII[e] siècle). Sur la représentation de la Chute au théâtre du XII[e] au XV[e] siècle, voir Crist, 1978.

14 Un autre ensemble théâtral récemment découvert laisse une place importante à l'Ancien Testament (43 drames bibliques sur les 63 du recueil y sont consacrés), mais ne traite pas de la tour de Babel: il s'agit des *Mystères de la Procession de Lille* conservés dans le ms. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 9 Blankenburg. Voir Knight, 2001-2011.

des langues est compensée par le don des langues aux Apôtres qui "se mirent à parler en d'autres langues, comme le Saint-Esprit leur donnait de s'exprimer"[15] (*Actes des Apôtres*, 2, 4) et que "chacun entendait dans sa propre langue"[16] (*Actes des Apôtres*, 2, 6). Cet épisode offre un épilogue à quelques passions – comme le *Mystère de la passion d'Arras* d'Eustache Marcadé et le *Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban – et il est traité plus amplement dans le *Mystère des Actes des Apôtres*[17]. Là où l'altérité est perçue comme une source de division, de discorde et de dispersion, ouvrant la porte à la farce dans le *Mystère du Vieil Testament*, l'intervention du Saint-Esprit – mise en scène avec emphase – permet de maîtriser une pluralité menaçante et de la réunifier au sein d'une seule Église.

2. D'un récit collectif et anonyme au "jeu par personnages"

Le chapitre 11 de la *Genèse* esquisse le récit d'une aventure collective et anonyme: rien dans le texte biblique ne semblerait se prêter à une adaptation dramatique, à un "jeu par personnages" selon l'expression médiévale. Mais cette histoire laconique de la tour de Babel a été déployée autour d'un personnage principal, Nemrod, et de son lignage[18]. Dans la *Genèse*, Nemrod est le "puissant chasseur devant l'Eternal" (10, 9) régnant sur Babylone (10, 10[19]). Cette figure à peine esquissée a ensuite reçu les apports des traditions talmudiques et a été considérée au Moyen Âge comme une incarnation du diable – comme c'est le cas dans les *Etymologiae* d'Isidore de Séville au VII[e] siècle et dans la *Glossa ordinaria* de Walafrid Strabon au XI[e] siècle[20]. Nouveau Lucifer, Nemrod représente le rebelle ambitieux et sacrilège. Son *hybris* punie en a fait un exemple d'orgueil châtié, comme dans la frise de péchés punis du purgatoire de Dante, où son acte d'orgueil côtoie la révolte des géants de la mythologie classique (*Purgatoire*, XII, 34-36)[21].

---

15 Dans la *Vulgata Latina*: "coeperunt loqui variis linguis, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis".

16 Dans la *Vulgata*: "audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes". Puis "Comment se fait-il donc que nous les entendions chacun dans notre propre langue, notre langue maternelle?" (*Actes des Apôtres*, 2, 8; "et quomodo nos audivimus unusquisque linguam nostram in qua nati sumus?").

17 L'épisode de la Pentecôte se trouve dans la première "journée" du *Mystère des Actes des Apôtres*: voir l'édition électronique: https://eserve.org.uk/anr/action.htm.

18 Dans la Bible, les célèbres versets bibliques d'incitation à la construction sont prononcés collectivement: "Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu" (*Genèse* 11, 3); dans la *Vulgata*: "Venite, faciamus lateres et coquamus eos igni". Dans le *Mystère*, ils sont attribués à Nemrod, meneur de la scène babélique: "Il nous fault faire des tuilleaux / Que par feu desormais cuyrons / Par ce point les endursirons / Et puis faisons appertement / De chaux et de sable cyment / Pour maçonner nostre edifice" (vv. 6597-6602).

19 Dans la *Vulgata*: "et erat robustus venator coram Domino ab hoc exivit proverbium quasi Nemrod robustus venator coram Domino; fuit autem principium regni eius Babylon et Arach et Archad et Chalanne, in terra Sennaar".

20 Zumthor, 1997 (p. 88).

21 Le personnage lui-même se trouve au fond de l'enfer, comme on le rappellera, où il parle une langue incompréhensible.

Le *Mystère du Vieil Testament* en a dressé un portrait sans nuances: "Je seray le dyable, / J'auroye plus cher estre coupable / D'avoir tué cinq cens mille hommes" (vv. 6540-6542); "Car il est sans aucune fable / Moins piteux que n'est ung grant dyable / Quant il tient son croc en sa main" (vv. 6574-6576). Le crime est son passe-temps préféré ("A espandre le sang humain, / Je prens singulier passetemps" vv. 6577-6578). Nemrod est excessif comme la tour elle-même ("je vueil qu'elle soit exessive" déclare-t-il au v. 6675), avec une hypercaractérisation typique des mystères, dans lesquels les interventions bruyantes et grotesques des diables – les "diableries" – constituent l'un des amusements principaux.

Désigné "gouverneur" par les autres membres du lignage, dans une scène qui rappelle les conciliabules diaboliques de bien d'autres œuvres médiévales, Nemrod expose sa première décision:

> J'ay compassé
> Ung peu le temps qui est passé;
> Par quoy le cueur me dit et juge
> Que encoire viendra ung deluge,
> Se Dieu voit que façons deffaulte;
> Par quoy fault faire une tour haulte
> Pour de ce cas nous preserver,
> Mais il la fauldroit eslever
> Juc au ciel… (vv. 6584-6592).

L'édification n'est plus dictée par la volonté "de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre"[22] (*Genèse* 11, 4), mais par la crainte d'un deuxième déluge qui se transforme ensuite en délire de toute-puissance: "Nous pourrons triumpher et bruyre / Et avoir sur tous seigneurie" (vv. 6725-6726). Cela fait de la tour de Babel une deuxième arche ou plutôt une "anti-arche", une construction que le lignage maudit par Noé entreprend dans le vain espoir de se protéger de la colère de Dieu. Tout oppose l'arche et la tour, l'horizontalité de l'une et la verticalité de l'autre. L'une flotte et l'autre s'écroule; l'une sauve et l'autre condamne; l'une est signe de soumission, l'autre de défi.

Le groupe diabolique des membres du lignage de Nemrod[23] contraste avec celui des ouvriers, quatre personnages humbles qui individualisent la foule anonyme des constructeurs et sont chargés d'assurer la partie comique de la scène. Ces rôles humanisent et actualisent le drame en le rapprochant du vécu et des sensibilités des spectateurs. Chaque ouvrier représente une catégorie de travailleur qui est tournée en ridicule dans une satire de la vie de chantier. Comme l'indiquent les didascalies, Gaste Boys ("Abîme-bois") est charpentier et Casse Tuilleau ("Casse-brique") maçon: leurs noms font allusion à l'énergie ou plutôt à la maladresse avec laquelle ils travaillent. Le nom de Pille Mortier fait référence à sa fonction consistant à réduire en menus fragments les divers matériaux: le

[22] Dans la *Vulgata*, "antequam dividamur in universas terras".

[23] Ces personnages, que le mystère a empruntés à la *Genèse* en effaçant presque les écarts générationnels, sont moins caractérisés que Nemrod.

mortier est à la fois le mélange (sable, chaux et eau) utilisé pour lier les pierres et le récipient servant à piler puis à malaxer les substances. Mais ce nom peut avoir une nuance burlesque qui ferait de lui non seulement un "pileur", mais aussi un "pilleur".

Le dernier ouvrier présente un nom qui sort du lot, par sa composition[24], mais surtout par sa vulgarité: Cul Esventé. Il représente la catégorie des couvreurs[25]: le premier terme peut s'appliquer à la couverture de l'édifice, comme dans le terme architectural "cul-de-four". Les toitures de cet ouvrier laissent passer le vent, signe d'un travail mal fait, et surtout sa fonction est inutile pour une tour qui n'arrivera jamais à son sommet. Mais ce nom grotesque se réfère surtout au derrière exposé à l'air, comme dans l'enluminure de la tour de Babel d'un manuscrit de La Haye où un ouvrier perd ses braies[26] et d'autres sont ivres. Il pourrait aussi faire allusion à un goût prononcé pour le vin, à travers l'image du "cul-de-bouteille" exposé au vent, le "coude levé" dirait-on aujourd'hui. Ces quatre ouvriers, qui se présentent comme les "meilleurs au monde" (vv. 6739-6740) et se vantent d'être "expers sans doubtance" (v. 6660), se révèlent finalement être inexpérimentés ("nices" v. 6659) et montrent d'ailleurs un fort penchant pour le vin[27].

Dans ce mystère, les ouvriers sont les véritables protagonistes de l'aventure de Babel comme dans les images médiévales. En effet, les artistes du Moyen Âge ont généralement représenté la tour en construction, avec une attention particulière pour les divers métiers: ils ont privilégié la vue de détail plutôt que la vision plus éloignée de la tour, surplombante et déshumanisée, qui sera majoritaire par la suite[28]. Jean-Paul Deremble (2012) a observé que les images médiévales de la tour de Babel exaltent généralement l'harmonie et l'organisation du chantier, même si certaines introduisent également des indices négatifs. Dans la gravure de l'édition du *Mystère du Vieil Testament* imprimée par Pierre Le Dru au début du XVI[e] siècle, même si Nemrod et les membres de son lignage figurent au premier plan, les ouvriers maniant divers outils poursuivent sereinement leur travail, qui est magnifié dans l'image comme celui des travailleurs, souvent bénévoles, des grands chantiers des cathédrales de la fin du Moyen Âge.

3. Réalisme et comique: une farce de la tour de Babel?

En dramatisant le récit biblique, l'auteur a inséré des détails quotidiens surtout en ce qui concerne les outils et les matériaux, qui sont évoqués avec une précision comparable à celle des images de la tour de Babel. À côté du "mortier"

---

24 Les trois autres sont composés d'un verbe suivi d'un substantif désignant un matériau.

25 "Car vecy charpentiers, maçons, / Couvreurs de diverses façons, / Qui nous congnoissons au mestier. / Et puis vecy Pille Mortier, / Qui de nous servir sçait l'usaige" (vv. 6636-6640).

26 Il s'agit du manuscrit La Haye, Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 B 34, f. 34v, *Speculum Humanae Salvationis* (vers 1450) qui a été signalé par Deremble (2012) et Ramello (2013).

27 "Ma bouteille n'est point remplie" (v. 6615) ; "Trois jours a que ne beuz vin" (v. 6617).

28 Voir par exemple l'album proposé par la Bibliothèque nationale de France: http://passerelles.bnf.fr/albums/babylone/index.htm.

(vv. 6819, 6833, 6837), du "cyment" (vv. 6823, 6835), de la "tuille" (v. 6833, tuile ou brique), du "marteau" (v. 6842), on trouve le "compas" (v. 6828), l'"esmoulleur" (v. 6824: la meule), la "truelle" (vv. 6831, 6843), l'"ardoyse" (v. 6836), le "clou a late"[29] (v. 6836), le "plomb pour la couverture" (v. 6855), le "chevron escarry" (v. 6838: pièce de bois équarrie). On remarque également des haches de diverses tailles et formes, la "dolloere" (v. 6821), la "besaguë"[30] (vv. 6825, 6841), la "cognie" (v. 6823), la "moyenne cognie" (v. 6845) et la "large congnee" (v. 6714). Ce langage technique, qui rapprochait le mystère du vécu des spectateurs de l'époque, offre aujourd'hui un précieux témoignage linguistique et historique sur les *realia* de la construction de la fin du Moyen Âge.

L'intervention de Dieu, aux attitudes très humaines, fait basculer cette scène réaliste dans le grotesque:

> Or n'y a il nul contredit
> Au parler de tous les mondains,
> Car nous sommes surs et certains
> Qu'ils ne parlent tous que ung langage;
> Si vueil, en faisant leur ouvrage,
> Le changer. Quant demanderont
> Leurs matieres, point n'entendrons
> L'un l'autre, charpentiers, maçons;
> En soixante et douze façons
> Parleront, et nul n'entendra
> Ce que son compaignon vouldra
> Par quoy, ilz seront tous contraintz
> De partir et oster leurs mains
> De l'ouvrage que ont commencé (vv. 6783-6796).

Le travail, qui se poursuivait déjà avec difficulté, connaît plusieurs accidents: ne se comprenant plus bien, les ouvriers se trompent d'outils ou les apportent trop tard. Ils finissent par lancer des imprécations: ("Despeche toy, Dieu te maudie" v. 6820; "Dieu te mette en fievre quartaine!" v. 6827). Le chantier vire à la catastrophe et le mystère à la farce:

> CASSE TUILLEAU: Haste toy; mon mortier se gaste.
> PILLE MORTIER: Vecy ung chevron escarry;
> C'est dommage qu'il est pourriy,
> Veu ce qu'il a la pointe aguë.
> GASTE BOYS: Apporte moy ma besaguë
> Et mon marteau, que je martelle.
> CASSE TUILLEAU: El est belle vostre truelle;
> Je l'ay de nouveau esclarcie.
> GASTE BOYS: Que j'aye ma moyenne congnie!
> Entens, tu, hay! maistre *accipe*?

[29] Il s'agit du clou à latte, utilisé par les couvreurs pour unir les lattes.

[30] La *doloire* est une hache employée principalement par les charpentiers ou les tonneliers, la *besaiguë* une hache à deux tranchants.

PILLE MORTIER: Le mortier, je l'ay bien trempé;
Il est ainsi mollet que laine (vv. 6837-6848).

Les propos et le projet de construction perdent leur cohérence. L'un apporte le plomb pour couvrir l'édifice, l'autre un instrument pour bâtir les fondements: il semble que les travailleurs aient "perdu l'entendement" (v. 6852), qu'ils soient devenus fous ("affolez" v. 6850). Ces attitudes laissent penser à la folie exaltée lors des fêtes médiévales, comme le Carnaval ou la fête des fous[31].

Le comique, provoqué par les quiproquos, mais vraisemblablement aussi par les gestes des comédiens, se double du comique suscité par des langues inventées. Lorsque les membres du lignage de Nemrod s'adressent aux quatre ouvriers, chacun leur répond dans une langue incompréhensible:

GASTE BOYS: *Oriolla gallaricy*
Breth gathahat mirlidonnet
Juidamag alacro brouet
Mildafaronel adaté (vv. 6861-6864)

Ce passage parodie peut-être l'hébreu (comme le suggère le terme "Juidamag") et joue sur des couples de mots présentant des allitérations – "*mirlidonnet / mildafaronel*", "*gallaricy / gathahat*", "*alacro / adaté*", "*Breth / brouet*" – qui peuvent faire penser à des formules magiques. Le seul mot compréhensible en français est "brouet" qui signifie non seulement "bouillon", mais aussi "mauvais tour". C'est le vocabulaire de la fête qui ressort de ces langues imaginaires, comme dans les répliques de Cul Esventé et de Pille Mortier, où on parvient à reconnaître le mot "folleur" ("folie"):

CUL ESVENTÉ: *Bianath, acaste folleur*
Huidebref abastenyent. [...]
PILLE MORTIER: *Rotaplaste a la casie*
Emy maleth a lacastot. (vv. 6871-6876)

Quant à l'intervention de Casse Tuilleau, c'est la seule qui pourrait être comprise. Il s'agit vraisemblablement d'un mélange parodique d'italien et de français:

CASSE TUILLEAU: *Quanta queso a lamyta.*
La seigneurie *la polita.*
Volle dare le coupe toue? (vv. 6866-6868)

Le mot "Quanta" peut être identifié à l'italien "combien". "Queso" peut être une retranscription phonétique de "che so'" ("car je suis") ou une déformation de "questo" ("celui-ci"), à moins qu'il ne faille pas entendre comme en espagnol

[31] Pour la littérature carnavalesque et la fête des fous, voir surtout Bakhtine, 1970 et Heers, 1983. Quant au réalisme langagier, voir les pages d'Auerbach (1969) sur le *Jeu d'Adam* et le théâtre médiéval.

"queso" (< caseus), le fromage étant l'un des attributs du fou au Moyen Âge[32]. "A lamyta" peut être compris comme "alla metà" ("à la moitié" en italien). Pourrait-on comprendre le premier vers comme "Combien, car je suis à la moitié"? Il pourrait se référer à la tour inachevée ou alors à l'auge à moitié pleine ("Une demye augee" vv. 6710, 6716). Pourrait-on entendre le deuxième vers comme "Votre seigneurie l'a nettoyée" ("l'ha pulita" en italien)? Il pourrait faire allusion à la "truelle.. / de nouveau esclarcie" vv. 6843-6844). Dans le troisième vers, "volle dare" signifie "voulut donner": faut-il entendre "A-t-il a voulu rejeter la faute sur toi"? Même si on peut comprendre le sens global de ces trois vers, le propos rappelle plutôt les fatras et les fatrasies, poèmes du non-sens déclamés lors des fêtes médiévales. La *confusio linguarum* de l'épisode babélique devient un jeu carnavalesque et une célébration festive de l'altérité linguistique.

L'emploi de langues inventées n'est une nouveauté ni dans les transpositions médiévales de l'histoire de Babel – que l'on songe au vers "Raphèl maì amècche zabì almi" prononcé par Nemrod dans l'enfer de Dante (*Enfer*, XXXI, 67[33]) – ni dans le théâtre religieux. On en trouve déjà un exemple au XII^e^ siècle dans un drame liturgique latin, un *Jeu des rois* où chaque roi mage parle de manière fantaisiste[34]. Au XIII^e^ siècle, Salatin emploie une langue inventée pour invoquer le diable dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, et le dieu païen Tervagant s'exprime d'une façon incompréhensible dans *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel. Au XV^e^ siècle, on relève le franco-anglais parodique du *Mystère de saint Louis* et les chants en pseudo-hébreu dans la *Passion de Semur*. Le comique langagier se rattache à cette tradition théâtrale et permet d'exorciser la crainte de l'altérité linguistique, culturelle et religieuse.

L'histoire de la tour de Babel est transposée dans un mélange de registres qui caractérise le théâtre médiéval et qui conduira en 1548 à l'interdiction de jouer des mystères sacrés à Paris. Après le succès du *Mystère des Actes des Apôtres* pendant plusieurs mois en 1541, quand les confrères de la Passion annoncèrent la représentation du *Mystère du Vieil Testament* prévue pour l'année suivante, le Parlement s'y opposa[35]: le roi l'autorisa enfin, mais en dictant des clauses à respecter pour écarter les "choses prophanes, lascives ou ridiculles" et éviter "scandale ou tumulte"[36]. Le *Mystère du Vieil Testament*, l'un des derniers mystères

---

32 Sur la représentation de la folie dans la littérature médiévale, voir surtout Fritz, 1992.

33 Nemrod se trouve à l'entrée de Cocyte, immergé jusqu'à la ceinture dans le Puits aux Géants. Par la loi du "contrappasso", le géant, qui se dresse comme la tour dont il est le fondateur, est condamné à s'exprimer dans une langue qu'il ne comprend pas lui-même.

34 Voir Lalou, 2012.

35 La requête du procureur général mentionne l'ignorance et l'inaptitude des comédiens "ignares, artisans, mecaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruictz ni exercez en theatres et lieux publics a faire telz actes", mais relève aussi que "souvent advient derision et clameur publicque dedans le theatre meme, tellement qu'au lieu de tourner a edification leur jeu tourne a scandale et derision" (Petit de Julleville, 1880, p. 423).

36 Après avoir autorisé le mystère le 18 décembre 1541, le roi précise le 27 janvier 1542 que les comédiens joueront "sans y user d'aulcunes frauldes ny interposer choses prophanes, lascives ou ridiculles" et "feront en sorte qu'il n'en suive scandale ou tumulte" (Petit de Julleville, 1880, p. 425; Runnalls, 2001, p. 138).

joués à Paris, actualisait l'histoire de Babel à travers la farce, en introduisant des hommes communs de l'époque, comme les ouvriers qui avaient participé collectivement aux chantiers des cathédrales et qui étaient alors appelés à monter sur les planches pour ces représentations théâtrales destinées à la ville entière[37].

*

À la fin du Moyen Âge, l'histoire de la tour de Babel n'est pas conçue comme un épisode isolé, mais elle est prise dans les mailles d'un réseau d'événements bibliques – la Chute, la rédemption, le déluge et la Pentecôte – qui déterminent son interprétation. Elle s'inscrit dans l'immense drame du salut de l'homme qui commence par le péché d'Adam et Ève, se conclut par le sacrifice du Christ et présente comme épilogue la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Cette lecture théologique globale, guidée par des dispositifs allégoriques qui font le procès des fautes humaines, apparaît de manière plus manifeste lorsqu'on compare l'adaptation médiévale à des adaptations postérieures. L'histoire de la tour de Babel a aussi fait l'objet de deux pièces de théâtre du *siglo de oro: La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca et *La Soberbia de Nembrot* ou *El primero rey del mundo* d'Antonio Enríquez Gómez[38]. Au lieu d'englober l'épisode dans une somme théâtrale, les deux pièces baroques l'ont isolé, en lui donnant une autonomie dramatique[39]. N'étant plus soumises à la même organisation didactique et théologique de la matière, elles se recentrent sur l'individu, Nemrod, et en représentent les passions et les conflits jusqu'à sa chute tragique.

Imprégnée de théologie, l'adaptation dramatique qu'offre le *Mystère du Vieil Testament* vise tout d'abord à être compréhensible par le peuple, en transposant le sublime dans le quotidien et en représentant d'une façon vivante et familière les histoires de la Bible. Mais la véritable originalité dans le système des personnages est constituée par les ouvriers qui bavardent, rigolent et s'enivrent comme dans une tranche de vie des XV^e^-XVI^e^ siècles. Quant à la *Torre de Babilonia*, les constructeurs ne sont que des comparses à peine visibles: ils sont des esclaves ("esclavos"), des prisonniers ("cautivos") et des sauvages ("salvajes") qui entrent en scène avec des houes ("azadas"), des pelles ("espuertas") et des seaux ("cubos"[40])

---

37 On sait que les mystères de la fin du Moyen Âge faisaient appel à des comédiens non professionnels: les ouvriers pouvaient être interprétés par des personnes de la même profession ou de la même condition sociale, avec un effacement troublant des frontières entre la vie et le théâtre.

38 On peut constater que la représentation de l'histoire de la tour de Babel demeure rare au théâtre même après le Moyen Âge. Nous citons l'*auto sacramental* de Pedro Calderón de la Barca d'après l'édition de V. Nider (2011). Cette œuvre est probablement antérieure à 1637. *La Soberbia de Nembrot* date au plus tard de 1635. Antonio Enríquez Gómez est également l'auteur d'un volume intitulé *La Torre de Babilonia* (Rouen, 1647) qui mêle prose et poésie.

39 La construction de la tour fait l'objet de la troisième (dernière) partie de la pièce d'Antonio Enríquez Gómez, centrée sur la figure tyrannique de Nemrod. Dans la pièce de Calderón de la Barca, l'histoire de Babel occupe la seconde partie, alors que la première s'ouvre après le déluge, à la sortie de l'arche de Noé.

40 Après le vers 1277, on lit la didascalie: "*Bajan todos y toman instrumentos, unos azadas, otros espuertas y cubos; llegan adonde ha de ser la torre, hacen como que cavan unos y otros traen materiales y la*

et mentionnent les matériaux (l'eau, les pierres, le plâtre et la chaux) qu'ils sont censés apporter[41]. *La Soberbia de Nembrot* ne fait que rapporter de manière indirecte et vague l'avancement de la construction de la tour, qui ne manque pas de s'effondrer avec fracas. Lorsque la joyeuse compagnie des travailleurs médiévaux s'efface, le chantier devient alors secondaire.

Le réalisme quotidien du *Mystère du Vieil Testament* est accompagné de situations comiques: le sublime et le grotesque se côtoient dans la sensibilité religieuse médiévale et dans le didactisme d'une représentation sacrée qui, comme les sermons, veut captiver l'attention des fidèles. Les deux pièces du XVII[e] siècle évitent la trivialité et les effets burlesques: la *confusio linguarum* ne donne plus lieu à l'invention de langues et elle n'est montrée que de manière indirecte, notamment dans les tirades de Nemrod. La farce devient plus difficilement compatible avec le traitement d'un sujet religieux. À travers la construction de la tour de Babel, cet étonnant monument théâtral méconnu qu'est le *Mystère du Vieil Testament* fait revivre l'esprit des fêtes médiévales et l'ambiance des chantiers des cathédrales, là où les langues et les cultures se rencontraient.

Références bibliographiques

Auerbach, E. (1969 [1946]). *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. fr. C. Heim). Paris: Gallimard.

Bakhtine, M. (1970 [1965]). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen* Âge *et sous la Renaissance* (trad. fr. A. Robel). Paris: Gallimard.

Blaquart, J.-L. (2012). La Tour de Babel: le renversement d'une construction théologique. In Jean-Marc Vercruysse (Dir.), *La Tour de Babel* (pp. 109-123). Arras: Artois Presses Université.

Bordier, J.-P. (1998). *Le Jeu de la passion: le message chrétien et le théâtre français (XIIIe- XVIe s.)*. Paris: Champion.

Castellani, M.-M. (2012). Tour de puissance et tour d'orgueil, imaginaire de la tour de Babel dans la littérature médiévale. In Jean-Marc Vercruysse (dir.), *La Tour de Babel* (pp. 77-92). Arras: Artois Presses Université.

Charpentier, H. (1990). Le rire et le comique dans le *Mistere du Viel Testament.* In T. Bouché et H. Charpentier (dir.), *Le rire au Moyen* Âge*: dans la littérature et dans les arts* (pp. 75-104). Talence: Presses universitaires de Bordeaux.

Cohen, G. (1951 [1906]). *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen* Âge. Paris: Champion.

Crist, L. S. (1978). La chute de l'homme sur la scène dans la France du XII[e] au XV[e] siècle. *Romania, 99*, 207-219.

Dauphiné, J. (1996). Le mythe de Babel, *Babel*, 1. URL: http://journals.openedition.org/babel/3088.

Deremble, J.-P. (2012). Les images médiévales de la tour de Babel, principes de lecture visuelle, entre valeurs positives et négatives. In J.-M. Vercruysse (Dir.), *La Tour de Babel* (pp. 93-108). Arras: Artois Presses Université.

Fritz, J.-M. (1992). *Le Discours du fou au Moyen* Âge*: XIIe-XIIIe siècles*. Paris: PUF.

Heers, J. (1983). *Fêtes des fous et Carnavals*. Paris: Fayard.

Hüe, D. (2004). La sibylle au théâtre. In M. Bouquet et F. Morzadec (Dir.), *La sibylle: parole et représentation* (pp. 177-195). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

torre empieza a subir".

41 "Traigan piedra. / Aquí hay piedra. / Traigan cal. / Aquí hay cal" (vv. 1306-1307); "Agua. / Piedra. / Yeso. / Cal." (v. 1334).

Junod, S. (2008). L'excès autour de 1550: crépuscule du mystère et aube de la tragédie. *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales, 43-44*, 127-137.
Knight, A. (Éd.). (2001-2011). *Les mystères de la Procession de Lille*. Genève: Droz.
Lalou, É. (2012). Le théâtre médiéval, le tragique et le comique: réflexions sur la définition des genres. In M. Torres et A. Ferry, *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Publications numériques du CÉRÉdI, 7. URL: http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-theatre-medieval-le-tragique-et.html.
Lazar, M. (1969). Dramatisation de la matière biblique dans le *Mystère du Viel Testament* (Joseph et ses frères). In *Mélanges offerts à Rita Lejeune* (t. II, pp. 1433-1451). Gembloux: Duculot.
Martin-Jacquemier, M. (2006). *L'Âge d'or du mythe de Babel, 1480-1600: de la conscience de l'altérité à la naissance de la modernité*. Paris: Eurédit.
Mazouer, Ch. (1985). Dieu, Justice et Miséricorde dans le *Mistere du Viel Testament*. *Le Moyen Âge, 91*(1), 53-73.
Mazouer, Ch. (1997). Abraham du *Mistere du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. *Réforme, Humanisme, Renaissance, 44*, 55-64.
Mazouer, Ch. (1998). *Le Théâtre français du Moyen* Âge. Paris: Sedes.
Mazouer, Ch. (2015). *Théâtre et christianisme: études sur l'ancien théâtre français*. Paris: Champion.
Nider, V. (Éd.). (2011 [2008]). Pedro Calderón de la Barca, *La Torre de Babilonia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (éd. électronique à partir de l'édition de V. Nider, Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-torre-de-babilonia/)
Parizet, S. (Dir.). (2010). *Babel: ordre ou chaos? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*. Grenoble: UGA Éditions.
Petit de Julleville, L. (1880). *Les Mystères*. Paris: Hachette.
Picot, É. (Éd.). (1902-1912). *Recueil général des sotties*. Paris: F. Didot.
Ramello, L. (2013). Il nodo gordiano di Babele: ossessione o utopia globale? In C. Trinchero (Dir.), *Ritorno a Babele. Esercizi di globalizzazione* (pp. 15-38). Torino: Neos Edizioni.
Rothschild, J. de (Éd.). (1878-1891). *Le Mistere du Viel Testament*. Paris: F. Didot.
Rothschild, J. de. (1878-1879). Origines du théâtre en France: le *Mistere du Viel Testament*. *La revue politique et littéraire*, 2e s., 15, 515-519.
Runnalls, G. A. (1995). La compilation du *Mistere du Viel Testament:* le *Mystère de Daniel et Susanne. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 57*, 345-367.
Runnalls, G. A. (2001). Les mystères à Paris et en Île-de-France à la fin du Moyen Âge: l'apport de six actes notariés. *Romania, 119*, 113-169.
Runnalls, G. A. (1998). *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen* Âge *et d'une bibliographie*. Paris: Champion.
Runnalls, G. A. (1999). *Les mystères français imprimés: une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen* Âge *français*. Paris: Champion.
Simon, E. (Dir.). (1991). *The Theatre of Medieval Europe: new research in early drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
Strubel, A. (2003). *Le Théâtre au Moyen* Âge: *naissance d'une littérature dramatique*. Rosny: Bréal.
Ughetto, A. (Dir.). (1994). *Éloge de Babel. SUD*, Cahiers trimestriels, hors série.
Zumthor, p. (1997). *Babel ou l'inachèvement*. Paris: Seuil.

Resumo

Este artigo analisa a adaptação da história da Torre de Babel no *Mystère du Vieil Testament*, um caso único no teatro medieval. Esta longa peça, de cerca de 50.000 versos, é provavelmente uma obra coletiva e anónima que foi compilada durante o século XV mas impressa e encenada na sua totalidade apenas no início do século XVI. Abrange toda a cronologia do Antigo Testamento, situando os episódios bíblicos na perspetiva da redenção. Igualmente, o artigo estuda a estrutura da sequência da Torre de Babel e as suas relações com outros mistérios do final da Idade Média. Assim, discute o tratamento da figura maligna de Nimrod e dos construtores da torre. Aprofunda também a dimensão cómica e a utilização de línguas inventadas nesta sequência.

Por fim, esta adaptação da história da Torre de Babel é comparada com duas obras teatrais do Século de Ouro espanhol: *La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca e *La Soberbia de Nembrot* de Antonio Enríquez Gómez.

Abstract

This paper analyzes the adaptation of the story of the Tower of Babel in the *Mystère du Vieil Testament*, a unique case in medieval theatre. This long play of about 50,000 verses is probably a collective and anonymous work that was put together during the 15th century and was printed and performed in its entirety at the beginning of the 16th century. It covers the chronology of the Old Testament, placing the biblical episodes in the perspective of the redemption. The paper studies the structure of the Tower of Babel sequence and its links with other mysteries of the late Middle Ages. It discusses the treatment of the character of Nimrod as well as the tower's builders. It also examines the comic dimension and the use of invented languages in this sequence. This adaptation of the story of the Tower of Babel is lastly compared to two theatrical works of the Spanish Golden Age: *La Torre de Babilonia* by Pedro Calderón de la Barca and *La Soberbia de Nembrot* by Antonio Enríquez Gómez.

Résumé

Cet article analyse l'adaptation de l'histoire de la tour de Babel dans le *Mystère du Vieil Testament*, cas unique dans le théâtre du Moyen Âge. Cette longue pièce de théâtre, de 50 000 vers environ, est vraisemblablement une œuvre collective et anonyme qui s'est constituée au cours du XV^e^ siècle et a été imprimée et jouée intégralement au début du XVI^e^ siècle. Elle couvre toute la chronologie de l'Ancien Testament, en inscrivant les épisodes bibliques dans la perspective de la rédemption. L'article étudie le fonctionnement de la séquence de la tour de Babel et ses liens avec d'autres mystères de la fin du Moyen Âge. Il aborde le traitement du personnage diabolique de Nemrod ainsi que des constructeurs de la tour. Il approfondit également la dimension comique et l'emploi de langues inventées dans cette séquence. Cette transposition de l'histoire de la tour de Babel est enfin comparée à deux œuvres théâtrales du *siglo de oro* espagnol: *La Torre de Babilonia* de Pedro Calderón de la Barca et *La Soberbia de Nembrot* d'Antonio Enríquez Gómez.

Éfire. Uma ninfa rara n' *Os Lusíadas*

Ephyre. A rare nymph in *Os Lusíadas*

Maria Mafalda Viana
maria.viana@campus.ul.pt

Palavras-chave: Éfire, Leonardo, épica, amor, Homero, Ovídio.
Keywords: Ephyre, Leonard, epic, love, Homer, Ovid.

Na camoniana Ilha Namorada, Éfire é uma ninfa rara e peculiar. Ao contrário das companheiras, que "Se deixam ir dos galgos alcançando" (IX, 70, 8)[1] na sua forma estereotipada de serem "mais industriosas que ligeiras" (IX, 70, 6), ela distingue-se por um procedimento que, sendo diverso neste contexto, a meu ver a assemelha à figura ovidiana de Dafne, nas *Metamorfoses*, I, 452-565. Tendo sido perseguida por Apolo, para desespero deste deus a pedir-lhe insistentemente que parasse, ela corria não "industriosa", mas sempre "ligeira" à frente do deus, mesmo por terreno pedregoso, acabando por inviabilizar o sucesso daquele poderoso perseguidor. Quando ele, tendo mudado de estratégia, estava prestes a alcançar a menina, ela chama pelo pai, suplicando-lhe que venha em seu auxílio (I, 545). Deste modo, Dafne seria para sempre metamorfoseada na árvore do loureiro. E é já o lenho que o deus abraça, ouvindo nele o coração da menina ainda a latejar (I, 566).

Sobre a presença desta ninfa no episódio, julgo que duas perguntas podem ocorrer ao leitor. Por um lado, porquê a ninfa Éfire e não outra qualquer? Por outro lado, porque é que nesta Ilha há uma ninfa tão diferente das outras e que vai calhar a Leonardo? As duas perguntas, que formulo separadamente, apontam, todavia, para questões interligadas entre si.

Que significado pode, pois, ter a presença de Éfire entre as outras ninfas que, anónimas e estereotipadas, se assemelham entre si e cujos perseguidores, os nautas lusos, companheiros de Vasco da Gama, poderiam ser sintetizados no nome Fernão Veloso? A pergunta parecerá talvez ociosa. Tal como, não raro, já se pensou em tempos a respeito da mitologia no poema, porventura com alguma razão sobre este ponto se entenderia esta figura como um ornamento. Não seria talvez acertado dizer que a ninfa Éfire dá corpo à narrativa (com os sentidos que se

[1] Todas as citações de *Os Lusíadas* são feitas a partir da edição de Costa Pimpão (Camões, 1972).

RECEBIDO 25-11-2021 · ACEITE 17-04-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30968

vão formando ao longo da viagem) como o fazem as figuras mitológicas de Vénus, Júpiter, Baco e todo esse "resto" que, para usar as palavras de Eduardo Lourenço (Lourenço, 2002, p. 100) em resposta a este tipo de apreciação, é aquilo que "permite ao relato de João de Barros (ou Castanheda) existir poeticamente e com ele o poema". E um poema está longe de ser uma ociosidade. Mesmo a ociosidade, se entendida nas proximidades da sua etimologia latina em *otium*, pode ser vista como disponibilidade do homem para se desdobrar em linguagem, escrita, poesia e pensamento, em suma tudo o que importa à epopeia, portanto a uma equação harmoniosa de um sentido para o humano e sua *Weltanschauung*, neste caso, uma que é nova e, entretecida entre as antigas greco-latinas, vem interpelá-las. Que sentido teria, pois, uma ninfa como Éfire no poema se, aparentemente, a sua função não seria comparável à daqueles deuses?

De facto, mesmo pensando-se na tradição greco-latina, o que nos chega desta figura é escasso e aponta para a sua quase irrelevância. Se o seu nome não tivesse chegado aos nossos dias, em pouco ou quase nada o desenho da trama mitológica greco-latina se alteraria. E, todavia, nesta Ilha camoniana, a ninfa Éfire diferencia-se notoriamente das outras ninfas. Ora, não sendo o sentido do episódio independente do conjunto da obra, ou melhor será dizer, no caso de *Os Lusíadas*, da lata abertura do seu "leque" semântico, força é que aquela figura não possa passar despercebida de qualquer leitura, porquanto integra a "arquitectura" (Sena, 1980, p. 67)[2] do poema, que, com a falta daquela ninfa, talvez não se desmoronasse, mas certamente perderia o equilíbrio.

Nenhuma das duas questões aponta, pois, para aspectos supérfluos que porventura transbordassem para fora do largo enfoque do poema, o que faria desta ninfa não mais do que um elemento decorativo na composição deste *locus amoenus*. Aliás, mesmo o facto de o seu nome ser menos conhecido, ao invés de apontar para a sua irrelevância, justamente faz-me pensar que por alguma razão o poeta o escolheu e que, portanto, se trata de uma figura com significado de relevo no poema. Por outro lado, a descrição e narrativa da perseguição e fuga desta ninfa, diferentemente do que acontece para todas as outras – que nem sequer são nomeadas e relativamente a cujo equivalente movimento não há ali uma descrição individualizada, pois ela refere-se a um conjunto de ninfas (IX, 68-74) –, ocupa 7 estâncias (IX, 76-82). Seria, pois, difícil ignorá-la, silenciar na leitura do poema a sua presença.

Nada disto, de resto, passara despercebido a um comentador como Faria e Sousa, que na sua abundantíssima leitura a faz corresponder a uma das Musas – Érato (Sousa, 1639, col. 215). Pode-se dizer, portanto, que, seja com que contorno for, ele a aproxima do campo semântico da poesia. Outras ninfas no poema, aliás, assumem funções compatíveis com as das Musas sem que isso seja porventura

[2] Uso o termo de Jorge de Sena por me parecer que, independentemente do modo como ele a entende e justifica, a imagem sugerida – a de um edifício como uma catedral ou outro edifício público – sugere bem o tipo de objecto que é o poema camoniano, na sua complexa estrutura poliédrica de uma "arquitectura" verdadeiramente "significativa" (Sena, 1980, p. 67) "em que os paralelismos e as recorrências temáticas se organizam equilibradamente, para construírem uma construção harmoniosa e significativa" (Sena, 1980, p. 83).

calculado e sem nos causar estranhamento, porquanto o aceitamos sem pestanejar, como um dado impensado e óbvio. Com efeito, na quarta estância do poema, não ocorre a palavra 'ninfa', mas as 'Tágides', enquanto filhas do Tejo, são ninfas. E, todavia, recebemo-las com naturalidade no nosso entendimento como figuras com funções de Musas. Esta é, aliás, uma invocação peculiar, onde o seu sentido específico fica firmemente entretecido com o do movimento fluido das águas[3].

A primeira razão que poderá ser apontada para a notória diferença da ninfa Éfire, mesmo antes de uma análise, é que esta ninfa melhor estaria reservada ao poeta – que apenas ele saberia alcançá-la –, sentido a partir do qual ela seria imediatamente perceptível como elemento a integrar no campo semântico da poesia. Ainda muito rapidamente e a dar início à reflexão, começo por anotar dois aspectos que podem formar um enquadramento para esta linha de pensamento e com os quais ele se harmoniza. Por um lado, há outros lugares do poema onde o poeta parece irmanar-se a estes nautas, pelo que, em certo sentido, metafórico, será fácil aceitarmos que também ele chega à Ilha Namorada. Veja-se, por exemplo, como as estâncias finais sugerem um cansaço do poeta, como se também ele tivesse feito uma viagem. Quando, na estância X, 145, o poeta se apresenta com a lira "destemperada" e a voz "enrouquecida", além do sentido específico que esta estância tem de um lamento do sujeito por ver que o seu discurso não é ouvido (situação que inviabiliza a possibilidade de haver um sentido de identidade lusa), a impressão que deixa no leitor é também a de que o poeta, nalgum outro plano, faz juntamente com os nautas lusos aquela viagem e, conquanto metaforicamente, chega agora também ele, extenuado, ao Reino. Assim, Leonardo poderá apontar, em sentido figurado, para o poeta. Por outro lado, o canto deste enamorado enquanto persegue Éfire parece ter uma ressonância conhecida que lembra a do sujeito da lírica camoniana, e mesmo na sua mágoa, que em IX, 77, 7-8, fica bem sintetizada. O mesmo acontece noutros pontos do poema, como o da narrativa do Gigante Adamastor sobre o seu infortúnio amoroso, com uma voz semelhante à do lírico Camões.

O exemplo do Adamastor é pertinente, pois há uma conexão – porventura quase imperceptível, mas significativa – entre os dois episódios, no sentido em que cada um deles pode ser percebido como o pólo oposto do outro. Leonardo, ao contrário do Adamastor relativamente à nereide Tétis, alcança a linda ninfa. Mais do que isto, até se poderá dizer que Leonardo inviabiliza uma potencial metamorfose da sua ninfa, se pensarmos em dois dados simultaneamente e em conexão entre si: que a Nereide Tétis, exímia na arte da metamorfose, em face da possibilidade do abraço do Adamastor, de quem troçara, se transformou em penedo, tendo-se assim também o Gigante mudado em "outro penedo", o que o

[3] Com efeito, em *Os Lusíadas*, I, 4, há uma predominância de termos associados à água, e não apenas em nomes próprios de fontes ou rios. Além de 'águas' e 'rio', não seria descabido interpretar nesta acepção o adjectivo 'corrente', a classificar o estilo do poeta, que não tem sido de fácil leitura. Na verdade, a associação da fluidez das águas, não sendo de leitura imediata na poesia de Horácio, está presente nos seus versos, em alusões a Píndaro, o lírico grego onde este sentido é mais claro, ainda que implícito, e aponta para o sentido fluido e esquivo do discurso. Cf. Horácio, *Carmina*, IV, 2, 5-8, e Píndaro, *Nemeia* 5 (Viana, 2009, pp. 131-137).

levaria ao seu afastamento para onde não se rissem do seu infortúnio e onde é, no presente narrativo, alegoria do intransponível; e que a gentil Dafne ovidiana[4] parece surgir à tona do discurso camoniano, sobretudo na primeira parte da sua perseguição por Apolo, que também vai desenrolando a sua arte do canto à medida que vai correndo atrás dela e com um tipo de delicadezas de que se aproximam as do canto de Leonardo. Em IX, 79, 1-4, Leonardo vai dirigindo o seu canto a Éfire, suplicando-lhe que não lhe fuja e nunca o tempo fuja da sua fermosura:

> Oh! Não me fujas! Assi nunca o breve
> Tempo fuja de tua fermosura;
> Que, só com refrear o passo leve,
> Vencerás da fortuna a força dura. (IX, 79, 1-4)

Na sua leitura desta estrofe, Faria e Sousa concentra-se sobretudo na tónica do tempo breve que Leonardo deseja não fuja da fermosura da menina, convocando mesmo os últimos versos de um conhecido Epitalâmio de Estácio (I, 2, 275-277) (Sousa, 1639, cols. 226-229)[5], o que lhe permite, posteriormente, no comentário à estância IX, 82, referir-se à glória (representada na Musa Érato à qual assemelha esta ninfa), onde não tem jurisdição o tempo (Sousa, 1639, cols. 231-249). A convocação de Estácio é decerto pertinente, mas o facto de concentrarmos a nossa atenção sobre este aspecto acaba por deixar ocultado um dado que não me parece menos importante para a leitura do episódio e que passa pela interpelação que, julgo, também é feita nesta estância a uma parte da súplica de Apolo a Dafne nas *Metamorfoses* de Ovídio (I, 504-511), onde o deus pede insistentemente à ninfa que pare:

> *Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostes;*
> *Nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,*
> *Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae*
> *Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.*
> *Me miserum! Ne prona cadas indignave laedi*
> *Crura notent sentes et sim tibi causa doloris!*
> *Aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,*
> *Currre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse*. (I, 504-511)[6]

---

[4] A ninfa que se transformou em loureiro e, assim mesmo, ainda se viu envolta no abraço do deus.

[5] *Silvas*, I, 2, 275-277: *sic damna decoris / nulla tibi; longe virides, sic flore iuventae / perdurent vultus, tardeque haec forma senescat*. A citação do texto latino de Estácio é feita a partir da edição de J. H. Mozley (Statius, 1928). "Assim não conheças da aparência / o dano; por longo tempo na flor da juventude frescas as faces / te perdurem e tarde esta beleza te envelheça" (tradução minha).

[6] Ovídio, *Metamorfoses*, I, 504-511: a citação do texto latino é feita a partir da edição de Danièle Robert (Ovide, 2001). "Ninfa do Peneu, peço-te, espera, não sou um inimigo a seguir-te; / ninfa, espera! É assim que os cordeiros fogem do lobo, os cervos do leão, / as aves e mesmo a trémula pomba da águia, os seus inimigos; / mas eu é por amor que te persigo; infeliz de mim! / Não vás cair com a cabeça no chão, ou feridas as tuas pernas ficarem marcadas pelas silvas, não seja eu a causa da tua dor! / São acidentados os lugares por onde te apressas, corre mais devagar, / peço-te, não fujas, que eu mesmo te perseguirei mais devagar" (tradução minha).

O que pretendo apontar vai além da circunstância de o perseguidor de Dafne ir entoando um canto, o que também se verifica noutros casos narrados nas *Metamorfoses*. A interpelação camoniana é ao próprio enunciado ovidiano, onde o perseguidor também suplica à sua ninfa que corra mais devagar. Além disto, parece-me significativo também que o perseguidor no texto ovidiano se encha de cuidados com a ninfa desejada, de modo a que não vá esfolar as suas pernas, o que pode corresponder em Éfire ao facto de ela ser, logo no princípio do discurso de Leonardo, "indina de aspereza" (IX, 76, 6), uma expressão com reflexo no conjunto do poema, onde em vários casos ocorre a propósito da guerra e se pode ver, por exemplo, no discurso de Fernão Veloso, no canto VI (41, 2), que justamente tem importante conexão com o IX[7]. Ora, o que torna esta interpelação tão importante é o facto de no texto ovidiano ser a figura de Apolo que contracena com a ninfa. Se aceitarmos ler esta ninfa dentro do campo semântico da poesia e, portanto, a sua figura como elemento de um discurso meta-poético, faz todo o sentido a sugestão da figura de Apolo, na medida em que ele é um deus poeta. Não será, aliás, uma novidade pensar-se que o poeta se encontra admiravelmente entrelaçado neste poema que é, todavia, de carácter universal.

Menos evidente parece ser a razão pela qual esta ninfa distinta das suas companheiras é Éfire e não outra. Talvez se possa pensar que se trata de uma questão irrelevante, que a ninfa escolhida foi esta como poderia ter sido outra qualquer. Julgo, porém, que as figuras mitológicas em Camões não ocorrem, por norma, casualmente, como se figurassem enquanto ornamento destituído de significado. Além disso, a função desta figura no poema está longe de ser irrelevante, o que torna ainda mais difícil a aceitação de que a escolha do seu nome teria sido causal.

A referência a esta ninfa especificamente como Éfire, por ela ser realmente menos conhecida, quase se assemelha à que é feita a outras figuras mitológicas, como é o caso de Actéon, todavia bem mais conhecido, mas por este não chegar a ser uma personagem, uma vez que não contracena nem com os nautas nem com outras figuras mitológicas. Isto poderia também fazer-nos pensar que são casuais as três ocorrências do seu nome. E, no entanto, não só há uma conexão entre as três ocorrências, como elas estão longe de ser isentas de significado no conjunto do poema, pois significam naquele plano em que o poeta faz também ele a sua viagem, paralela à dos nautas. É bem conhecida, aliás, uma bibliografia considerável a respeito desta figura camoniana, que não passou despercebida a vários leitores, logo desde Faria e Sousa[8]. Outro tanto justamente me parece pertinente a propósito desta ninfa. Sendo o seu nome tão rarefeito entre o que nos chega da tradição greco-latina, todavia a nomeação da ninfa camoniana como Éfire é bem mais do que uma nota de cor nesta Ilha aliás luminosa. Diferentemente de Actéon, que, conquanto não estando isento de significado, não chega a ser personagem,

---

7 Mais adiante cito esta estância e refiro-me a esta conexão entre os episódios.

8 Veja-se Ramalho (1980, pp. 45-72), Lourenço (2002, pp. 17-35), Silva (1999, pp. 155-160); eu mesma tenho algumas páginas sobre Actéon n'*Os Lusíadas* (Viana, 2015, pp. 268-272; Viana, 2016, pp. 288-289; 202-205).

Éfire até pode ser considerada como tal, uma vez que contracena com Leonardo, que é uma das personagens da narrativa.

Na verdade, o que desprevenidamente faz que se possa pensá-la como casual é o facto de o seu nome não ser muito conhecido. Do que chega aos nossos dias vindo da Antiguidade, a ninfa não tem associado a si grande relevo, ao contrário do que até acontece relativamente a outras figuras como Eurídice ou Dafne, com presença importante na Literatura e outras artes europeias subsequentes. Mas não será também isto o que justifica uma ponderação? Não será estranho que o poeta escolha esta ninfa quando até dispunha de outra mais adequada a este ponto do texto, como é o caso de Dafne? Realmente esta ninfa não é, mesmo dentro da mitologia greco-latina, das mais conhecidas. São escassos os testemunhos de ocorrências do seu nome que chegam aos dias de hoje. Os mais antigos testemunhos sobreviventes são porventura os de Virgílio (*Geórgicas*, IV, 343) e de Ovídio (*Metamorfoses*, II, 240), este algo ambíguo[9]. Mesmo o testemunho grego que nos chega é de Pausânias (II, 1, 1), portanto posterior ao daqueles poetas latinos. Além disso, não há em nenhum dos testemunhos uma narrativa para esta ninfa, pois em todos os casos se trata de alusões rápidas. É Camões que aqui, como em outros lugares, *finge* uma história para esta figura, modelando-a *novamente* a partir de diversos elementos mitológicos de forma a construir um sentido. O mesmo faz, por exemplo, num episódio como o do Adamastor, onde remodela as figuras dos seus protagonistas Adamastor e Tétis. E os testemunhos prévios que permitiram ao poeta *fingir* o Adamastor também não são os de uma *figura* tão conhecida como é, pelo contrário, a própria Tétis que com ele "contracena" num episódio completamente novo para ela.

Será, pois, pertinente pensar que alguma peculiaridade associada a esta ninfa poderá também justificar a sua presença na Ilha Namorada em detrimento de uma outra qualquer. Com efeito, uma vez que se pode interpretar esta ninfa dentro do campo semântico da poesia, integrando um discurso meta-poético, seria legítimo ali ocorrer uma ninfa como é Dafne, cuja construção ovidiana Camões até parece interpelar. Não seria ela a ninfa que ali ocorreria com mais propriedade como alvo da perseguição desse galgo peculiar, o poeta, se atendermos ao modo como ela aparece em Ovídio, onde é perseguida por Apolo, poderoso deus-poeta? Não é ela esse loureiro que, já um lenho, ainda se esquiva aos beijos do deus, e que o poeta terá sempre como seu? Na verdade, Dafne é uma ninfa muito conhecida e, simultaneamente, ela pode ser imediatamente associada à poesia e a Apolo, deus poeta. Além disso, este episódio ovidiano não seria menos conhecido e até ressoaria no horizonte de expectativa de quem ouvisse os versos camonianos[10]. E há ainda outro dado importante a pesar aqui. É que os versos camonianos têm

[9] Esta ocorrência do nome confunde-se com o seu sentido mais corrente, que é o do antigo nome de Corinto, Éfira (aqui, Éfire; gr. *Ephýra, -as*). As outras ocorrências do nome, em Homero, por exemplo, são relativas ao antigo nome de Corinto.

[10] E a questão da métrica (não coincidente entre *Dafne* e *Efire*) não seria decerto um problema para Camões, que o resolveria com agilidade.

um ritmo que não raramente lembra não só os de Virgílio, mas muito também os de Ovídio[11].

Voltando à outra face da questão, retomo o sentido mais imediatamente perceptível da ninfa e que tem a sua primeira formulação em Faria e Sousa. Vejamos o que diz a sua leitura, mesmo se é rápido aquilo que diz o comentador especificamente a propósito do nome Éfire e, na verdade, o mesmo pudesse ser dito mesmo se o nome da ninfa camoniana fosse outro. Não obstante a minha divergência em relação ao modo como a enquadra com este sentido genérico, importa ter presente que o comentário de Faria e Sousa a estas estâncias constitui o início de um caminho de leitura que liga a ninfa Éfire à poesia. A interpretação desta ninfa dentro deste campo semântico parece-me clara, logo à partida, nas primeiras linhas de exegese à estância IX, 76, porque o comentador, mediante um confronto com a Écloga dos Faunos, faz corresponder Éfire à Musa Érato, adequada para este contexto, pois é aquela "a quien toca a cantar los amores, i el desear el canto" (Sousa, 1639, col. 215).

Na verdade, a convocação da Écloga dos Faunos permite trazer à tona do seu discurso interpretativo o campo semântico da poesia, na medida em que Érato é uma Musa e qualquer uma destas nove deusas a traz imediatamente ao pensamento. No entanto, esta leitura obrigar-nos-ia a supor que um determinado nome da mitologia teria de ser sempre obrigatoriamente lido numa relação de nexo e dependência, como em *código*. Realmente, há figuras mitológicas que em Camões (e noutros poetas seus contemporâneos) ocorrem mais do que uma vez e em diferentes composições, mas daí não decorre necessariamente que elas tenham sempre o mesmo significado. Por outro lado, mesmo se este tempo até seria propício à existência de alguns tipos de códigos[12], isso não poderia vincular o sentido desta ninfa a um significado estático que seria o mesmo, fosse na Écloga dos Faunos, fosse na estância IX, 76. O mesmo é válido para outras figuras. Actéon, por exemplo, também ocorre na lírica, mas daí não se segue que o seu significado n'*Os Lusíadas* se esgote numa associação que possamos fazer a alguma das ocorrências na lírica. O herói parece realmente transportar consigo qualquer coisa que nos permite entendê-lo genericamente como uma «*figura do Desejo*», para usar uma expressão de Eduardo Lourenço (Lourenço, 2002, p. 34) ao referir-se a Actéon, mas o funcionamento que tem na Écloga dos Faunos e na epopeia camoniana não me parece ser o mesmo. Em cada caso ele ganha um novo sentido. Aliás, o significado de Actéon n'*Os Lusíadas* é muito peculiar, o que é apontado

---

[11] O modo como Actéon – "Que da sombra dos seus cornos não se espanta" – ocorre na estância IX, 63 é um bom exemplo do que digo, porquanto me parece ser ali muito evidente uma interpelação ao texto ovidiano, onde o pobre Actéon, pelo contrário, se espanta de se ver tão veloz: *Metamorfoses*, III, 199: *Et se tam celerem cursu miratur in ipso* (Ovide, 2001). Mais do que interpelar, Camões vira o texto ovidiano do avesso.

[12] Por exemplo, alguns nomes próprios, mesmo não mitológicos, podiam funcionar em código e assim ser interpretados de forma pré-determinada e restrita, um pouco como o nome *Natércia* poderia apontar para uma *Caterina* particular, por formarem anagrama. Mas tal não obriga a que o sentido em que ocorrem certos nomes da mitologia em cada composição esteja preso a fronteiras fechadas e a elas restrito.

bem cedo pela crítica camoniana com Faria e Sousa, sendo este nome significativamente retomado no século XX por vários camonistas, conforme indiquei atrás.

Embora Faria e Sousa não se debruce especificamente sobre a escolha daquele nome intrigante, a sua leitura introduz um dado importante para a sua interpretação. Logo à partida, parece-me muito significativa a necessidade de deslocação desta ninfa, de modo a irmaná-la às Musas, assim fazendo desaparecer o seu nome (substituindo-o pelo de Érato), pois esta operação sugere a necessidade de justificação para um nome que realmente parece opaco e de que assim o comentador se desembaraça, fazendo-o significar mediante um outro nome que ali lhe parece ser mais adequado. A verdade, porém, é que o poeta ali colocou Éfire e não outra figura. Nada obsta a que nela encontremos alguma coisa daquela Musa, mas, se o poeta escolheu o nome Éfire, isso não terá sido casual, até porque também a sua ocorrência no poema está longe de ser avulsa. Substituindo-a por Érato, o comentador resolve provisoriamente um problema interpretativo, lançando para fora de cena um nome porventura algo enigmático neste contexto. A oportunidade desta Musa neste ponto do texto é notória, na medida em que a figura de Érato, cujo nome é aparentado do substantivo comum grego *eros*, permite juntar os dois campos semânticos, o da poesia e o do amor.

Todos estes aspectos da leitura de Faria e Sousa, porém, são também, a meu ver, reveladores de uma certa estranheza causada pela presença no episódio desta figura de ocorrência tão rarefeita na Antiguidade e que até parece ser ali um pormenor realmente significante. O nome será estranho e tanto mais incómodo quanto é evidente que precisamente esta ninfa se diferencia das restantes companheiras. Tudo isto, a meu ver, só revela precisamente a importância desta figura camoniana.

Para avançar na explanação do problema, situando-o no campo semântico da poesia, mesmo antes de propor uma solução que de algum modo justifique a escolha do nome Éfire e não outro qualquer, importa ainda pensar sobre o que significa exactamente alcançar esta ninfa. Que sentido de poesia especificamente é que ela transportaria? De outro modo, estaríamos ainda assim perante um efeito de sofisticação isento de real significado. Julgo que só se justificaria o poeta falar de poesia na sua própria poesia, no caso, épica, porque o poeta tem dela um sentido novo que quer propor e este não se fixa imobilizado num plano técnico estreito e restrito, mas a poesia *é* ela mesma uma visão do mundo (uma *Weltanschauung*) ou, de algum modo, funde-se nela.

Pensando em termos cronológicos e por associação desta figura às ninfas presentes no início do poema (as Tágides: I, 4) com função de Musas, a primeira pergunta a fazer é se Éfire seria uma entidade inspiradora em moldes semelhantes à que é descrita por Platão no *Fedro*. Não obstante, além das Tágides, o poeta até simule uma invocação às Musas ou a uma Musa específica mais do que uma vez, esta parece-me ser uma hipótese a pôr de parte logo de início, confiando que aquele lado da sensualidade das ninfas é muito forte, mas atendendo a que o conjunto do poema mostra como não há outro mediador do sentido que não seja o próprio poeta. Essa *Musa* peculiar, se assim quisermos olhar para Éfire, é muito mais um elemento de uma linguagem que situa o discurso dentro do campo semântico da poesia.

Alcançar essa ninfa seria então alcançar a poesia? A aceitarmos que ela seria realmente equivalente a uma *Musa*, seria ela por um processo de metonímia, a própria poesia? Mas que sentido de poesia seria o do poeta? E teria enquadramento no poema um tal caminho de interpretação para esta figura? Julgo que realmente o sentido de um discurso meta-poético parece ser uma nervura importante no poema, onde o poeta, paralelamente a constantes interpelações aos textos de (pelo menos) Virgílio e Ovídio, muito claramente se afirma como alternativa aos grandes modelos que o antecedem, Homero e Virgílio. É bem sabido como a terceira estância do poema pode exemplificar o que digo. Mas, ao lermos a última estância, ficamos definitivamente convencidos quanto à força do seu "atrevimento" e de que, na verdade, é Homero que o poeta visa, de tal modo que, se isso fosse possível, os seus versos apresentariam *avant la lettre* um espírito muito semelhante ao que se encontra na obra de Bloom, *The Anxiety of Influence*. Muito subtilmente, mas com não menos "atrevimento", na última estância do poema o poeta coloca-se ao lado de Homero:

> A minha já estimada e leda Musa
> Fico que em todo o mundo de vós cante,
> De sorte que Alexandro em vós se veja,
> Sem à dita de Aquiles ter enveja. (X, 156-5-8)[13]

Eu diria que só não se coloca abertamente acima do poeta grego pelo peso que ele tem de ser o primeiro, pois relativamente a Virgílio e a Ovídio, por entre cujos fraseamentos constantemente intercala os seus versos, o sujeito d'*Os Lusíadas* vira-os ostensivamente do avesso. E, em todo o caso, sendo a acção do poeta correlata da dos nautas lusos que, descendentes de Luso, filho de Baco, passaram além da Taprobana, portanto dos domínios deste deus e que eram também os de Alexandre, mediante uma relação necessária entre os extremos do poema, não seria destituído de senso inferir que, *mutatis mutandis*, também o poeta iria além de, no caso, Homero.

Outros pontos do poema análogos àquele poderão ser convocados com pertinência, mas esta nervura do texto camoniano que em vários pontos se vai fazendo meta-poético pode ocorrer de outras formas no poema. Há sobretudo um episódio central que a meu ver poderá ser lido enquanto discurso complementar daquele com o qual o do episódio da Ilha Namorada até forma um nexo necessário, uma vez que também ali aparecem as duas personagens Fernão Veloso e Leonardo.

---

[13] Era do domínio da cultura e erudição entre humanistas a tradição proveniente de Plutarco segundo a qual Alexandre teria sido um grande admirador de Aquiles, sobre cujas façanhas lera na *Ilíada*, o poema épico que o acompanhou sempre de muito perto, mesmo sob o travesseiro (*Vida de Alexandre*, 8, 2), por influência de Aristóteles, seu mestre grego. Alexandre, porém, como corria (a partir de Cícero, *Pro Archia*, 24, e de Plutarco, *Vida de Alexandre*, 15) não teria tido um Homero para cantá-lo, o que poderia minorar caso se revisse em D. Sebastião que, pelo contrário, é tão afortunado quanto Aquiles, pois tem-no a ele, Camões, para cantá-lo. Uma carta do humanista florentino Francesco Albertini a D. Sebastião, aliás com outros lugares comuns da época, inclui aquele mesmo *topos*. Veja-se Almeida (1957), onde se encontra leitura diplomática da carta, e Ramalho (1980, pp. 1-26).

Refiro-me ao episódio do descanso dos marinheiros, que decorre enquanto se reúne o Consílio no palácio de Neptuno, onde se dirigira Baco, inquieto com a chegada próxima dos Lusos aos seus domínios. As duas personagens são representativas do conjunto dos marinheiros, enquanto dois pólos de forças contrárias no que diz respeito, neste caso, à arte do conto:

> Responde Leonardo, que trazia
> Pensamentos de firme namorado:
> – «Que contos poderemos ter milhores,
> Pera passar o tempo, que de amores?»
>
> – «Não é (disse Veloso) cousa justa
> Tratar branduras em tanta aspereza,
> Que o trabalho do mar, que tanto custa,
> Não sofre amores nem delicadeza». (VI, 40, 5-8 – 41, 1-4)

Parece-me plausível interpretar a discussão entre Fernão Veloso e Leonardo como uma reflexão sobre qual seria o tema mais adequado à poesia. Na verdade, o diálogo destes dois marinheiros, do ponto de vista da sua relação de um hipotético tempo do verosímil, seria talvez inverosímil. As tripulações de marinheiros que seguiam nestas viagens e são projectadas em Fernão Veloso e Leonardo, por "oposição" a Vasco da Gama, não teriam talvez uma cultura que lhes permitisse falar nestes moldes. Seria verosímil que se entretivessem contando histórias ("contos"), mas não que equacionassem uma oposição de temas nestes termos. Sobretudo neste excerto da resposta de Fernão Veloso, dois termos parecem ser programados, pois ocorrem em outros pontos do poema – "branduras" e "aspereza[14]". Perguntar sobre que haviam de ser os contos – a guerra ou o amor –, uma vez que a guerra é, juntamente com o tema da viagem, um dos grandes temas da epopeia formados na Antiguidade greco-latina, equivaleria assim a perguntar qual seria o melhor tema do canto épico. Isto parece-me plausível por duas razões em simultâneo: porque em alguns pontos chave do poema o poeta se apresenta como contrapartida de Homero e Virgílio[15] e porque o amor é o tema que preenche cada nervura do seu texto[16]. Assim, o amor seria agora o novo tema do discurso épico a intercalar com os antigos. Aquele episódio sintetizaria a junção dos três

---

[14] O termo "branduras" ocorre em contexto em que se fala do amor; veja-se, por exemplo, como Vénus se dirigia a Júpiter em "branduras" tais "Que moveram de um tigre o peito duro" (II, 42, 1-2); na referência a D. Fernando, que justamente é desculpado por causa da experiência do amor, é o adjectivo "brando" que ocorre a par de "amor" (III, 143). Veja-se como, pelo contrário, Éfire, no canto de Leonardo, é "indina de aspereza" (IX, 76, 6).

[15] Veja-se, por exemplo, a terceira estância do poema (I, 3), onde justamente o poeta afirma a superioridade da acção da gente lusa face aos antigos gregos e latinos e, simultaneamente, de forma até simétrica, explana os dois temas épicos – a guerra e a viagem. Note-se como em "Cessem do sábio grego e do troiano" (I, 3, 1), por metonímia, os poetas Homero e Virgílio, criadores de Ulisses e Eneias, heróis que regressam a casa, apontam para o modelo da viagem. Alexandro e Trajano (I, 3, 3) são figuras representativas do modelo da guerra. Logo abaixo, em I, 3, 5, os dois temas ficam sintetizados em "A quem Neptuno e Marte obedeceram".

[16] A isto mesmo me referi num artigo sobre a Ilha Namorada (Viana, 2016).

temas – a guerra, tema proposto por Fernão Veloso, o amor, na proposta de Leonardo, e a viagem, presente não na discussão, mas nas figuras que a encarnam e são marinheiros. E afinal o conto dos Doze de Inglaterra, na narrativa de Fernão Veloso, reúne os dois temas. Já Leonardo, na Ilha Namorada, no "canto" que vai entoando a Éfire, inclui também uma nota relativa à guerra, mas de tal modo que mostra como os amores com que Éfire se lhe entregaria serão muito superiores à força de qualquer exército:

> Que Emperador, que exército se atreve
> A quebrantar a fúria da ventura
> Que, em quanto desejei, me vai seguindo,
> O que tu só farás não me fugindo? (IX, 79, 5-8)

Tudo isto, que poderia parecer estranho – o amor enquanto tema da epopeia, agora a considerar em conexão com os dois temas oriundos da narrativa homérica, posteriormente consolidados com a épica virgiliana –, pode ter tido um antecedente em Ovídio, pois nas *Metamorfoses* o poeta situa o seu poema, do princípio ao fim, na mesma linha e caminho da tradição narrativa (cujos grandes temas eram a guerra e a viagem), mas acrescentando-lhe uma nova laçada, de que o amor é um elemento fundamental. Nesta peculiar epopeia, a vida é apresentada como uma metamorfose permanente movida pelo amor (e desamores). Dir-se-ia que o *ser* é entendido como mutação contínua e permanente movida pelo amor. Também por isto, porventura, o seu canto é um *carmen perpetuum*, como se lê logo no início do poema (I, 4). O sentido da inserção do novo tema será outro, mas tinha este antecedente porventura menos óbvio.

O poeta parece, pois, seguir por um caminho antigo da epopeia, onde pretende assegurar para os seus versos um lugar, nele inscrevendo um novo sentido do épico. A leitura da ninfa Éfire dentro do campo da poesia encontra, pois, enquadramento no conjunto do poema. Alcançar a ninfa equivaleria assim a um domínio sobre a própria arte. Nada disto será estranho se pensarmos que o poeta é o mesmo da estrofe final, onde se afirma como poeta à altura de Homero.

Porventura mais inusual e inesperada no tempo de Camões seria uma certa *con-fusão* da amada e da poesia, que parecem formar um mesmo objecto na mira do sujeito. A inferência parece-me plausível. Se aceitarmos aquela discussão do canto VI entre Leonardo e Fernão Veloso enquanto discurso meta-poético que especificamente propõe um novo tema para a epopeia – o amor –, então será fácil aceitar que alcançar e abraçar aquela rara rapariga significa alcançar um objecto dúplice, um "amor-poesia" ou uma "amada-poesia", o que, aliás, se encontraria, e num espírito algo semelhante ao camoniano, bem mais tarde, num autor como Vasco Graça Moura[17].

---

[17] O conto "Polímnia" de Vasco Graça Moura exemplifica bem aquela fluidez, pois o seu enunciado é de tal ordem que, na mira do sujeito, ora parece estar uma mulher ora a poesia. Logo à partida, o título é muito significativo, quer na sua decomposição, apontando os seus elementos para os sentidos de 'muito' e de 'hino' (na poesia grega arcaica, uma das formas da poesia lírica e, posteriormente, também na poesia helenística grega e na poesia lírica latina), quer enquanto

O nexo que parece haver entre os dois pontos do poema contribui também para a introdução deste novo sentido do épico que o poeta parece entrelaçar no seu texto como quem dá uma nova laçada numa trama prévia de que o seu enunciado necessariamente também é feito. Mesmo no excerto de um e outro canto onde são protagonistas Fernão Veloso e Leonardo isto é sugerido mediante o que pode ser um pormenor não isento de significado. Esse aspecto, porém, além de corroborar a pertinência de se ler este nexo entre os dois lugares do poema, delimita ainda o campo de sentido em que ele é feito. No canto VI, os dois nautas discutem sobre que tema hão-de desenvolver o *conto* (VI, 40, 3) que os ajudará a passar o tempo; em contrapartida, no canto IX, o discurso de persuasão proferido por Leonardo com vista a alcançar a ninfa rara é classificado pelo narrador como *canto* (IX, 82, 3). E este novo *canto* é tão importante que só ele permite alcançar esta ninfa esquiva e fluida. Na nova modalidade do *conto* e *canto* que se fundem ou na nova modalidade do *conto* metamorfoseado em *canto*, que é saber só de alguns, parece surgir uma linha de sentido meta-poético a considerar.

O nexo entre estes dois pontos do poema mostra-se também porque, dentro da mesma ideia de um discurso meta-poético, a perseguição e o alcançar daquela ninfa, paralelamente aos de outras ninfas, constitui ainda uma etapa do desenrolar daquela tensão entre os temas do amor e da guerra enquanto temas épicos, que dá corpo à discussão entre Fernão Veloso e Leonardo em alto mar. Na verdade, se estes lugares do poema formam um nexo, posto que, em ambos os casos, parece haver uma tensão entre as duas personagens que dão voz a dois extremos opostos, a discussão poderá ter agora o seu desenlace. E não necessariamente no sentido em que um deles vença sobre o outro. O sentido do *conto* proposto por Fernão Veloso não é propriamente apagado pela proposta de Leonardo que sugeria inicialmente, no canto VI, a possibilidade de se entreterem com *contos* de amor. Ele mantém-se, porque todos aqueles galgos lusos sintetizados no seu nome alcançam a mimosa ninfa que lhes cabe. A diferença é que desta vez Leonardo também leva a sua avante. Dir-se-ia, pois, que o novo *canto* inscreve sobre o *conto* tradicional, estereotipado e conhecido, um novo tema e modalidade da epopeia. Note-se, aliás, como no discurso de Leonardo isso é sugerido e de tal modo que o tema do amor se inscreve sobre o da guerra, nos versos IX, 79, 5-8, atrás citados.

Alcançar a ninfa Éfire aparece assim como um desenlace que legitima este novo elemento da discussão – o amor enquanto tema adequado para o canto épico. A guerra mantém-se, pois, enquanto *tópos* que integra e estrutura este tipo de canto, a epopeia, que sustenta uma visão do mundo e nele o lugar do humano, porquanto na vida humana não deixou de haver a realidade da guerra, mas Camões

---

substantivo próprio, pois corresponde ao nome de uma das Musas. Veja-se esse movimento fluido do texto num excerto exemplificativo: "E o que dizer da minha aturada aprendizagem nas fontes e nos lugares mais idóneos e disponíveis? O que terá sido à minha custa e à custa alheia? Ainda hoje confesso que não sei responder. Fiz a Polímnia um assédio permanente, consegui que, não obstante a distância que ela caprichava em manter, me concedesse alguns favores, não a contra-gosto, isso não, mas comedidamente, tanto na garridice como nas evasivas das suas reticências imperceptíveis, e agora ninguém percebe que eu a tenha posto de lado, como uma folha amarrotada que se atira para o cesto dos papéis" (Moura, 2008, pp. 97-98).

tem o "atrevimento" de lhe acrescentar este tema, de modo a pô-lo em paralelo com os da guerra e da viagem, onde se entretece enquanto novo modelo épico.

Ambos os temas são, pois, legitimados. Ambos os tipos de perseguição têm o seu lugar na Ilha Namorada e nenhum deles é depreciado. Aliás, a estrofe IX, 83, após aquela em que Éfire se deixa alcançar, é relativa a todos os pares na Ilha. Não são situáveis esses "famintos beijos na floresta" nem esse "mimoso choro que soava" em nenhum par específico, mas juntos eles formam uma "*sin-fonia*" e assim descrevem o ambiente geral.

Com isto, voltando ainda ao canto VI, poder-se-á entender que também ali não há uma decisão definitiva quanto à maior adequabilidade da guerra como tema dos *contos* naquela situação cheia de "asperezas", a da viagem (portanto, a da epopeia), pois, em bom rigor, não se pode dizer que aquele *conto* (Os Doze de Inglaterra) é apenas de guerra. Na sua modelação, é dado um espaço muito considerável a questões que facilmente integramos na temática do amor, porquanto aquilo que nele é passível de ser classificado numa categoria temática da guerra não é propriamente o de uma guerra como a de Tróia ou como foram, a esse tempo e em passado recente relativamente ao poeta, outras guerras que ali poderiam ser *contadas*. Não faltavam mesmo exemplos ao poeta, como se vê pelo discurso de Vasco da Gama diante do Rei de Melinde. E, nestes casos, trata-se de guerras contadas com todo um conjunto de expressões típicas da descrição de uma batalha ou de um duelo oriundas de uma longa tradição épica com origem em Homero.

Veja-se, por exemplo, a descrição da Batalha de Ourique no canto III. Nas estâncias 47-48, não falta mesmo um símile de ressonância bem homérica. Além disto, predomina ali um estilo cheio de *asperezas* que decerto ao entendimento do "teorizador" Fernão Veloso pareceriam bem neste tipo de conto. A verdade, porém, é que a batalha dos Doze de Inglaterra acaba por revelar-se bem diferente. Os protagonistas deste conto vão combater cada um por sua dama. É certo que uma guerra como a de Tróia teve na sua origem uma mulher, mas não há lugar a comparação com a narrativa da batalha dos Doze de Inglaterra. Os guerreiros em Tróia não combatiam cada um por sua dama, como neste caso. Eu diria mesmo que, no estilo narrativo deste novo *conto*, predominam as "branduras" sobre as "asperezas". O texto detém-se preferencialmente ora sobre "mil cores, sedas e jóias", ora na expectativa da chegada do Magriço e a reacção dessa dama que, movida pela sua ausência, anteriormente, "com tristeza / se veste". Além disso, as estâncias VI, 64-65, que se referem propriamente ao combate destes valentes não é comparável, por exemplo, à estância III, 47 e toda a narrativa subsequente da Batalha de Ourique.

O novo *conto*, apresentado como sendo aparentemente de guerra, é, na verdade, um canto que habilmente junta os dois temas, guerra e amor. Assim, nenhum deles "vence", mas, já aqui, antes do canto IX, o discurso entretecia os dois temas que juntava estreitamente[18]. Não obstante serem ambos os aspectos importantes, e não se tratar de uma simples vitória de um sobre o outro, posto que, por um lado, todos

[18] E exposição desta tensão de que o canto de Leonardo é o culminar começara mesmo mais atrás, no canto I. Não se trata, pois, de um aspecto menor no poema. No Consílio dos deuses (e ao

alcançam a sua ninfa, por outro, a narrativa de Fernão Veloso é ambivalente, em todo o caso, a ninfa Éfire apresenta-se diferente entre ninfas estereotipadas. Ela é muito mais difícil de alcançar. Isto é iniludível e não pode ser justificado como um colorido do texto. É certo que o texto camoniano é luminoso, mas o colorido forçosamente decorrente dessa luz não é isento de significado.

Depois de o poeta a comparar a outras ninfas, relativamente às quais Éfire é apontada como "exemplo e beleza" ou como uma ninfa "Que mais caro que as outras dar queria / O que deu, pera dar-se, a natureza (IX, 76, 3-4) – e tanto que Leonardo começa o seu *canto* "Já cansado" (IX, 76, 5) –, na estrofe IX, 77, 7-8, ressoa mesmo uma toada algo familiar ao leitor de Camões, por lembrar de algum modo o seu sujeito lírico[19].

Numa articulação deste episódio com o do canto VI, o desenlace parece confirmar a adequabilidade de o *canto* amoroso integrar com propriedade a nova epopeia. A ninfa Éfire, mais difícil de alcançar, traz afinal a pedra de toque do novo canto épico, que não se fixa empedernido, fazendo-se mais do que muda repetição de antigos modelos. O poeta entrelaça no seu discurso mais qualquer coisa de tal modo que, mantendo-se dentro do género épico, que repetidamente convoca, simultaneamente resgata os seus modelos clássicos para a modernidade do século XVI fazendo-os significar.

Na dificuldade da nova ninfa em ser alcançada o que também se pode ler é a afirmação do novo sujeito como poeta capaz de entoar o novo canto. Este é, aliás, aquele mesmo que, no fim do poema, se põe ao lado de Homero. É que o novo modo épico, que não estava ao alcance de qualquer poeta, é agora a verdadeira contrapartida aos antigos cantos de Homero e de Virgílio, com uma nova *Weltanschauung*, mediante a qual o poeta situa o povo luso e o seu poema entre a melhor literatura europeia, que fez a Modernidade da Europa. Compreende-se por isso que o herói Vasco da Gama seja uma contrapartida, nos tempos modernos, ao antigo herói "Ulisses-Eneias", como tive ocasião de propor (Viana, 2015). Se o "facundo Ulisses" que escapara de "ser na Ogígia Ilha eterno escravo" era um herói náufrago em confronto permanente com o outro, o diferente, o estrangeiro, se Eneias, que navegara "de Cila e de Caríbdis o mar bravo", portanto navegando também ele ao seu tempo o velho mar helénico, e edificando por fim a sua cidade, onde se afirma enquanto herói de paz, Vasco da Gama, munido destas qualidades de valorização do outro e estrangeiro, dá-o a conhecer ao mundo europeu, de tal modo que projecta um novo sentido do humano e uma nova dignidade[20] a par do que era então o melhor pensamento europeu. A este tempo, com efeito, alargara-se muito o conhecimento do mundo e, portanto, também necessariamente a visão do homem sobre si mesmo (confrontado com outros humanos iguais a si) e do seu

longo da viagem), Marte não é um opositor comum a Vénus, pois ele aparece ao lado de Vénus defendendo a causa dela.

[19] Estes versos parecem sintetizar todo um andamento das redondilhas *Sôbolos Rios*.

[20] Veja-se o desenvolvimento da questão em Viana, 2015.

lugar no mundo que via remodelar-se. Neste aspecto, Portugal marcava presença importante na guarda avançada da Europa[21].

Neste ponto, o modelo épico do amor a par dos da guerra e da viagem faz todo o sentido na edificação da nova cidade. A visão da Ilha Namorada, de que faz parte também a da máquina do Mundo facultada pela deusa Tétis[22] apenas a Vasco da Gama e é de toda a importância para o bom governante, se implica firmeza e precisamente um caminho de asperezas, "porquanto "Árduo, difícil, duro a humano trato" (X, 76, 8), não dispensa o sentido da "brandura". Não por acaso, justamente o Actéon que é colocado à entrada da Ilha Namorada e que "Foge da gente e bela forma humana" (IX, 26, 4) não consegue *ver* esta Ilha que todavia seria da máxima importância que visse, já que ele parece corresponder a D. Sebastião e a Ilha é desenhada de modo a interpelar lugares literários da Antiguidade como é o Sonho de Cipião, que justamente surge também a culminar a obra a que pertence, no caso, a *Republica* de Cícero, onde se pensa o que deve ser o bom governo do Estado. Mesmo sendo mostrada ao herói "a fermosura de Diana" (IX, 76, 6), já em plena Ilha, em IX, 63, 3-4, diz o narrador que "Da sombra dos seus cornos não se espanta / Acteon n'água cristalina e bela". Ao contrário do herói ovidiano, ele nem se apercebe de que foi transformado em veado, a sua cegueira é total[23].

Nestas circunstâncias, será talvez mais perceptível que o nome da ninfa não é casual. Mesmo sendo rara a sua ocorrência na Antiguidade, sabemos a partir de um testemunho de Pausânias (II, 1, 1) que Éfire é filha de Tétis e de Oceano. Não podia ser um parentesco mais conveniente, pois ele confirma a formação de um paralelismo da acção do poeta (representado em Leonardo) com a de Vasco da Gama a quem justamente a deusa Tétis mostra a máquina do Mundo. Sendo a ninfa filha também do Oceano, este paralelismo mostra-se particularmente feliz, porquanto permite inferir que cabe agora ao poeta / Leonardo o acto de "cometer o mar". Se Gama e os portugueses, "No largo mar fazendo novas vias" (V, 66, 3), vão "cometendo o mar", é também o poeta que as largas vias insuperáveis da antiga epopeia greco-latina vai fendendo com o seu novo discurso épico de tal modo que também ele acaba por "cometer" este "mar" que, intrinsecamente novo, parecia invencível e impermeável a alguma novidade[24].

---

21 Havia, em todo o caso, qualquer coisa de contraditório em tudo isto, pois, simultaneamente, em Portugal, já se haviam fechado as portas ao movimento europeu da Reforma, o que nos afastaria dos bons ventos do Humanismo e a cultura e educação que lhe eram conexas.

22 Uma vez que atrás me refiro à figura de Tétis que ocorre no episódio do Adamastor, convém distinguir as duas deusas gregas cujo nome, na passagem para português, acaba por ficar igual. A deusa que mostra ao Gama a máquina do Mundo é esposa do Oceano; a nereide Tétis da qual se enamorou o Adamastor é esposa de Peleu e mãe de Aquiles.

23 Veja-se o desenvolvimento da questão em Viana, 2016.

24 O paralelismo com a acção do Gama é só aparente, pois o poeta situa-se bem acima dele, porquanto é o seu discurso épico que dá sentido à navegação. Bem pode, com efeito, o Gama agradecer às Musas, isto é, à poesia e ao "muito amor da pátria" que as obriga "A dar aos seus, na lira, nome e fama" (V, 99, 3). Esta questão, que não é nova nos Estudos Camonianos, não caberia já neste artigo.

Alcançar a ninfa Éfire significa assim alcançar o novo canto épico. Eu diria, pois, que tal como Leonardo corteja com o seu canto a ninfa difícil de obter, o poeta, com o seu canto experiente, *namora*, por assim dizer, os antigos textos épicos greco-latinos desejando submetê-los à nova medida do seu canto épico, onde os antigos versos se *desfazem* e o poeta os faz significar de novo.

Referências bibliográficas

Almeida, J. M. de (1957). Carta do Humanista Francesco Albertini ao Rei Venturoso. *Humanitas, 1*, 227-232.
Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
Camões, L. (1972). *Os Lusíadas* (Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão). Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
Lourenço, E. (2002). *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva.
Moura, V. G. (2008). Polímnia. In *A Morte no Retrovisor. Ficções e Quase Ficções* (pp. 97-102). Lisboa: Quetzal.
Ovide (2001) *Les Métamorphoses-Metamorphoseon* (Ed. de Danièle Robert). Arles : Actes du Sud.
Ramalho, A. C. (1980). *Estudos Camonianos*. Coimbra: INIC.
Sena, J. (1980). *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*. Lisboa: Edições 70.
Silva, V. M. A. (1999). *Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.
Statius, p. P. (1928). John Henry Mozley (Vol. I). London: William Heinemann; New York: G. p. Putnam's Sons.
Sousa, M. F. (1639). *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Tomo Quarto. Madrid: Juan Sanchez. [uso a cópia disponibilizada online pela BNP]
Viana, M. M. (2015). Ulisses, Eneias e Vasco da Gama. Cidade Humanista a Ocidente. *Revista Portuguesa de História do Livro, 35-36*, 235-273.
Viana, M. M. (2016). A Ilha Namorada de Camões. Novíssimo lugar *quasi* utópico entre as paragens da Antiguidade greco-latina. *Revista de História do Livro, 37-38*, 171-210.
Viana, M. M. (2009). "Píndaro e Horácio face a face", *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas* (Vol. 1, pp. 131-137). Coimbra: APEC-CECH.

Resumo

Entre as outras ninfas, todas estereotipadas no seu modo de serem «mais industriosas que ligeiras», há uma que é diferente e à qual Camões chamou Éfire, o nome de uma ninfa da Antiguidade que é praticamente desconhecida. No entanto, esta ninfa tem um papel importante no episódio da Ilha Namorada e o significado que esta figura tem nele afecta o conjunto do poema *Os Lusíadas*. Julgo que esta ninfa pode ser interpretada como elemento importante de um discurso meta-poético que o poeta constrói no poema, onde propõe um novo épico, através dos antigos caminhos da épica grega e latina.

Abstract

Between the other nymphs, all stereotyped, with more «industry» than «lightness» on the run, there is a single one that is different and Camões named Ephyre, a name of a nymph of the Antiquity that is almost unknown. Nevertheless, this nymph has an important part in the episode of the «Ilha Namorada» and the meaning of this figure here affects the poem *Os Lusíadas* as a whole. This nymph may be interpretated as an important element of a meta-poetic discourse the poet creates in his poem, where he purposes a new way of epics through the old ways of the Greek and Latin epics.

Discours Rapportés / Discours Cachés: Les visions du monde des Amérindiens dans la littérature portugaise de voyage, 1500-1550

Reported Speech / Hidden Speech: Native American worldviews in Portuguese travel literature, 1500-1550

Virgínia Boechat
(AgroParisTech)
virginiabboechat@gmail.com

Mots clés: Littérature de voyage, discours rapportés, visions du monde amérindiennes, études coloniales.
Keywords: Travel literature, reported speech, Native Americans world views, colonial studies.

Mes sincères remerciements à Serge Lefaure et à Vincent Payelle, dont les précieuses suggestions m'ont beaucoup aidée dans ce défi d'écrire en français.

1. L'un des aspects les plus fascinants de ce sous-genre littéraire que nous appelons *littérature de voyage*, c'est qu'il est composé lui-même d'un énorme univers interdisciplinaire et transdisciplinaire, parfois considéré comme extralittéraire, dans lequel des écrits ayant des objectifs et des origines très variés sont publiés, vendus, achetés, lus comme des œuvres littéraires, surtout entre les XV[e] et XIX[e] siècles. Cet ensemble comprend des lettres bureaucratiques ou personnelles, des descriptions d'histoire naturelle, des rapports nautiques, botaniques, zoologiques, géographiques, cosmographiques et autres documents divers. Ces récits sont reçus en Europe avec enchantement, avidité et curiosité, et parfois même consommés comme de vrais *best sellers*. Il faut pourtant souligner qu'ils sont également produits par des Européens en déplacement. Ainsi, comme nous le démontre Fernando Cristóvão dans *Condicionantes culturais da literatura de viagens*, si le voyage apparaît dans la littérature dès les plus anciennes des œuvres connues, la littérature de voyage en tant que sous-genre résulte pour sa part d'une manière européenne de regarder, comprendre, décrire et raconter le monde à d'autres Européens, lors d'une période spécifique (Cf. Cristóvão, 2002, pp. 13-52).

RECEBIDO 24-02-2022 · ACEITE 13-04-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30974

Notons que, contrairement à ce que le sous-titre "Les visions du monde des Amérindiens" pourrait suggérer, nous ne pourrons accéder à la cosmovision de ces derniers, vu que les objets de lecture ici analysés ont été formatés par le Vieux Continent. Notre but est plutôt de montrer les limites discursives qui se révèlent à travers les tentatives de rapporter les contacts communicationnels entre les explorateurs au service du roi du Portugal et les habitants d'un espace qui commence à être connu sous le nom de Nouveau Monde. Nous pourrons donc observer, à partir d'exemples de difficultés linguistiques, les possibles problèmes de toutes sortes dans les domaines scientifiques, anthropologiques, ethnographiques, religieux, historiques et historiographiques qui en découlent. Le type de construction syntaxique qui consiste à relater une conversation est surtout identifié à travers ce que l'on appelle le *discours rapporté*. Leçon commune dans l'apprentissage d'une langue étrangère, la phrase au style indirect assimile la forme et le contenu d'une autre phrase et les modifie selon ses propres besoins pour les raconter, comme, par exemple: "Il m'a dit qu'il viendrait / elle m'a assuré qu'il n'y allait pas". La capacité d'exposer un autre discours alors que sa propre existence dénie la parole directe à l'émetteur originel est le paradoxe incontournable de cette structuration. Ces modifications se produisent d'abord au niveau syntaxique et provoquent des implications à plusieurs niveaux linguistiques. Mais ces transformations se montrent encore plus complexes quand les discours originels sont produits dans une autre langue ou, plus encore, par des gestes.

2. Les premiers cas qui attirent notre attention apparaissent dans des documents produits en 1500, sur l'arrivée sur la côte sud-américaine de la flotte commandée par Pedro Álvares Cabral. Considérés comme des récits produits par des hommes qui, effectivement, ont participé à cette expédition, les deux lettres et la relation[1] qui nous sont parvenues constituent la base de tout un ensemble de récits de voyage portant sur les futures terres brésiliennes. Il s'agit des sources qui nourriront, directement ou indirectement, au long des siècles, la création discursive de l'idée de découverte du Brésil et, plus encore, l'idée de découverte du Brésil en tant qu'espace grandiose, vierge, paradisiaque, peuplé de *gens*[2] inattendus.

Intéressons-nous d'abord à la courte lettre de Mestre João, signée par un scientifique et maître chirurgien[3] du roi D. Manuel I. Le contenu de ce document se concentre sur des aspects surtout techniques du parcours entre le Portugal et la côte sud-américaine. Il présente des méthodes de localisation, les mesures prises et les difficultés rencontrées, les tests d'instruments, la nouvelle constellation de la Croix (nommée par lui pendant le trajet), ainsi que la manière de trouver cette terre sur une carte. Mais Mestre João narre aussi, en portugais mélangé d'espagnol, un curieux contact avec des habitants locaux. Il écrit: "Hier, nous avons failli comprendre grâce à des gestes que ceci, c'est une île, qu'il y en

1 Par "relation", nous entendons un type spécifique de récit de voyage.

2 "Ces gens" et "les gens de cette terre" sont des termes employés dans divers documents.

3 Son identité ne fait pas consensus mais il est probable qu'il s'agisse de João Farras.

a quatre, et que d'une autre île venaient des gens en pirogues pour les attaquer et les emmener en captivité" (Mestre João, 2001, p. 125)[4].

Ce fragment nous rappelle ces énigmes présentées aux enfants comme insolubles, car elles sont basées sur les paradoxes mêmes du langage, comme: ""Cette phrase-ci n'est pas vraie" – dit-elle la vérité ou pas?". En analysant ce que l'auteur nous raconte, nous arrivons à un point très similaire d'impossibilité. Dans ce discours rapporté, l'introduction, "Hier, nous avons failli comprendre grâce à des gestes que...", peut invalider tout ce qui la suit. Mais il faut préciser que l'idée de "faillir faire quelque chose" en portugais (et en espagnol) n'est pas exactement la même qu'en français. Dans la langue française, le sens s'approche de la notion d'une *irréalisation terminée* alors qu'en portugais – *"quase entendemos"* – il s'approche d'une notion d'*action incomplète*. Il est fréquent que des lusophones apprenant le français utilisent le mot "presque" au lieu de l'expression "avoir failli", en raison de ce changement de logique. Malgré cette différence, la lettre évoque un moment de communication gestuelle, mais elle l'invalide d'abord comme une hypothèse invérifiable. Même sans vérification possible, ce que le discours de Mestre João met en évidence chez ces Amérindiens, ce sont les conflits et l'existence d'une forme d'esclavage entre eux. Ces deux derniers éléments se retrouvent de manière similaire dans les discours des colonisateurs à propos des peuples africains. Il faut remarquer que même l'idée d'une unité des diverses populations américaines est une création discursive de cette époque. Cette notion d'unité est née avec des pronoms (*ils*, *eux, les*), comme nous pouvons le voir dans la lettre mentionnée; cette idée a aussi été véhiculée par des mots communs considérés comme plus neutres (*ces hommes*, *ces gens*), comme dans une autre lettre que nous verrons par la suite. Plus tard, la conception d'univocité de ces peuples s'est concrétisée en vocabulaire (les *Indiens*, les *natifs*, les *Amérindiens*), ainsi qu'à travers un lexique exprimant clairement des jugements négatifs fondés sur des contextes antérieurs de contacts et de domination (les *sauvage*s, les *infidèles*, la *gentilité*). Il est possible de le constater dans divers documents de cette période.

Raconter une communication exige d'écouter un émetteur premier, de le comprendre, de traduire les contenus et de reformuler le tout dans un deuxième discours en tant que nouvel émetteur. Mais est-ce toujours possible si l'une de ces étapes est absente, comme dans ces contacts? Ces voyageurs, auteurs de la littérature de voyage du début du XVIe siècle, ont la capacité d'observer, mais toutes ou plusieurs des étapes suivantes sont compromises par l'incommunicabilité, par la différence radicale de structures syntaxiques, par la sémantique et par des univers culturels sans rapport, ce qui peut rendre très peu fiables leurs reformulations des discours autres.

La lettre de Pero Vaz de Caminha, plus longue et plus détaillée, est signée par un fonctionnaire cultivé en charge des futurs comptes de la factorerie portugaise de Calicut. Dans cette correspondance adressée au roi du Portugal, l'incommunicabilité avec les Amérindiens est évoquée de manière récurrente:

[4] "Ontem quase entendemos, por acenos, que esta era ilha, e que eram quatro, e que de outra ilha vêm aqui almadias a pelejar com eles e os levam cativos" (Mestre João, 2001, p. 125).

"on n'a pu obtenir ni paroles, ni compréhension qui fussent profitables"[5] ou "il n'y a pas eu de paroles ou de compréhension possibles avec eux car leur barbarie était si grande que l'on ne comprenait ni n'entendait personne"[6]. Un très intéressant contact construit sous forme de discours rapporté a lieu dans une nef portugaise où deux jeunes Amérindiens avaient été emmenés pour être présentés au commandant. Dans cette séquence, Caminha arrive à d'étranges conclusions sur la signification de leurs gestes:

> Mais l'un d'eux a jeté un coup d'œil au collier du commandant et a commencé à indiquer avec la main la terre puis le collier, comme s'il nous disait qu'il y avait de l'or sous la terre, et il a vu aussi un bougeoir d'argent et de la même manière, il a indiqué la terre et ensuite le bougeoir, comme s'il y avait là aussi de l'argent. On leur a montré un perroquet foncé que le commandant avait apporté, ils l'ont pris tout de suite dans leurs mains et ont indiqué la terre, comme s'il y en avait là-bas. (Caminha, 2001, p. 78)[7]

Le discours rapporté apparaît d'abord construit sur une comparaison qui ne propose qu'une possibilité, "comme si...". Dans cette faible construction, Caminha attribue à ces gestes, probablement intraduisibles, des significations favorables et des possibilités de richesse. Il est possible qu'il le fasse à travers un discours ingénu, avec un regard n'ayant qu'une référence européenne, ou qu'il indique ainsi au roi du Portugal la potentielle importance de sa propre expédition. Ainsi, nos possibilités de lecture sont aussi circonscrites par des hypothèses invérifiables. Dans la lettre, l'ingénuité est pourtant constamment attribuée aux habitants natifs, vus comme pré-adamiques, sans religion, sans activités productives, sans lois et sans roi. Ils seraient une *page blanche* ou de la *matière première*, selon l'auteur, *pour y imprimer* – c'est la métaphore utilisée par lui – tout ce que le roi du Portugal voudrait (Caminha, 2001, p. 109)[8].

Le récit connu sous le nom de *Relation du Pilote Anonyme*, bien qu'il ne soit pas attribué à un pilote, est le seul témoignage de cette flotte publié à l'époque, en 1507, dans la collection italienne de voyage *Paesi novamente retrovati* de Fracanzano da Montalboddo. Même si cette relation n'a survécu qu'en traduction, sa publication a constitué le socle de tout un réseau de transmission écrite et orale relative aux contacts portugais du XVIe siècle. Le contenu de ce document

---

5 "Ali não [ele] não pôde deles obter fala nem entendimento que aproveitasse [...]" [inclusion de l'édition utilisée] (Caminha, 2001, p. 78).

6 "Ali por então não houve mais fala nem entendimento com eles, por ser a barbaria deles tamanha que se não entendia nem ouvia ninguém" (Caminha, 2001, p. 89).

7 "Porém, um deles pôs olho no colar do capitão e começou a acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizia que havia ouro em terra. Também viu um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e então para o castiçal, como que [lá] também havia prata. Mostraram-lhes um papagaio pardo que o capitão traz aqui. Tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como que os havia aí." [inclusion de l'édition utilisée] (Caminha, 2001, pp. 83-84).

8 "[...] esta gente é boa e de boa simplicidade, e imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar." (Caminha, 2001, p. 109).

met pourtant en évidence une absolue incommunicabilité: “dans l’armada, il n’y avait personne qui comprenait leur langage” ou “ils ne se comprenaient ni par la parole ni par les signes”[9]. L’absence d’accès au discours premier, qui a été produit par les habitants locaux et traduit par les navigateurs, restera néanmoins oubliée pendant des siècles. Dès lors, la construction d’un ensemble comprenant leurs visions du monde ne sera en fait constituée que d’interprétations mythico--mystico-religieuses d’Européens des XVe et XVIe siècles.

3. Trois décennies après l’an 1500, date considérée traditionnellement comme celle d’un premier contact portugais avec les peuples américains natifs, le roi portugais D. João III envoie au Brésil, à la fin de l’an 1530, une expédition commandée par un noble du nom de Martim Afonso de Sousa. Cette armada est composée de plusieurs nefs et caravelles et parcourt les terres sud-américaines pendant plusieurs mois entre 1531 et 1532. La flotte a pour but d’identifier les domaines lusitaniens sur la côte sud-américaine, d’éviter la présence corsaire française, de fonder des villes et de développer des plantations[10]. Il s’agit du début d’une colonisation. Le récit de ce voyage nous est parvenu sous la forme de l’ensemble intitulé *Le Journal de Navigation*, une relation fondée sur un possible journal de bord écrit par Pero Lopes de Sousa, jeune frère du commandant. La compréhension, dans ce contexte, se fait déjà plus vraisemblable, du fait de la présence d’interprètes des langues tupis[11]. Une partie de l’armada poursuit son trajet vers le bassin de la Plate et explore quelques rivières sous le commandement de l’auteur. Il établit dans son journal une différence entre les populations habitant dans l’actuelle Uruguay et celles du Brésil. Le 25 novembre 1531, il écrit: “leur langue, nous ne la comprenions pas et elle n’était pas comme celle du Brésil: ils parlaient par la gorge comme des Maures” (Sousa, 1968, p. 78)[12]. Le 13 décembre, dans cette région de la Plate, ils sont en train de naviguer lorsqu’ils voient un Amérindien:

> Un homme est venu vers nous au bord de la rivière, tout habillé en peaux d’animaux, [...] il nous a dit deux ou trois mots guaranis et les interprètes les ont compris. Ils lui ont répondu en cette même langue: il n’a pas compris, mais il nous a dit qu’il était beguaa-chanaa et qu’il s’appelait Inhandu. (Sousa, 1968, p. 87)[13]

---

9 “Na dita armada não havia ninguém que entendesse sua língua.»; “[...] não se entenderam, nem por fala nem por gestos.” (Anônimo, 2001, p. 134).

10 Ces objectifs sont différemment décrits par plusieurs lectures critiques, parmi elles la préface à l’édition ici utilisée (Mota, 1968, p. 7-23).

11 Des passages de cette relation suggèrent que les interprètes connaissaient les langues parlées sur la côte brésilienne, c’est-à-dire les langues du tronc linguistique tupi.

12 “A fala sua nom entendíamos nem era como a do Brasil: falavam do papo como mouros.” (Sousa, 1968, p. 78).

13 “E saio a nós um homem à borda do rio, coberto com peles, com arcos e frechas na mão, e falou--nos duas ou três palavras guaranis e entenderam-as os línguas que levava. Tornaram-lhe a falar na mesma língua: nam entendeo, senam disse-nos que era beguaa-chanaa e que se chamava Inhandu.” (Sousa, 1968, p. 87).

Pero Lopes suppose que la langue de cet Amérindien est le guarani, mais il dit ensuite que cet homme n'a pas compris leurs réponses en guarani. Cependant, il aurait, curieusement, réussi à expliquer quels étaient son peuple et son nom. Il s'agit d'un rapport subtilement contradictoire, surtout vu sous l'angle d'un autre extrait de la même scène: "par des gestes, nous avons compris qu'avec un autre groupe, qui s'appelait Chanas[14], il y avait un homme qui savait parler plusieurs langues, et qu'il voulait aller le chercher [...] et qu'ils seraient [tous] revenus dans 6 jours" (Sousa, 1968, pp. 87-88)[15]. Il faut remarquer que "*par des gestes*" suggère qu'ils auraient abandonné l'utilisation de la langue guarani, inefficace dans ce contexte. Ainsi, comme le démontrent les citations ci-dessus, le nom *Inhandu*, l'un des premiers attribués à un Amérindien, doit-il aussi être pris avec précaution.

4. Dans la correspondance de Manuel da Nóbrega, supérieur du premier groupe missionnaire jésuite au Brésil, arrivé à Bahia en 1549, quelques passages démontrent son incompréhension mais surtout sa pratique du discours rapporté à partir de traductions aléatoires, équivoques, impossibles ou manipulées. Trois exemples peuvent nous éclairer, exemples dans lesquels apparaît le choix délibéré d'un mot équivoque qui finira par masquer la religiosité amérindienne.

Tout d'abord, dans sa première lettre brésilienne, probablement en date du 10 avril de cette année-là, Nóbrega écrit:

> Ce sont des gens qui n'ont aucune connaissance de Dieu ni d'idoles, ainsi font-ils tout ce qu'on leur dit. [...] J'ai travaillé pour verser en leur langue des prières et des pratiques du Seigneur, mais je ne trouve pas d'interprète qui sache me le faire parce qu'ils sont tellement brutaux... (Nóbrega, 1955, p. 21)[16]

Cet extrait corrobore les récits de 1500 portant sur la maigreur des connaissances indiennes. Mais il distille aussi, par l'emploi du mot "brutaux", l'idée selon laquelle les Amérindiens seraient irascibles au point de ne pas même avoir de vocabulaire qui permette ce type de traduction en langues tupis[17], soit pour nommer l'idée de Dieu, soit pour évoquer des notions divines.

Le deuxième exemple apparaît dans une lettre du 10 août 1549, où le missionnaire jésuite rapporte un épisode qui a eu lieu dans un village indigène:

---

[14] De rares sources fragmentaires retrouvées montrent que les Chanás étaient des peuples habitant le bassin de la Plate et qu'ils avaient subi, par un processus d'acculturation, la domination culturelle des Guaranis. Cela pourrait expliquer pourquoi l'Amérindien mentionné connaît des mots guaranis mais ne parle pas vraiment cette langue.

[15] "Por acenos lhe entendemos que estava um homem com outra geraçam, que chamavam chanas, e que sabia falar muitas línguas e que o queriam ir a chamar [...] e que eles iriam e viriam em seis dias." (Sousa, 1968, pp. 87-88).

[16] "Hé gente que nenhum conhecimento tem de Deus, nem ídolos, fazem tudo quanto lhe dizem. [...] Trabalhey por tirar em sua lingoa as orações e algumas pratic[cas de] N. Senhor, e nom posso achar lingoa que mo saiba dizer, porque sam elles tam brutos que [nem vocabulos tem]" [inclusions de l'édition utilisée]. (Nóbrega, 1955, p. 21).

[17] Comme le démontre aussi l'inclusion de l'édition de Serafim Leite.

> J'ai eu du travail pour aller voir un sorcier, le plus grand de cette terre, que tout le monde appelle pour qu'il soigne leurs infirmités. Je lui ai demandé [...] s'il communiquait avec Dieu, qui avait créé le ciel et la terre et qui régnait aux Cieux, ou avec le démon, qui habitait dans les Enfers. Il m'a répondu sans aucune honte qu'il était lui-même dieu et qu'il était né dieu [...] que le Dieu des Cieux était son ami, et qu'il lui apparaissait en nuages et en tonnerre, en éclairs et en plusieurs autres choses. (Nóbrega, 1955, p. 56)[18]

Si nous reprenons ce que Nóbrega avait écrit quelques mois auparavant, les Amérindiens avec lesquels les jésuites avaient des contacts, parlant des langues du tronc tupi, ne possédaient pas de mots pour désigner *Dieu* ni des notions relevant du champ sémantique du sacré. Il nous semble donc très curieux que du mois d'avril au mois d'août 1549, ce "sorcier" natif ait produit un dialogue comme celui qui est rapporté, selon lequel *il* était *dieu, il* était *né dieu* et *le Dieu des Cieux* était *son ami*. Ce serait une question importante si nous pouvions considérer comme fiables les notions divines amérindiennes traduites par ces interprètes.

Le troisième et dernier exemple se trouve dans une lettre du même mois d'août, dans laquelle Manuel da Nóbrega évoque pourtant le choix par les missionnaires de son groupe d'un mot tupi pour désigner le dieu chrétien:

> Cette gentilité n'adore rien et n'a pas la connaissance de Dieu, seulement du tonnerre qu'ils appellent Tupana, qui est une façon de désigner une chose divine. Ainsi, nous n'avons pas trouvé un mot plus convenable pour leur transmettre la connaissance de Dieu qu'en l'appelant Père Tupana. (Nóbrega, 1955, p. 62)[19]

Traduction inventée par les missionnaires du XVIe siècle, "le mot le plus convenable", le choix du mot *Tupã*, la mère du tonnerre, "l'être inconnu qui tonne et qui impose sa crainte par des éclairs" (Cascudo, 1998, p. 882)[20], n'est néanmoins pas innocent; il fonctionnera comme filtre insurmontable de déformation et d'invalidation d'un univers religieux. D'autres divinités plus marquantes existaient dans le panthéon de ces peuples amérindiens. *Jurupari*, par exemple, était le "dieu législateur, réformateur, pur, sobre, éloquent, exigeant", envoyé par le Soleil et conçu par une vierge (Cascudo, 1998, p. 882)[21]. C'était un dieu commun

---

18 "Trabalhei por me ver com um feiticeiro, o maior desta terra, o qual todos mandam chamar para curar as suas enfermidades. Perguntei-lhe [...] se tinha comunicação com Deus, que fez o Céu e terra e reinava nos Céus, ou com o demónio, que estava nos infernos? Respondeu-me com pouca vergonha que ele era deus e que havia nascido deus [...], e que o Deus dos Céus era seu amigo, e lhe aparecia em nuvens e trovões, e em relâmpagos, e em outras coisas muitas." (Nóbrega, 1955, p. 56).

19 "Esta gentilidade a nenhuma coisa adora, nem conhecem a Deus, sòmente aos trovões chamam Tupana, que é como quem diz coisa divina. E assim, nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus, que chamar-lhe Pai Tupana." (Nóbrega, 1955, p. 62).

20 *Tupã*: "[...] o ente desconhecido que troveja e mostra sua temibilidade pelo raio [...]" (Cascudo, 1998. p. 882).

21 *Jurupari* "É um deus legislador e reformador, puro, sóbrio, discursador, exigente no ritual sagrado." (Cascudo, 1998, p. 882).

à plusieurs groupes amérindiens, Tupis et non-Tupis, comme nous le démontre aussi Câmara Cascudo (1998, p. 882)[22]. Jurupari était cependant trop lié aux pratiques religieuses et initiatiques des *Pajés*, les responsables des connaissances religieuses, tenus comme sorciers par ces missionnaires. Le mot *Jurupari* a été traduit donc par "démon" alors que ses cérémonies et secrets ont été taxés de *sorcellerie*.

5. Malgré le secret officiel imposé par l'État portugais à l'époque, l'ensemble très divers des récits de voyage en langue portugaise a formé et formaté directement et indirectement la pensée et l'imaginaire autour des Amériques. Cette littérature a influencé les décisions de toute une élite responsable de l'expansion et de la colonisation à cette époque – rois, nobles, commerçants, grands entrepreneurs et haut clergé[23]. De plus, ces récits ont aussi servi de base aux connaissances scientifiques relatives à cet espace, qu'elles soient historiographiques, cosmologiques, géographiques, anthropologiques ou ethnographiques. Il est pourtant clair qu'il s'agit là de fondations plutôt déformées et limitées qui ont élaboré et perpétué la colonisation de l'imaginaire et de la pensée jusqu'à nos jours.

Références bibliographiques

Anônimo (2001). Relação do português anônimo. In J. Amado, & L. C. Figueiredo, *Brasil 1500: quarenta documentos*. Brasília: UNB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Caminha, p. V. (2001). Carta de Pero Vaz de Caminha. In J. Amado, & L. C. Figueiredo, *Brasil 1500: quarenta documentos*. Brasília: UNB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Cascudo, L. C. (1998). *Dicionário do folclore brasileiro* (10ª ed.). Rio de Janeiro: Ediouro.

Cristóvão, F. (2002). Introdução. Para uma teoria da literatura de viagens. In F. Cristóvão (Dir.), *Condicionantes culturais da literatura de viagens.* Coimbra: Almedina. [Reimpressão].

Nóbrega, M. (1955). *Cartas do Brasil e mais escritos* (Edição de Serafim Leite). Coimbra: Universidade.

Mestre João (2001). Carta do Mestre João. In J. Amado, & L. C. Figueiredo, *Brasil 1500: quarenta documentos*. Brasília: UNB / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Mota, A. T. (1968). Prefácio. In Sousa. *Diário da navegação de Pêro Lopes de Sousa* (pp. 7-23). Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

Sousa, p. L. (1968). *Diário da navegação de Pêro Lopes de Sousa*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

Résumé

L'article montre les limitations discursives présentes dans les tentatives de rapporter des contacts communicationnels entre les explorateurs au service du roi du Portugal et les habitants natifs de l'espace connu sous le nom de *Nouveau Monde*. De tels rapports, produits par des Européens pour des Européens et construits sous forme de discours rapportés, peuvent s'avérer très peu fiables et pourtant avoir une influence dans plusieurs domaines de la connaissance des peuples amérindiens.

[22] Câmara Cascudo montre encore que *Tupã* en tant qu'équivalent en langue tupi d'une divinité suprême est une création des missionnaires catholiques du XVIe siècle.

[23] Voir aussi Boechat, V. (2015). Famílias viajantes, famílias empreendedoras, famílias em pecado mortal. *Forma Breve,12*, 271-288.

Abstract

This article points out the discursive limitations in attempts to report communication contacts between explorers in the service of the King of Portugal and native inhabitants of the place known as the New World. Such reports, produced by Europeans for Europeans and constructed in reported speech form, may prove to be quite unreliable and yet have influenced several areas of knowledge regarding the Amerindian peoples.

Los filólogos de José Bergamín o cuando la alfabetización produce la confusión babélica

José Bergamín's *Los filólogos* or when literacy produces babelic confusion[1]

M.ª Teresa Santa María Fernández
Universidad Internacional de La Rioja
teresa.santamaria@unir.net

Palavras-chave: José Bergamín, *Os pássaros* de Aristófanes, comédia de vanguarda, literatura comparada, confusão de Babel, crítica da alfabetização.
Keywords: José Bergamín, Aristophanes´ *Birds,* Avant-garde Comedy, Comparative Literature, Babel confusion, Critique of literacy.

Constituye *Los filólogos* una de las primeras obras de teatro escritas por José Bergamín y que conforman esa "noción impertinente" de su primera producción dramática, tal y como recoge la profesora Paola Ambrosi en la edición de la dramaturgia de estos años. En efecto, esta comedia se inscribe dentro del teatro de Vanguardia, aunque el dramaturgo no considerara este término "bélico" como definitorio de nada, pues "La noción de vanguardia supone una estrategia más o menos bélica de aplicación inadecuada a todo movimiento literario o artístico" (Bergamín, 1930, p. 1).

En estas primeras incursiones en el mundo teatral, el escritor español ya incluye características y motivos que aparecen en obras posteriores o son constantes en otras de sus producciones literarias. De este modo, su consideración de la poesía como "artefacto" le lleva a actualizar motivos de la literatura anterior en su teatro "impertinente", junto con otras piezas publicadas del autor: *Enemigo que huye* y *Tres escenas en ángulo recto* y la parodia, aún inédita pero que se puede consultar en la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, *Ramón Ramírez o La reputación* (Santa María, 2017). Si en las anteriores piezas los motivos literarios van desde la referencia a temas y personajes con una gran tradi-

[1] Dedicamos este artículo al "Grupo de Aveiro". ¡Gracias, António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira, Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Maria Hermínia Amado Laurel y Rosa Lídia Coimbra por estar siempre ahí, incluso en tiempos de babélica pandemia!

RECEBIDO 28-03-2021 · ACEITE 27-04-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30977

ción literaria, tanto culta – Fausto, Hamlet, Pascal y Plauto – como popular – los Reyes Magos, trabalenguas populares –, en la obra que nos ocupa, se trata de la actualización de una comedia de Aristófanes, *Las aves*, escrita en el 414 a.C. Nos interesa comentar, por un lado, las diferencias y similitudes con la pieza griega que le sirve como base temática a José Bergamín y, por otro, comprobar cómo se vincula *Los filólogos* con otros textos del escritor madrileño donde defiende el analfabetismo como el pensamiento y la cultura popular y que se opone al monopolio letrado que, a base de estudiar solo la forma, se olvidan del auténtico fondo y sentimiento de las palabras, lo cual, en opinión de nuestro autor es una manera de conducir el lenguaje a la confusión babélica.

1. *Las aves* y *Los filólogos*, similitudes y diferencias

José Bergamín guarda en su haber teatral, como si de un nuevo dramaturgo griego se tratara, tres tragedias y una comedia de inspiración clásica. Nos referimos, en orden cronológico, a *La hija de Dios* – basada en *Hécuba* de Eurípides y *Hécuba, triste* de Fernán Pérez de Oliva –; *Medea la encantadora*, inspirada en las de Eurípides y Séneca; y *La sangre de Antígona*, que actualiza la tragedia de Sófocles y la vincula con otras luchas fratricidas, desde Caín y Abel hasta la reciente guerra civil española. No nos puede extrañar esa pasión hacia la tragedia clásica, ya que en numerosos textos había revelado su interés hacia ese tipo de concepción dramática, fundamentalmente, por tres motivos. En primer lugar, por el origen religioso de ese teatro y su elemento ritual de repetición, siempre igual y diferente, puesto que

> Una comedia o representación se repite todo el tiempo que requiera, hasta poder ofrecerse a un público o públicos sucesivos para quienes, repitiéndose, se representa. El acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. [...] El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España, derivadas de los misterios y moralidades medievales con el nombre exactísimo de actos o autos sacramentales. Se dramatiza esta poesía teatral por una forma épico-lírica, como la de la tragedia griega o la de la visionaria teatralización también teológico-poética, del poema sacro de Dante para mostrar "lo religioso teatralizado por un acto de fe". (Bergamín, 1973, p. 28)

En segundo lugar, por plantear la cuestión del destino, y no la de la libertad personal y el libro albedrío que recogían los dramas del Siglo de Oro, de una manera que solo será tratada por el teatro contemporáneo:

> En la tragedia o comedia griegas, por la máscara, el destino del hombre actúa sobre el hombre, desde fuera, como voluntad de los dioses. En el drama cristiano, al desenmascararse el destino, por el hombre, resulta lo verdaderamente dramático del hombre, que es no tener destino: tener libertad. (Bergamín, 1940, p. 229)

Y, en tercer y último lugar, porque en su opinión el teatro griego y el del Siglo de Oro conjugaron dos ingredientes difíciles de aunar y conseguir: su éxito popular y su raigambre culta:

> El teatro, se ha dicho, es una reflexión del hombre sobre sí mismo. En el teatro el pueblo reflexiona sobre sí mismo como un hombre. En este sentido, esencialmente humano, era popular el teatro griego y lo fue el español católico del XVII. El teatro refleja imaginativamente a un pueblo en su tiempo y en sus costumbres representando los actos o acciones humanas, que son, por definición, lo mismo en Aristóteles, intérprete del teatro griego, que en Santo Tomás, promotor del teatro cristiano, los actos racionales o irracionales, pero virtualizados moralmente por la razón. (Bergamín, 1933, p. 63)

De todo ello deducimos el vasto conocimiento que poseía José Bergamín de la dramaturgia clásica griega desde su juventud, así como defensa de una popularización del pensamiento y la literatura. Por todos estos aspectos no resulta difícil comprender que eligiera una comedia griega para satirizar el recién creado Centro de Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) (López Sánchez, 2003 y Abad, 2007), centrando su crítica al excesivo elitismo o afán por recluir el saber tras las puertas de una institución ensimismada en cuestiones, en opinión de Bergamín, demasiado científicas y apartadas de la realidad y del pueblo.

En este sentido no podemos olvidar la oposición que Bergamín contra algunos postulados defendidos en *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, que fueron apareciendo en el diario *El Sol* entre enero y febrero de 1924, aunque se publicaran en forma de libro un año más tarde (Gutiérrez Pozo, 2017, p. 195). En su artículo "Las cosas en su punto" Bergamín defiende que el teatro "es popular o no es teatro, es otra cosa distinta, que puede ser literatura, mejor o peor, escenografía, música..., etc., para delectación de minorías selectas" el teatro o es popular o no es teatro (Bergamín, 1924). Recordemos que el 16 de enero de 1925 es la fecha que aparece tras el "Fin del Acto III y de la farsa aristofanesca" en la edición de *Los filólogos* (Bergamín, 2004, p. 295).

También una parte de sus desavenencias con el que un día había sido su maestro, Juan Ramón Jiménez, proviene del diferente enfoque que ambos tenían sobre esa cuestión. El poeta onubense, en el artículo "Historias de España y México. Un enredado enredo", "rechaza el enfoque machadiano de Bergamín y expone su idea, muchas veces defendida, en el sentido de que el escritor debe estar si no al margen, sí libre de cualquier condicionante que no sea estrictamente literario" (Penalva, 1985, p. 50). Por su parte, el escritor madrileño, en "El ensimismado enfurecido", responde que el intelectual no debe permanecer "aislado, en su torre de marfil, cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores. De ahí que contraponga las figuras de Machado, Lorca o Miguel Hernández a las de Juan Ramón, Ortega y otros" (Bergamín, 1944, p. 6).

Precisamente, el filósofo será el que reciba uno de los retratos más caricaturescos dentro de la obra, a pesar de que "el paso de Ortega por el Centro de Estudios Históricos resultó un tanto fugaz, y buena parte de la representatividad de

este CEH la suponen Hinojosa (hasta su enfermedad y muerte), Gómez-Moreno, o sobre todo Menéndez Pidal" (Abad, 2007, p. 10). Por otro lado, no sabemos si el secretario García al que se refiere Bergamín como acompañante de Ortega sería Manuel García Morente, quien fue discípulo del filósofo y ensayista madrileño.

Para esta parodia, Bergamín podría haber elegido *Las nubes*, por el paralelismo con la crítica a Sócrates y los sofistas que incluye; y, sin embargo, elige como "artefacto" la sátira política de *Las aves*. Con toda seguridad, porque también en esta comedia aparecían muchísimos personajes que los atenienses de su época conocían y sabían reconocer dentro de la obra, al igual que ocurre con los personajes de *Los filólogos*, tanto en el caso de los escritores que cuenta con el favor o reconocimiento por parte de Bergamín – Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Antonio Machado; como los criticados dentro de la farsa: El profesor Tomás Doble – por Tomás Navarro Tomás – y El Doctor Américus – por Américo Castro –, El Excéntrico o Cauteloso Díez – por Enrique Díez Cañedo – o Eugenio d'Ors; y los ya mencionados Menéndez Pidal y Ortega y Gasset.

2. *Los filólogos* como "farsa aristofanesca"

La actualización de *Las aves* por parte de Bergamín incluye varios aspectos coincidentes que resultan muy relevantes. En primer lugar, su excepcionalidad. No nos consta ninguna obra dramática española anterior que recoja esta comedia de Aristófanes, la recree y actualice en su época. Es cierto que las aves, como otras clases de animales, aparecen profusamente incluidos en las imágenes de emblemas relevantes del Siglo de Oro (Antón, 202, pp. 209-210) y que constituyen dentro de este género un elemento didáctico del que no es ajeno la farsa bergamasca, aunque sin que resulte esta su intención principal. Pero fuera de ese hecho, no encontramos en la escena española ninguna parodia de ese reino utópico, protagonizado por diferentes tipos de pájaros, aunque sí se ha destacado la influencia de esta pieza de Aristófanes en la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós (Chamberlin, 1987) y se pueda observar el uso de cualquier género de animales en las fábulas de Samaniego. Tampoco podemos saber si Bergamín conocía la ópera de Walter Braunfels, *Die Vögel*, que fue estrenada el 30 de noviembre de 1920 en el Teatro Nacional de Múnich (Duarte, 2002-2003).

Por otro lado, el auge de la comedia y su renovación en esos años en España conllevan también cierta clase de consideración literaria mejor para este género que solo durante el Siglo de Oro aspiró a tener el mismo rango que el drama o la tragedia. Desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el siglo XX, surge una cantera de grandes comediógrafos que aportan una visión más elevada a la comedia. Al astracán de Muñoz Seca y las obras de los hermanos Álvarez Quintero, hay que añadir la labor escénica de Carlos Arniches (Sotomayor, 1992), Antonio Paso, Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela, junto con toda la elaboración teórica y plástica que supuso el esperpento de Valle-Inclán.

En este contexto no resulta extraño que Bergamín elija una "farsa" para una de sus primeras muestras teatrales. Además, esta comedia enlaza muy bien con el carácter lúdico y de juego de buena producción literaria de los años veinte en España y en la del propio escritor con sus piezas teatrales *Don Lindo de Almería*,

Tres escenas en ángulo recto, *Enemigo que huye* y *Ramón Ramírez o La reputación;* así como algunos de sus aforismos de *El cohete y la estrella*, de 1923. Pero, sobre todo, guarda conexión *Los filólogos* con *Caracteres*, por el retrato caricaturesco y satírico de personajes eminentes de su época, bajo diferentes aposiciones o adjetivos como "EL INSISTENTE" o "EL BONDADOSO", que aparece en 1926. Curiosamente, ambas obras van precedidas por una dedicatoria a "Pedro Salinas" (Bergamín 2004, p. 263 y 2005, p. 147).

Esta caricaturización de personajes conocidos – estudiosos y escritores – será la clave para interpretar *Los filólogos* porque, como hemos visto en *Caracteres*, Bergamín también ilustra con adjetivos a modo de epítetos épicos muchos de los personajes de la obra: "El Maestro Inefable Don Ramón Menéndez Pidal", "El insigne Ortega", "El Cauteloso Díez" o "El santo civilista Don Felipe Urrutia de Diego". Aclaramos aquí los lapsus – no sabemos si babélicos, pero sí lingüísticos – de nuestro autor respecto a estos dos últimos personajes. El primero de ellos aparece tildado como "Excéntrico" en el "dramatis personae" inicial (p. 265) mientras que en el cuerpo de la obra se refiere a él como "El Cauteloso". Y, por su parte, aunque en el repertorio de personajes se menciona a "Don Felipe Urrutia de Diego" (p. 266), quien aparece en el Segundo Acto será "Don Felipe Clemente de Diego, vestido como San José en la huida a Egipto" (p. 285).

Otros aspectos, además de la inclusión, para provocar la comicidad, de varios personajes ilustres de la época, actualiza y toma Bergamín para la farsa de Aristófanes ya que "El propósito de este tan expandido "humor ritual" es el de mostrar una conducta contraria a la de la normalidad ciudadana" (López Eire, 2000, p. 86) y provocar la comicidad desvelando el absurdo, en este caso, de una postura supuestamente seria y académica, como es la labor investigadora que realiza el Centro. Ese gusto por la inversión y los contrastes seriedad-comicidad y veras y burlas que propicia el carnaval y las fiestas que dieron origen al teatro griego resulta frecuente en Bergamín y no en vano dos de sus obras posteriores se desarrollarán precisamente en esas coordenadas festivas y farsescas, *Tanto tienes cuanto esperas* y *Melusina y el espejo*. Si Aristófanes podía mofarse *en Las aves* de la *polis* y de la democracia ateniense, bien podía el dramaturgo español poner el centro de su sátira en los filólogos y sus investigaciones.

En segundo lugar, encontramos su preferencia por la comicidad en el uso de las palabras por el lugar o contexto en que se pronuncian. Estamos ante otro tipo de confusión babélica ya que, al sacar algunas de ellas del contexto o ámbito investigador del Centro Histórico, se producen las equivocaciones y también el efecto humorístico y satírico. Así, si diversos discursos que incluye Aristófanes en algunas de sus comedias resultan cómicos por el espacio en el que se desarrollan (López Eire, 2000, p. 93), en *Los filólogos* el contraste humorístico, la confusión babélica, proviene de la seriedad con que se toman estos su labor filológica, absurda desde nuestra perspectiva y para nuestros oídos; así como el desfile antes nuestros ojos de personajes que con su aspecto quitan seriedad a sus parlamentos. Y, en concreto, en *Las aves* podemos ver cómo la solemnidad de Poseidón se desdice por el dialecto griego con el que le hace hablar Aristófanes (Aristófanes, 2011, p. 245), mientras que en la farsa bergamasca esos parlamentos sorprendentes, que rompen y confunden al espectador, vendrán de la mano del

Gramófono, la Cacatúa y el Perro, pero también se expresarán mediante meras onomatopeyas ciertos personajes como Azorín y Baroja (p. 283).

Un tercer aspecto que incluye Bergamín procedente de *Las aves*, pero que resulta común a todas las comedias griegas (cf. Base de datos de Greek Drama Corpus), lo constituye el uso del coro, que aparece como un elemento de renovación teatral de esos años y que utilizó, por ejemplo, Cipriano Rivas Cherif en sus producciones escénicas (García-Ramos, 2014). La diferencia en este caso estriba en que mientras en la comedia de Aristófanes solo aparece el Coro de las Aves, en la versión bergaminiana tendremos no solo el Coro de Pájaros, sino también otros tres coros diferentes: el Coro de Monos, el Coro de Sátiros y el Coro de Fichas (p. 266).

Aunque, como hemos indicado, no encontramos ninguna versión de esta obra de Aristófanes dentro del teatro español previa a la farsa bergamasca, no ocurre así, con posterioridad a la obra de José Bergamín, pues encontramos dos actualizaciones de *Las aves* en el siglo XX. En primer lugar, la portuguesa *Os pássaros* de António Pedro, que se estrenó en el Teatro universitario de Porto en 1963 (Silva, 2017); y, en segundo lugar, Mauricio Kartun adapta al universo ornitológico y social de Argentina la comedia aristofanesca, bajo el título *Salto al cielo*. La obra fue estrenada en el Teatro de la Campana de Buenos Aires en 1991 (Cavallero, 2017, p. 19). Fuera de la dramaturgia, podemos destacar la obra de Augusto Monterroso, *Pájaros de Hispanoamérica*, donde recoge treinta y siete retratos biográficos de sendos escritores latinoamericanos contemporáneos, convertidos en aves.

3. En defensa del saber y del sabor iletrado

Una de las cuestiones fundamentales que subyace en *Los filólogos* es la valoración de la palabra, de la literatura, como algo inefable y, en cierta forma, imposible de sujetar en reglas y normas rígidas y prestablecidas. José Bergamín había mantenido en varios ensayos su defensa del analfabetismo, pero no en el sentido literal de la frase, sino como revalorización del saber iletrado y popular. Al escritor madrileño le gustó, desde su infancia, reconocer los diferentes acentos, entonaciones, dichos, retahílas, poemas, canciones que dimanaban del pueblo que, lejos de conformar una nueva torre de Babel, aportan un gusto inequívoco por las palabras:

> Sus diferencias de tono y de acentos, según la región de España de la que llegaban, creo que fueron educando mi oído –dada la profunda atención de mi silencio infantil– en una riqueza de lenguaje español, a la que debo más, tal vez, que a mis devoradoras lecturas posteriores de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras, y por sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba de niño, oyendo la charla inagotable, como fuente viva de figuraciones y sentidos poéticos, de las mujeres de los pueblos, que venían a servir a Madrid, desde todos los rincones de España. (Bergamín, 1953, p. 64)

Esa variedad babélica, rica y enriquecedora, le parecía el mejor medio para acercarse al gusto popular pero también respondía a unas preferencias personales, en los que los términos "saber" y "sabor" se convierten en sinónimo: "saber el sabor mismo: que es el saber mismo. Por eso olvidamos tan fácilmente lo tan puramente sabido – como el sabor que paladeamos de algún sabroso manjar o fruto –. Por eso tenemos que volver a paladearlo siempre y siempre de nuevo, mientras vivimos" (Bergamín, 1957, p. 14).

Frente al saber letrado, filológico y gramatical, que intenta tener todo registrado en fichas, fonemas o explicaciones teóricas, Bergamín prefiere la riqueza popular y literaria, de la que también resultan herederos los escritores que él admira y que aparecen en la obra, como Valle-Inclán, Antonio Machado o Miguel de Unamuno. Las coplas populares y las canciones aparecerán en obras teatrales del propio Bergamín, como *Tanto tienes cuanto esperas*, *La niña guerrillera*, *Melusina y el espejo* o *Medea la encantadora*. También en estas obras encontramos recursos formales como las glosas y el eco, que nos remiten al Siglo de Oro, pero que también corresponde con esa defensa de la literatura y tradición populares que tanta resonancia adquirió entre los coetáneos – y en especial los exiliados – de Bergamín, cuya buena memoria para ese tipo de composiciones orales quedará más tarde plenamente de manifiesto en algunos de sus volúmenes de poesías, como *Canto rodado* (Bergamín 1984). Por otro lado, él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones su deuda literaria con este tipo de composiciones que, además, en su "peregrinaje" físico le debían confortar por el recuerdo a esa tradición tan lejana y cuya pervivencia querían salvaguardar desde el destierro, para lo que reproduce poemas tomados directamente de la savia popular y literaria en muchas de sus obras (Santa María, 2003).

Sin duda, aunque *Los filólogos* es anterior a dicho destierro, aporta ese reconocimiento del saber/sabor de una lengua, ajena a los experimentos formales y en este sentido "babélicos" de los investigadores del Centro de Estudios Históricos. Estos estudiosos estarían más preocupados por la forma que por el fondo de las palabras, sin ese "sabor" que conforma el verdadero saber literario. Pero limitarse al "pie de la letra" y no al espíritu constituye una forma de evitar el verdadero conocimiento y, paradójicamente, estos estudios, en opinión de Bergamín, contribuyen más a la confusión babélica y al analfabetismo, frente al saber popular y analfabeto.

Ese universo lúdico, de juego de niños, aparece en muchas de las piezas de nuestro dramaturgo – y no solo durante los años 20 – ya que repite algún rasgo o situación que había intentado recuperar de los siglos XVI y XVII. Nos referimos al gusto por las adivinanzas, juegos de palabras, los diálogos absurdos, y a la aparición de personajes alegóricos, mitológico y simbólicos. Por su parte, ese mundo lúdico e infantil que asomaba en los bailes, mojigangas, momos, entremeses y juegos carnavalescos vuelve a hacer acto de presencia en el teatro de la República y en el que, como continuación de este, sigue realizando Bergamín en el exilio. De esta forma, el ambiente desenfrenado de carnaval aparece en obras como *Tanto tienes* o *Melusina* y diversas máscaras aparecerán sobre el escenario en *La cama, tumba del sueño* y en las obras antes citadas; mientras que un tono de

fiesta se desprende en el inicio de *Medea* ante los esponsales que se van a celebrar o en *¿A dónde iré?*, por la inminente llegada de Pedro de Alvarado.

Sin duda, no se tratan de obras pensadas únicamente para entretener y divertirse, sino que nuestro escritor, cuando juega con las palabras, ya sea en sus aforismos, ensayos, poemas o textos dramáticos, siempre aporta significados y matices impensados que nos sirvan como punto de partida para la reflexión posterior del lector:

> Busco por mis esfuerzos por expresarme el que tú, lector, te esfuerces por expresarte, acaso en contradicción conmigo. Y expresarse es exprimirse. Que te exprimas, pues. Y hacernos lengua común es hacernos comunidad y comunión. Y trabajando uno en hacerse lengua para otros se hace a sí mismo y se enriquece y acrece para enriquecer y acrecer a otros, a los que le oigan. Que la lengua es caudal común y quien lo mejora, mejora la comunidad. (Bergamín, 1985, p. 92)

Bergamín nos ha dejado admirables ejemplos de ese pensar y buscar nuevos matices a las palabras, en títulos sugerentes que utilizaba él mismo o prestaba a sus amigos; en aforismos o poemas donde trata de dar la vuelta a lo pensado habitualmente; en ensayos donde lleva al último extremo una idea, desgajándola a partir de su etimología histórica o inventada por nuestro indagador de conceptos.

Por otro lado, los juegos lingüísticos que encontramos en *Los filólogos* aparecerán en otras obras dramáticas de Bergamín, en las que juega con los sonidos y fonemas, para crear también cierta confusión, como puede ser en *Melusina y el espejo o Una mujer con tres armas y Por qué tiene cuernos el diablo*: "MINUTISA. Sí que sí. ARLEQUÍN. Pues, ¿cómo así / en miércoles de ceniza? MINUTISA. Como así / la llama que es un rubí / si se deshace en el viento / se hace polvo ceniciento. / Y yo, porque soy rojiza, / me enmascaro de ceniza" (Bergamín, 2001, p. 212, vv. 487-495). También la imposibilidad babélica de poder comunicarse o llegar a un acuerdo aparece de forma manifiesta en el diálogo entre Jasón y Medea, en *Medea, la encantadora* (Bergamín, 2001, pp. 297-300) o al inicio de *La cama, tumba del sueño* (pp. 430-438). Este proceder aparece en el teatro del Siglo de Oro, pero, además, aproxima a nuestro dramaturgo a los procedimientos de autores conceptistas como Gracián o Quevedo. Al igual que ellos, intentará mover al lector a la reflexión y al "arte de pensar".

Nuestro dramaturgo se opuso en repetidas circunstancias a la alfabetización o "literarilización" del arte y de la cultura. El excesivo apego a las palabras, a la palabrería, suponía una barrera respecto al auténtico sentido de lo que los vocablos querían decir en realidad. Por eso el teatro le parecía el sistema más idóneo y analfabeto, ya que añade, irremediablemente, una dimensión no literal y más espiritual a la simple letra escrita. Bergamín se oponía a esa alfabetización que supone leer de corrido, pronunciar sonidos, sin pararse a pensar los múltiples significados o matices que cada palabra encierra en sí. Además, la escena era un ejemplo claro de la diversidad de significaciones que pueden transmitir las palabras. En una representación, como ya indicamos, el autor y el actor ofrecen la posibilidad de que cada espectador entienda más de lo que se ha querido decir, además de que a cada cual le suenen de forma diferente esas palabras, no las letras.

Pero, además, el teatro, el arte en general, es popular por otra razón, por la función y finalidad que posee.

> El teatro popular – y decir que el teatro es popular es como decir que es poético, una redundancia –, el teatro popular no lo es por el público que tiene [...] sino por la función que públicamente representa: como la Iglesia; esto es, por ser función exclusivamente espiritual o imaginativa del pensamiento. Basta con un niño para poblar de figuraciones un teatro: o sea, para teatralizar figurativamente un pensamiento. (Bergamín, 1961, pp. 30-31).

Para Bergamín, esa función primordial es ineludible, ya que constituye la esencia misma del arte teatral. Y resulta prioritario hacer lo más complejo inteligible para cualquier tipo de público y no "babelizar" o hacer más complicados los componentes de una lengua. De hecho, pone como ejemplo de buen hacer teatral los misterios cristianos o autos sacramentales, ya que "La imagen o imágenes sensibles, del lenguaje sacramental se nos hacen inteligibles por la sensibilización de este lenguaje para los ojos y los oídos" (Bergamín, 1973, p. 39).

Además, dentro del sentido cristiano que impregna el pensamiento y la obra del escritor, encontramos ese afán intelectual y excesivo intelectualismo, de tal modo que

> El hombre es criatura de creación, de poesía divina. Si se enorgullece de serlo, creyendo serlo por sí mismo, se satiniza, se apaga; pierde esa misma inteligencia, don divino; se idiotiza al golpe del *ala de la imbecilidad* satánica como la sintió Baudelaire. Por eso debemos desconfiar de los que nos dicen de sí mismos que son poetas o intelectuales. Son precondenados al infierno dantesco. (Bergamín, 1981, pp. 175-176)

De ahí que esa sabiduría quede, al igual que Menéndez Pidal, momificada o muerta y, por tanto, resulte no solo inútil sino demoniaca. Regresamos así al concepto de deshumanización del arte de Ortega, vinculado con una dimensión religiosa, pues para Bergamín si el hombre se deshumaniza, solo es humano, ya no tendría importancia para el demonio, como recoge en uno de sus poemas: "que el hombre, en fin, por deshumanizarse / se sueña humano, demasiado humano: / todo el horror vacío del abismo / de su razón, en la que se ha enterrado, / ya no le importa nada, nada, nada, / ni siquiera al mismísimo Diablo" (Bergamín, 1983, p. 117).

Por otra parte, la consecuencia de este tipo de conducta es clara y los intelectuales criticados en *Los filólogos* no solo caen en este defecto de "deshumanización" y "desdivinización" de la literatura. Su comportamiento poco humano y, a la vez, divino, les aparta de esa concepción de la poesía como "arte de temblar" (González Casanova, 1995, p. 64) que es característica del escritor madrileño. Pero, además, no es el único pecado que achaca Bergamín a los integrantes del Centro de Estudios Históricos, ya que la palabra sin sentimiento se vuelve muerta e inútil. En su opinión, el intelectual debe hacer más comprensible – y, por lo tanto, menos babélica e incomprensible – el saber y, en este caso concreto la lengua:

> la propiedad intelectual no es un dominio, es una cualidad; cualidad de pensar que no es otra cosa que sentir; que sentir que se siente: ver, oír y entender, en definitiva. El que piensa, tiene la propiedad de entender como un buen conductor, la de conducir el fluido eléctrico. Ideal conducta. (Bergamín, 1935, pp. 162-163)

Sin dura, esa vinculación estrecha entre literatura y religiosidad resulta fundamental para entender la producción dramática de Bergamín y, en general, casi toda su obra, incluyendo sus ensayos y poemas. Nuestro autor resuelve el problema de la época respecto a la disyuntiva entre un arte deshumanizado o social, defendiendo su propia postura en una carta, fechada en 1928 y que recoge Nigel Dennis, a Miguel de Unamuno, quien recordemos que sale como un pájaro de buen agüero o buen hacer literario en *Los filólogos* y en otros textos bergaminianos:

> Para mí el arte – literario – todo arte, es adjetivo: arte de...Y ahora están en el arte *para* el arte – que es morderse la cola. Peor que el arte *por* el arte. Todavía peor. Para mí el arte debe ser, en definitiva, ni más ni menos que una propaganda religiosa. Y nunca "demasiado humano". Propaganda o propagación espiritual. (Dennis, 2018, p. 191).

Se alinea, de esta forma, José Bergamín, en el lado de los pájaros humanos, a medio camino entre los hombres y los dioses, como en el mundo que querían inaugurar los personajes de Aristófanes en *Las aves*. Nunca podrá sentirse cómodo en un mundo demasiado organizado, perfecto y, por tanto, poco humano o humanizado. Recordamos así, como indicaba Giorgio Agamben que "A cette connaissance théâtrale, Bergamín oppose la connaisance comme ordre alphabétique international de la culture, qui prit naissance avec les encyclopédistes, sorte d'anticipation mortelle de l'Enfer" (Agamben, 1989, p. 34). También nos recordaba la profesora Rosa María Grillo que "a Bergamín le atrajo el tradicionalismo de *Asir*, el idealismo, el antiintelectualismo que se respiraba en la revista, el respeto por la cultura popular y la nostalgia de valores eternos" (Grillo, 1995, p. 66).

4. A modo de conclusión

En las páginas previas esperamos haber comprobado cómo *Los filólogos*, lejos de suponer un mero entretenimiento o juego "impertinente", recoge, ya a principios de 1925, cuando fue escrita, muchas de las ideas que serán insignia y referencia permanente en el pensamiento de José Bergamín. No solo en cuanto a la recreación de obras y su concepto de la literatura como "artefacto", del que serán ejemplo obras posteriores, entre las que debemos destacar, por la actualización de obras griegas clásicas sus tres "tragedias": *La hija de Dios*, *Medea, la encantadora* y *La sangre de Antígona* (Santa María, 2001). Ese "releer", volver a saborear y dar un nuevo significado y sentimiento a las palabras, escuchadas o leídas como recién pronunciadas supone un elemento distintivo en el escritor madrileño y lo que lo separa, sin duda, de la deshumanización intelectual llevada a cabo por los malos filólogos.

Bergamín huía de la vacua erudición, del falso intelectualismo. Resulta tan complicado organizar y reducir a meras fichas y pronunciaciones fonéticas el

lenguaje, como privar de sentimiento y "temblor" a la poesía y a la literatura, en general. No se puede reducir a una única interpretación científica una obra, un pensamiento o ni siquiera una palabra. Precisamente, sobre dobles o triples lecturas trata su ensayo "Leer y releer" de *La corteza de la letra*. Porque en esa libre interpretación de la literatura, ajena a fichas unívocas y ordenadas alfabéticamente, estriba la importancia de la literatura. También su necesidad, puesto que muchas veces hemos "olvidado de puro sabido". Esa mezcla de placer y recuerdo en la lectura resulta fundamental en la manera de escribir de nuestro escritor, tanto en su teatro como en sus poemas o ensayos, pues en todos los géneros que cultiva trae a colación a otros autores u obras, o bien las palabras o personajes que durante mucho tiempo han acompañado su práctica lectora.

No se trata de construir torres elevadas con lenguajes ininteligibles, como en la torre de Babel, sino sobrevalorar sobre esas mismas torres y pájaros. Sin duda, más que ante una crítica política como supuso la obra originaria de Aristófanes (Paredes, 2007), Bergamín se queda con el espíritu de la letra y aboga por una literatura y unos creadores que sepan elevarse, como intentaron Evélpides y Pistetero, para conseguir que la literatura sea, al ser humana, más divina. No caeremos al vacío, como Ícaro, pues contamos con buenos poetas y guías que precedieron y nos mostraron que ese vuelo es posible – Unamuno, Machado, Valle-Inclán. Sin olvidar, por último, que Bergamín dedicaba libros o ilustraba cartas o poemas con esos pájaros dibujados por su propia mano como para recordarnos que ese vuelo libre y sin ataduras excesivamente intelectuales ni literales resulta esencial para disfrutar de la literatura y no caer en ninguna confusión babélica.

Referencias bibliográficas

Abad, F. (2007). El Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios, (1907-1938). *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica, 30*, 7-39.

Agamben, G. (1989). Du dandy au démonologue. In D. Florence & L. Dominique (Eds.), *Cahiers pour un temps: José Bergamín* (pp. 21-35). Paris: Centre Georges Pompidou.

Ambrosi, p. (2004). Plasticidad e imagen poética. In p. Ambrosi (Ed.), *José Bergamín, Teatro de Vanguardia (Una noción impertinente).* Valencia: Pre-Textos.

Antón, B. (2002). Emblemática y didáctica del latín: *Insignis pietate Ciconia*. *Revista de Estudios Latinos (*RELat*),2,* 199-233.

Aristófanes. (2011). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata* (Traducción de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid: Cátedra.

Bergamín, J. (12 de enero de 1924). Las cosas en su punto. *España,* Madrid, 8-9.

Bergamín, J. (1 de junio de 1930). *La Gaceta Literaria, 83*(IV), 1-2.

Bergamín, J. (1933). *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*. Madrid: Plutarco.

Bergamín, J. (1935). *Almanaque literario*. Madrid: Plutarco.

Bergamín, J. (1940). *Disparadero español, III: el alma en un hilo*. México: Séneca.

Bergamín, J. (septiembre de 1944). El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotas. *Letras de México, 21*, 6.

Bergamín, J. (1953). Ahora que me acuerdo. (Fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de esqueleto*). *Entregas de la Licorne, 1 y* 2, 51-69.

Bergamín, J. (1957). *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada.

Bergamín, J. (1961). *La decadencia del analfabetismo. La importancia del demonio*. Barcelona: Cruz del Sur / Ariel.

Bergamín, J. (1973). *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá.

Bergamín, J. (1981). *Al fin y al cabo (prosas).* Madrid: Alianza.

Bergamín, J. (1978). *Los filólogos*. Madrid: Turner.
Bergamín, J. (1983). *Poesía, IV. Velado desvelo.* Madrid: Turner.
Bergamín, J. (1984). *Poesía, VI. Canto rodado*. Madrid: Turner..
Bergamín, J. (1985). *Prólogos epilogales*. Valencia: Pre-Textos.
Bergamín, J. (2001). *Melusina y el espejo o Una mujer con tres armas y Por qué tiene cuernos el diablo*, en *El teatro en exilio de José Bergamín, II*. Tesis doctoral de M.ª Teresa Santa María Fernández (pp. 167-265). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. *https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0327107-160203/mtsmf1de1.pdf*
Bergamín, J. (2004). *Teatro de Vanguardia. (Una noción impertinente).* Valencia: Pre-Textos.
Bergamín, J. (2005). *José Bergamín. Obra esencial.* Madrid: Turner.
Cavallero, p. A. (2017, marzo, 6). Pervivencia de Aristófanes. Conferencia pronunciada en la Universidad de Granada. *http://repositorio.cfe.edu.uy/bitstream/handle/123456789/265/Cavallero%2CP.Pervivencia.pdf?sequence=2&isAllowed=y*
Chamberlin, V. A. (1987) Aristophanes' *The Birds* and the ornithological tour de force in *Fortunata y Jacinta*, *Hispanic Review, 2*, 165-180.
Dennis, N. (2018). *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936).* Sevilla: Renacimiento.
Duarte, A. S. (2002-2003). Uma adaptação operística d'*As Aves* de Aristófanes na Alemanha de Weimar. *Classica, 15-16*, 259-267.
García-Ramos, J. (2014). El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. *Revista Signa, 23*, 443-469.
González Casanova, J. A. (1995). *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Turner.
Gutiérrez Pozo, A. (2017). Más allá de los manifiestos artísticos. 'La deshumanización del arte' de Ortega y Gasset como meditación sobre el arte. *HYBRIS. Revista de Filosofía, 8*(2), 187-212.
Greek Drama Corpus. 2020. *https://www.dracor.org/greek*
Grillo, M. R. (1995). *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*. Montevideo: Cal y Canto.
López Eire, A. (2000). Reflexiones sobre la comedia aristofánica. *Myrtia,15*, 69-101.
López Sánchez, J. M. (2003). *Las Ciencias Sociales en la Edad de Plata española: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936. Tesis doctoral.* Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
Monterroso, A. (2002). *Pájaros de Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Alfaguara.
Paredes, R.C. (2007). Repúblicas aéreas, réplicas terrenales. La sátira política entre los modelos clásicos y la modernidad. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Tucumán, Tucumán (Argentina).
Penalva, G. (1985). *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obras de José Bergamín*. Madrid: Turner.
Santa María, M. T. (2003). Bergamín, interlocutor con el pasado. In M. Aznar Soler (Ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999), II* (pp. 133-143). Barcelona: Associació d'Idees.
Santa María, M. T. (2017). Tres textos teatrales inéditos de José Bergamín: *Ramón Ramírez o la reputación*, *El triunfo de las Germanías* y *Donde una voz se apaga*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, *42* (2), 139-160.
Silva, M. F. S. (2017, marzo 13). *Os pássaros* de Aristófanes. Versão do Teatro Universitário do Porto, de António Pedro (1963). Conferencia en la Universidad de Lisboa.
Sotomayor, M. V. (1992). *La obra dramática de Carlos Arniches. Tesis Doctoral*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Resumo

José Bergamín escreveu em 1925 *Los filólogos*, uma comédia onde satiriza o desejo de incluir a linguagem em etiquetas e cartões, que pode levar a uma falta de compreensão e comunicação. Em outras ocasiões, o dramaturgo espanhol utilizou temas e personagens da tragédia grega, mas desta vez José Bergamín usa *Os pássaros* de Aristófanes como "artefato" para satirizar o Centro de Estudos Históricos, dirigido e fundado por Menéndez Pidal em 1910, e onde Pedro Salinas e Enrique Díaz Canedo colaboraram. La comedia critica os primeiros estudos em Fonética e Fonologia de Tomás Navarro Tomás e o esforço de explicar a Literatura com rótulos de

Américo Castro. Na parte oposta, Bergamín propõe a visão poética e literária de autores como Valle-Inclán ou Unamuno, que não quiseram encerrar ou explicar a língua. Na obra, portanto, é parodiada a ânsia de alfabetizar e tentar explicar a língua, o que, na opinião do escritor, paradoxalmente significava o fim da cultura, como refletido em 1933 em seu ensaio *La decadencia del analfabetismo*. *Los filólogos* denotam a influência da comédia grega em várias cenas e personagens e permitem-nos contemplar no palco não só o Coro dos Pássaros, mas também o dos Macacos, Sátiros e Fichas. Mas, acima de tudo, representam um hino ao melhor da linguagem para chegar a todos e conseguir a comunicação entre as diferentes pessoas: a sua liberdade e as suas múltiplas possibilidades; não ter que se confinar a uma gaiola ou rótulo escravizador. Parece, assim, que o estudo filológico, tomado como ciência simples e esquecido do aspecto artístico, torna-se um diálogo sem sentido de macacos e pássaros; uma balbúrdia que, como na torre de Babel, impede os homens de se entenderem.

Abstract

José Bergamín wrote in 1925 *Los filólogos*, a comedy where he satirizes the desire to enclose language in labels and cards, losing in this way and the understanding and communication. On other occasions, the Spanish playwright had used themes and characters from Greek tragedy, and this time José Bergamín uses Aristophanes's *Birds* as an "artefacto" to satirize the Center for Historical Studies, directed and founded by Menéndez Pidal in 1910 and where Pedro Salinas and Enrique Díaz Canedo collaborated. The play serves to criticize the first studies on Phonetics and Phonology by Tomás Navarro Tomás and the effort to explain Literature with labels by Américo Castro. In the opposite part, Bergamín proposes the poetic and literary vision of authors such as Valle-Inclán or Unamuno, who did not want to enclose or explain scientifically the language. The comedy, therefore, parodies the eagerness to literate to explain the language, because, in the opinion of the writer, paradoxically, this literacy means the end of culture, as reflected in 1933 in his essay *La decadencia del analfabetismo*. *Los filólogos* denote the influence of Greek comedy in various scenes and characters and allows us to contemplate on stage not only the Chorus of Birds, but also that of Monkeys, Satyrs and Chips. Above all, the comedy represented a hymn to the best of language to reach everyone and achieve communication between different people: its freedom and multiple possibilities; not having to confine to a cage or enslaving label. It seems, in this way, that philological study, taken as a simple science and forgetting the artistic aspect, becomes a meaningless dialogue of monkeys and birds; a hubbub that, as in the Tower of Babel, prevents men from understanding each other.

Sebastião (sem Dom): alteridade e individualidade em *Jornada de África*, de Manuel Alegre

Sebastian (with no King): alterity and individuality in *Jornada de África*, by Manuel Alegre

Eduardo Nunes
Centro de Línguas, Literaturas e Culturas / Universidade de Aveiro
emdiogonunes@ua.pt

Palavras-chave: *Jornada de África*, Guerra Colonial Portuguesa, Angola, Sebastianismo, alteridade, individualidade, paródia.
Keywords: *Jornada de África*, Portuguese Colonial War, Angola, Sebastianism, alterity, individuality, parody.

Quem nunca fui é um grito na memória.
Manuel Alegre
("Lusíada exilado", in *O canto e as armas*)

Num ensaio intitulado "The functions of war literature", a poeta e académica norte-americana Catherine S. Brosman elege a dimensão experiencial da moderna literatura de guerra como o aspeto mais marcadamente distintivo deste género, em contraste, por exemplo, com os registos historiográficos ou os tratados filosóficos sobre matéria guerreira. Esclarece a autora, com maior precisão:

> Fiction, drama, and poetry concerning war tend toward recording not simply the causes and conduct of armed conflict or individual battles but the manner in which they are lived, felt, used, and transformed by participants. This subjective element is what readers seek in works in the imaginative mode, as opposed to histories [...]. This authenticity and satisfaction come from a powerful appeal to readers' imaginations through identification with characters and their emotions and through literary language. (1992, pp. 85-86)

Atentando na manifestação mais profusa da moderna literatura de guerra entre nós – a literatura centrada na Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) –, verifica-se, de facto, que tem sido valorizada em várias obras a representação da experiência do conflito bélico por aqueles que, de maneira mais ou menos direta, com ele contactaram. É esse o caso, para dar dois exemplos sobejamente

RECEBIDO 30-11-2020 · ACEITE 28-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30980

conhecidos, de *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, e de *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, narrativas em que os protagonistas (ou os autores, por meio deles) adotam um registo testemunhal, o qual não cancela – antes reforça, com a autoridade advinda dessa experiência – as considerações mais genéricas aí rastreáveis acerca da possibilidade ou não do retorno efetivo da guerra ou sobre a memória ou o esquecimento a que ela será (ou é já) sujeita. Também em *Jornada de África* (1989), romance de estreia de Manuel Alegre no campo da ficção, o enfoque na vivência subjetiva da guerra pelo protagonista se entrecruza com uma problematização mais abrangente da identidade portuguesa e da necessidade de a redefinir no momento do ocaso de um império de cinco séculos. Lê-se nas linhas desse trabalho a história do jovem alferes Sebastião, português antissalazarista e anticolonialista, chamado a combater em Angola pela defesa do Império, o que faz ao longo da segunda metade do ano de 1962[1], apesar de discordar da causa imperialista e de participar, paralelamente, em reuniões clandestinas de conspiração contra o regime. O relato da sua experiência do conflito é entremeado de inúmeras remissões intertextuais a obras e a autores, sobretudo de língua portuguesa mas não só[2], e de frequentes exercícios paródicos a partir de relatos historiográficos – desde logo, a crónica *Jornada de*

[1] A narrativa abre com uma indicação temporal concreta, que situa a ação em dezembro de 1960 (Alegre, 2017, p. 11). Porém, entre o primeiro e o segundo capítulos opera-se uma elipse, que faz a ação avançar de imediato para o dia 19 de junho de 1962 (Alegre, 2017, p. 24), data da partida de Sebastião para Luanda, sem prejuízo de posteriores recuos pontuais a um tempo intermédio, conforme sucede, a título de exemplo, quando se recorda o modo como a guerra era sentida em Coimbra, nos inícios desse ano (Alegre, 2017, pp. 58-61). No concernente aos limites *ad quem* da história, é de notar que a última informação temporal exata é dada numa carta que o protagonista endereça à sua namorada, Bárbara, a 1 de novembro de 1962, a partir de Nambuangongo, perto de onde a história vem a conhecer o seu desfecho. Assim sendo, o romance foca o início da segunda fase da Guerra Colonial, que decorreu desde 1962 até 1965, de acordo com a periodologia apresentada por Rui de Azevedo Teixeira (1998, p. 63).

[2] Para que se tenha uma noção do vasto e denso tecido intertextual do romance, elencam-se aqui alguns dos autores que participam dessa rede: Agostinho Neto (Alegre, 2017, pp. 16, 133-134, 138), Alexandre O'Neill (pp. 63, 188), Almeida Garrett (p. 43), Álvaro de Campos (pp. 19, 107), António Jacinto (pp. 136-137), António Manuel Couto Viana (p. 20), António Nobre (p. 99), António Sérgio (p. 62), Augusto Gil (p. 144), Bernardim Ribeiro (p. 11), Bernardo da Cruz (p. 152), Bocage (p. 38), Camilo Pessanha (pp. 25, 62, 111, 154), o Camões épico (pp. 24-25, 29, 37-38, 123-124, 126, 151-152) e o lírico (pp. 73, 86, 132, 147, 154), Camus (p. 135), Carlos de Oliveira (p. 22), Cervantes (p. 29), Cesário Verde (p. 18), Costa Andrade (p. 170), Duarte Pacheco Pereira (p. 44), Eurípides (p. 150), Gil Vicente (p. 102), Herberto Helder (pp. 15-16), Jerónimo de Mendonça (pp. 64, 152, 198), Mallarmé (pp. 18, 44), o próprio Manuel Alegre (pp. 26, 65, 193-199), Manuel Bandeira (p. 27), Mário de Sá-Carneiro (p. 19), Miguel Torga (pp. 16, 37, 137), o Pessoa da *Mensagem* (pp. 62, 151-152, 190) e o da poesia lírica (pp. 35-36, 73-74), Pirandello (p. 148), Pound (p. 47), Rilke (pp. 19, 22, 147, 187), Rimbaud (p. 86), Shakespeare (p. 85), Sófocles (p. 44), Sophia (p. 181), Tolstoi (p. 146) e Verlaine (p. 64). Cumpre notar ainda que a forma assumida por essa intertextualidade é bastante diversificada, sendo, por vezes, apenas referidos os nomes de certos autores sem se citarem quaisquer textos (mas convocando o seu pensamento), ou, por outras, transcritas passagens das suas obras, seja com aspas e com a indicação da respetiva autoria, seja com apenas um desses elementos assinalados ou sequer nenhum deles. Esta lista não pretende exaurir o tópico, acreditando-se antes que ela pode ser ampliada a cada releitura que se fizer, por meio da deteção de outros nexos que tenham passado despercebidos.

África (1607), de Jerónimo de Mendonça, de que Alegre colhe o título, os nomes de vários intervenientes e alguns eventos – e de textos do nosso cânone – entre os quais, de modo mais proeminente e assíduo, *Os Lusíadas* (1578), cujos decassílabos ecoam em diferentes passos da narração, ou não fosse esse "o ritmo da partida" (Alegre, 2017, p. 25). A releitura e a reescrita a que esses hipotextos são submetidos, conquanto decorram de razões distintas e assumam feições diversas, acabam por convergir nos seus sentidos últimos. Do primeiro caso resulta um cotejamento entre o tempo histórico recente da Guerra Colonial e o tempo histórico mais recuado da Batalha de Alcácer Quibir, travada a 4 de agosto de 1578, da qual se ocupa a obra de Mendonça e cuja memória se cruza, nas vozes do narrador, de Sebastião e da personagem do Escritor, com a vivência do conflito com as colónias. No segundo caso, o diálogo crítico com a epopeia camoniana empresta ao romance a célebre ambivalência do canto eufórico e disfórico da gesta imperial portuguesa, a partir da evocação de alguns dos seus episódios mais conhecidos: o das despedidas em Belém (Alegre, 2017, pp. 151-152), o do Velho do Restelo (Alegre, 2017, pp. 24-25, 152) e o da Ilha dos Amores (Alegre, 2017, pp. 123-127). Em ambos os casos, em suma, sobressaem a perceção da História como uma estrutura iterativa e circular e o entendimento da Guerra Colonial como uma empresa anacrónica e, também por isso, absurda.

Assim, operando um corte assumidamente artificial, mas não injustificável, segundo julgo, podem distinguir-se no romance de Alegre dois substratos temáticos e semânticos: um que se centra na participação da personagem principal na guerra, com todo o lastro emocional e subjetivo associado à sua representação, e outro que, com base nos intertextos convocados e parodiados, procura reinterpretar o passado nacional recente, com raízes, segundo se sugere, num mais longínquo. No entanto, um olhar tentativamente panorâmico (embora sempre lacunar) sobre os ensaios já produzidos a propósito de *Jornada de África* permite constatar que o segundo substrato é aquele que tem captado uma maior atenção por parte dos estudiosos. A tendência dominante, ainda que heterogénea nas suas concretizações, tem sido a de ler simbolicamente o romance e, em especial, o seu protagonista por referência ao mito sebastianista, então revivificado e revisitado, atribuindo-se ao Sebastião de Manuel Alegre uma aura (quase) mítica, em analogia com o rei homónimo (Moutinho, 2008, p. 8). Nessa esteira, Clara Rocha notou a ressignificação produzida com o desaparecimento do novo Desejado: porque Sebastião é feito de "lúcida consciência" e é orientado pela "interrogação", pela "dúvida" e pela sua "mundividência", por oposição à "convicção", à "cegueira" ou à "certeza" do monarca quinhentista, o facto de conseguir fugir às malhas supostamente inescapáveis da narração (ou da história), nos momentos finais da obra, constitui não a simples consumação do seu "destino intertextual", predito já nas prévias e insistentes coincidências entre o seu nome e o seu trajeto de vida e os de D. Sebastião. Acima disso, o seu gesto é um sinal de "autodeterminação" (Rocha, 1997, p. 265), porquanto parece conformar uma tentativa de evasão – em nada inócua – às malhas da própria História.

Se o rei Sebastião, por via da sua mitificação, se tornou um símbolo de esperança, o modelo de um eventual redentor dos destinos portugueses, também a personagem principal de *Jornada de África* tem sido tomada como a personifi-

cação de uma entidade supraindividual, seja esta a sua geração (Rocha, 1997, p. 266) ou o povo português, "qual Sebastião-todos-nós" (Ribeiro, 1998, p. 140). São, pois, plurais as leituras a que o romance se presta conforme a maior ou menor representatividade que se reconheça ao seu protagonista. Como notou Maria António Hörster:

> Entre os planos de leitura do romance como crónica de uma jornada militar em África ou, mais amplamente, como crónica de uma revolução e, ainda, como reflexão sobre o ser português, abrem-se outros espaços em que se desenham novos vetores de significação da obra – o da ficcionalização de um percurso biográfico, o de Manuel Alegre, e o de diagnóstico de uma geração, a sua –, apresentando cada um de todos estes planos enunciados as suas dinâmicas próprias, mas também os necessários nós de interseção uns com os outros. (Hörster, 2012, pp. 288-289)

Cumpre notar que tais tendências críticas, fixando exegeses supraindividuais de *Jornada de África*, são legítimas e alicerçam-se em dados textuais tão numerosos quanto consistentes. Entre as evidências textuais que possibilitam essas leituras, pode identificar-se o cuidado de situar a ação do romance no contexto nacional e internacional preciso em que decorre. Com efeito, o primeiro capítulo apresenta, em sucessão, uma série de eventos historicamente verificáveis que sinalizam movimentações políticas no país e nas então colónias, no fim de 1960 – a saber, manifestações de rebelião estudantil e colonial (tentadas, bem-sucedidas ou iminentes) e as respetivas respostas (ou movimentos antecipatórios) por parte do regime de Salazar. O contexto político da narrativa vem a ser atualizado quando se transcrevem excertos de notícias que Sebastião lê num jornal (Alegre, 2017, pp. 75-80) ou ouve numa emissão radiofónica (Alegre, 2017, pp. 121-122), dois anos mais tarde, já em Angola e em plena guerra, os quais dão conta, entre outros aspetos, da evolução do discurso oficial do governo português sobre as províncias ultramarinas, do jogo político que o regime desenvolve de modo a tentar legitimar o conflito colonial à escala internacional, de manobras dos movimentos independentistas em Angola e na Guiné e de avanços na Guerra Fria. Aliás, a inserção do enredo romanesco na História do país e do mundo, mas também – e com grande relevância – na do Império, vem a determinar uma porção importante dos sentidos a atribuir à Guerra Colonial e à própria participação de Sebastião nela. Perto do final da obra, e após procurar insistentemente um qualquer sentido para uma guerra que se lhe afigura incompreensível, Sebastião acaba por encontrá-lo no fecho de ciclo que ela parece anunciar, qual Quinto Império prometido que mais não é, segundo pensa, do que o término de todos os impérios (Alegre, 2017, p. 190).

Além da exatidão com que se contextualiza historicamente o enredo romanesco, também o diálogo crítico e criativo que a obra estabelece com o sebastianismo justifica que ela seja recebida como uma reflexão sobre o devir de Portugal. O romance de Alegre participa, assim, na já longa senda de obras que revisitam o mito medular da cultura nacional, de consabida rentabilidade literária. Da diversidade e da bipolarização de entendimentos a que a figura do Encoberto se tem sujeitado ao longo dos séculos é, ainda hoje, paradigmática a polémica

protagonizada por António Sérgio e Carlos Malheiro Dias, entre 1924 e 1925[3]: Malheiro Dias exortando a juventude do seu tempo a que visse em D. Sebastião um modelo de patriotismo, pelo que nele haveria de "véro heroísmo" e de "misticismo", "bravura" e "pureza", qualidades recobradas a Quatrocentos (*apud* Pires, 1982, pp. 416, 418); Sérgio, por sua vez, relegando o sebastianismo para o tempo romântico, a cuja "ética do sentimento" importava agora contrapor a ética da Razão, e fazendo notar o contrassenso latente em eleger como referência geracional "um homem que não viu a vitória, que foi derrotado completamente, que só a *derrota* conheceu na vida" (*apud* Pires, 1982, pp. 403-404, 406; itálico no original). É em razão da centralidade que a figura do Encoberto ocupa na mitologia identitária portuguesa, por um lado, e do dissenso em torno dos significados a ela associados, por outro, que apenas a muito custo se pode esperar que uma sua revisitação crítica, conforme se deteta em *Jornada de África*, permaneça encerrada sobre si, sem uma correlata reponderação da imagem especular da nação, olhando para o seu passado, presente e futuro. Num rumo similar, os exercícios paródicos e, mais latamente, intertextuais colocam o texto e o seu protagonista num diálogo reiterado e nunca findo com o passado histórico e cultural do país. Em particular, quando os nexos são entretecidos com a cronística dos séculos XV e XVI, responsável por registar a edificação do Império Português, e com *Os Lusíadas*, a *História trágico-marítima* ou a *Mensagem*, de Pessoa, todas elas obras construtoras do imaginário literário da descoberta e da conquista portuguesas além-mar, o passado coletivo e a imagem que comunitariamente dele se conserva tornam-se objetos privilegiados de discussão e reavaliação.

A favor de uma leitura supraindividual do romance de Alegre concorre, ainda, o sentimento de pertença afetiva e consciente de Sebastião à sua geração, com a qual partilha dramas vivenciais, nomeadamente o da subjugação a um regime ditatorial e o do confronto com a guerra e com a morte. É ele quem o expressa, em pensamento, tentando conciliar dois factos, à primeira vista, tensionais – a sua oposição ao regime e a sua participação numa guerra pela defesa do Império Colonial:

> É preciso não esquecer a circunstância: a guerra mudou tudo. Ir à guerra ou não ir, eis a questão. O social sobrepõe-se ao individual. Ou se salvam juntos ou nenhum se salva. Há os que partem para França. Mas também esses, também esses. Ninguém está de fora mesmo que não esteja dentro. (Alegre, 2017, p. 85)

Por último, mas sem pretensões de esgotar o inventário, as receções de *Jornada de África* como uma história não exclusivamente individual podem encontrar

---

[3] O *corpus* principal da polémica é constituído por *Exortação à mocidade* (1924), texto que Carlos Malheiro Dias endereçava aos jovens portugueses (particularmente aos de Coimbra, em cuja Faculdade de Letras estivera planeado ler esse discurso pela primeira vez); pela "Carta-prefácio" de António Sérgio a *O desejado* (1924), coletânea de textos historiográficos sobre a Batalha de Alcácer-Quibir, que organizou (da qual, não por acaso, o Sebastião de *Jornada de África* possui um exemplar; Alegre, 2017, p. 62); pelo novo prefácio que Malheiro Dias escreveu a propósito da reedição de *Exortação à mocidade* (1925); e, por fim, pela *Tréplica a Carlos Malheiro Dias sobre a questão do Desejado* (1925), publicada por Sérgio na *Seara Nova*.

apoio no pressentimento que Sebastião tem de que não perdurará na memória dos seus compatriotas, detetando-se, velado, no desalento dessa premonição o desejo de que não haja um esquecimento coletivo. Assim, interrogando-se acerca de quem fará o registo da presente "jornada de África", responde, de imediato, a si próprio que "Ela é a crónica que ninguém escreverá" (Alegre, 2017, p. 40). E, na última carta que envia a Bárbara, depois de lhe comunicar a recente morte de três dos seus companheiros de armas, incluindo, em último lugar, a de um cabo ribatejano que morreu a falar castelhano, como se estivesse numa arena de touros, Sebastião escreve, em remate: "Não há aqui epopeia para dizer. Somos lusíadas do avesso, ninguém nos cantará" (Alegre, 2017, p. 157).

Por todos estes (e alguns outros) motivos, *Jornada de África* parece, de facto, solicitar que se veja nas suas linhas, para lá da vivência da guerra por uma personagem em que o narrador concentra grande parte da sua atenção, uma problematização do relacionamento que um coletivo – sob a forma de geração, povo, nação ou comunidade linguística – desenvolve com o seu passado histórico e literário, remoto e vizinho. Ao repto sugerido pelo texto têm respondido vários estudos, alguns dos quais aqui citados, e com base nele se pode compreender, por exemplo, que Isabel Moutinho (2008) inclua a abordagem que faz do romance na parte da sua monografia dedicada a narrativas que se interessam pela memória social e pela consciência nacional que restam do conflito, à qual dá o título "The collective memory". Todavia, dado que ao enfoque nesse substrato coletivo tem correspondido, de modo geral, uma inobservância de aspetos relevantes do outro substrato, marcadamente experiencial ou pessoal, proponho-me aqui analisar, precisamente, a representação da vivência individual da guerra por Sebastião. Claro está que a opção por esta abordagem é tão convencional e discutível quanto as que deram origem aos estudos já existentes sobre a obra, investidos, em grande medida, na avaliação do valor simbólico do protagonista e, por via dele, da narrativa. Aliás, as fronteiras entre um e outro tipo de análises revelam-se porosas, como se poderá constatar ao longo da minha argumentação, que mobilizará vários dados textuais em que outros investigadores assentaram, por sua vez, as suas teses. O que defendo é que, podendo embora Sebastião ser efetivamente lido como o representante de uma geração, de um povo ou de uma nação, ele é, antes (e apesar) dessa sua ascese a símbolo, uma personagem dotada de individualidade, a qual procura afirmar mesmo quando o tempo histórico em que lhe é dado viver, o espaço para onde é mobilizado e a guerra em que combate induzem nele uma experiência de alteridade, de estranhamento e de não-pertença – em relação a esse tempo e a esse espaço, é certo, mas também, e por consequência, em relação a si. Em suma, recuperando as palavras de Brosman com que o texto começou, interessa-me indagar como a Guerra Colonial é vivida, sentida, utilizada e transformada subjetivamente pelo protagonista, reconhecendo na representação do conflito em *Jornada de África* uma importante dimensão experiencial que tem sido subapreciada.

Outro tempo

A paródia torna-se o dispositivo estruturante do relato romanesco, quer pela recorrência com que é empregada, quer pela preponderância que assume na conformação dos principais sentidos da narrativa – entre os quais se conta o da interpretação que Sebastião constrói do que presencia e do que lhe acontece durante a guerra. Ela começa por transparecer, desde logo, na narração da partida da personagem para Angola, quando se lê:

> São duas da tarde do dia 19 de Junho de 1962. Dentro de quatro dias (23 de Junho de 1415), terão passado quinhentos e quarenta e sete anos sobre a partida para Ceuta. Talvez Sebastião tenha sido condenado a partir nessa data. Lisboa tem barcas novas, dizem. Mas não para ele. *"Para onde vai? Uns dizem que vai a Ceuta, outros que vai à Sicília."* Ele sabe que vai para o raio que o parta, sem povo nem festa nas encostas. Só as cigarras, um calor de rachar e um avião à espera com destino a Luanda. Há quase trezentos e oitenta e quatro anos (era no dia seguinte ao de S. João, diz a Relação da Jornada), um outro Sebastião partiu de Oeiras e com ele oitocentas velas. Está visto, Junho é o mês do embarque, pode ser o da glória ou o do desastre. Hop dois, esquerdo direito, as armas, os tambores, as velhas, grandes, belas, loucas cargas de cavalaria. (Alegre, 2017, p. 24; itálicos no original)

As datas referidas neste passo (1415, 1578, 1962) reportam-se a tempos históricos distantes mas que partilham duas características fundamentais (entre outras) que justificam a sua justaposição: os três assinalam momentos de partida de portugueses que deixam Lisboa em direção ao continente africano, todos no mês de junho, e inscrevem-se, ainda que diversamente, em etapas decisivas da História do Império Português – a do seu início, a da sua tentativa (e malograda) ampliação no Norte de África e a da sua defesa última (e não mais feliz). No que respeita a este derradeiro estágio, porém, sobreleva-se a visão disfórica que a despedida aos combatentes já anuncia, sem o entusiasmo de tempos idos e com a continuada presença, apenas, de um bem conhecido "velho meneando três vezes a cabeça descontente" (Alegre, 2017, p. 24). Convocando a memória das despedidas em *Os Lusíadas*, assim como as crónicas que registaram a partida para Ceuta e as guerras que lhe sucederam, o exercício paródico serve, logo a partir de uma das suas primeiras ocorrências, e como faz por definição, para trazer à superfície da aparente semelhança as marcas ténues ou vincadas da diferença (Hutcheon, 1988, p. 26). No caso que aqui me ocupa, ele torna evidentes o desajuste temporal da presente partida e a inadequação desta ao imaginário épico que histórica e literariamente se perenizou à volta da edificação imperial.

À maneira do que já então se prenuncia, a rememoração de Alcácer Quibir vai-se imiscuindo na vivência do conflito bélico atual, tornado revivência daquele. Ela contamina a perceção que o protagonista tem da Guerra Colonial, pois, sobrepondo a iconografia do recontro quinhentista ao que os seus olhos captam, ele passa a ver nos "unimogues, jipes e jipões [...] cavalos de aço, cavalos de África" (Alegre, 2017, p. 42). De tal modo a confusão de tempos se instala que a personagem imerge nela, sentindo-se "um guerreiro, um simples centurião, um cavaleiro doutras eras desembarcado nesta guerra" (Alegre, 2017, p. 43). E o cruzamento encenado entre Angola e Alcácer-Quibir não se restringe ao pri-

meiro contacto de Sebastião com a realidade bélica. Ele perpetua-se, ao invés, em episódios posteriores, também sob a forma de uma banda sonora que amiúde se faz ouvir. É o que sucede, por exemplo, no episódio da emboscada nas Sete Curvas: "De onde vem esta música? Tambores, címbalos, metais. Talvez do jipe das transmissões, talvez de dentro dele"; adiante, em intertextualidade com Camilo Pessanha, "E os címbalos? E a música? Só, incessante, um rufar de tambor." (Alegre, 2017, pp. 109, 111).

A feição anacrónica da Guerra Colonial, assim acentuada, para além de implicar uma crítica ao regime que a torna possível e nela insiste, é um dos principais fatores que determinam o estranhamento de Sebastião em relação ao seu tempo histórico e, em última instância, a si. A absurdez e o despropósito que reconhece na guerra em que participa encontram, pois, um paralelo na estranheza com que a personagem lê o seu tempo, (sempre) por referência ao passado histórico-literário da nação. Assim, quando, em vésperas de seguir para Nambuangongo, recorda as partidas de Coimbra e de Lisboa, pensa ser mais coerente com o seu tempo o misticismo de difícil penetração da *Mensagem* do que a exaltação guerreira de *Os Lusíadas*: "Tropas do Quinto Império, embarcam na *Mensagem*, não n'*Os Lusíadas*, a cada tempo o seu cantor e o seu profeta, já foi a hora da grandeza, esta é a hora absurda" (Alegre, 2017, p. 152).

Mas a constante fusão da memória coletivamente partilhada de Alcácer Quibir com a experiência individual da Guerra Colonial permite inferir ainda um outro sentido, que não conflitua, afinal, com a incompreensão do tempo presente. Ao longo da narrativa, Sebastião vai notando uma inusitada coincidência entre os nomes daqueles que lutam ao seu lado, em Angola, e os daqueles que combateram junto a D. Sebastião, em Marrocos: são eles Jorge Albuquerque Coelho (Alegre, 2017, pp. 25-26), Duarte de Meneses, Miguel Noronha, Vasco da Silveira, Alvito (Alegre, 2017, pp. 86-87) e Luís de Brito (Alegre, 2017, p. 194). Daí e da sua própria homonímia com o monarca resulta, na perspetiva de Sebastião, uma suspeita cada vez mais razoável de que a História se organize circularmente e, assim sendo, mais não faça do que repetir-se. Por isso, à pergunta "Que fio invisível parece ligar todas as coisas?", a personagem vem a responder, enfim, que "É tudo a mesma crónica" (Alegre, 2017, pp. 63, 132), juízo que problematiza a real capacidade de ação do indivíduo dentro das dinâmicas históricas, conforme adiante se aprofundará. As óbvias distâncias temporais que medeiam entre a batalha travada por D. Sebastião e o confronto para que o alferes do mesmo nome é agora chamado não bastam para cancelar, no entendimento do protagonista, a sensação desconcertante de ser movido por forças superiores que ditam o seu trajeto e o seu destino. Como faz notar, ao embarcar para Luanda e após se lembrar da desventura no Norte de África: "Agora vai de avião e não tem a certeza que a história não seja a mesma. *Para Angola e em força*. E o dedo apontado para ele" (Alegre, 2017, p. 26; itálicos no original). O tempo em que Sebastião se movimenta é idêntico a um outro, de má memória para a sua nação, e, num paradoxo apenas ilusório, é em virtude dessa sua alteridade que o presente se torna tão assustadoramente previsível.

Outro espaço

Como se pode depreender, a obstinada rememoração de Alcácer Quibir propicia em Sebastião uma deslocação psicológica não apenas epocal. Na verdade, ele "Tem a impressão de ter dado um salto no tempo *e no espaço*" (Alegre, 2017, p. 41; itálicos meus). A transfiguração mental que opera sobre o que vê promove uma transmutação tópica de caráter similar. É essa uma das principais causas na base do desconforto que a personagem sente em território angolano: o facto de este servir de campo a uma batalha aparentemente já travada há quase quatro séculos. Deste modo, o aprisionamento psicológico a Alcácer Quibir, tido como lugar de onde "Ninguém volta" (Alegre, 2017, p. 30), adquire uma significação também em termos espaciais, particularmente ajustada à experiência de cárcere.

No entanto, a perceção da alteridade associada ao espaço resulta ainda de outro fator, não menos importante e que se afasta já da bizarria cronotópica instaurada pela suposta repetição de Alcácer Quibir. O estranhamento que Sebastião apercebe na paisagem angolana decorre, igualmente, da situação de desterro que aí vive. Em rigor, Luanda é só um entre vários locais por onde o protagonista se vê forçado a passar durante o serviço militar, marcado por uma mobilização contínua e pela incerteza do regresso. Di-lo o narrador, quando Sebastião está prestes a partir para Nambuangongo: "Há ano e meio que não faz outra coisa senão dizer adeus. Mafra, Açores, Lisboa, Luanda. Agora Nambuangongo. Amanhã, o que é amanhã, sabe-se quando se parte, não se sabe quando se volta." (Alegre, 2017, p. 151). Talvez esse desenraizamento contribua para a inadequação que Sebastião sente quer em Luanda, quer, por fim, em Nambuangongo, cuja natureza fértil e verdejante entenderá em profundo contraste com as suas emoções cinzentas e aziagas (Alegre, 2017, p. 155). O filtro surrealista que vai sobrepondo ao cenário angolano, cuja apreensão lhe escapa, vem a consumar-se na imagem sugestiva da equiparação "[d]os imbondeiros, com grandes pássaros pousados nos galhos descarnados" e com "frutos como ratazanas penduradas pelo rabo", a "um quadro de Salvador Dali" (Alegre, 2017, p. 95). O que se entende, antes de mais, em razão do peso que a experiência bélica exerce sobre os combatentes, dificultando a exteriorização do seu olhar, invertido para dentro, e a correspondente captação da paisagem envolvente. Sebastião sente-o tanto na primeira noite que passa em Luanda, como no momento de a abandonar rumo a norte:

> As formas diluem-se. Sebastião precisa de tempo para aprender uma cidade ou decorar uma paisagem. Às vezes só muito depois descobre os traços fundamentais. O que fixa é uma atmosfera, um cheiro, um ritmo. Se fosse pintor, pintaria assim uma cidade. Mas Sebastião é incapaz de desenhar o que quer que seja. Por isso olha de outro modo, é um outro ver, talvez de errância ou demanda. Sim, pode passar por uma cidade e dela guardar apenas uma névoa, uma luz, um cheiro, uma música. De certo modo é a imagem que tem de Luanda esta noite: a de uma cidade sem rosto onde o seu nome lhe parece estrangeiro. (Alegre, 2017, p. 35)

> Sebastião olha sem ver, toda a cidade para ele é chumbo e névoa, quantos serão capazes de ver Luanda nestas madrugadas de partir para o Norte. Os guerreiros olham para dentro, pensam noutras terras e noutras gentes. Luanda é sítio de pas-

> sagem, imagens sobrepostas, cacimbo, sirenes, jipes, árvores, casas, camisas brancas, trouxas à cabeça, ancas largas, suor e catinga. (Alegre, 2017, p. 153)

Sebastião não consegue reter de Luanda mais do que retalhos ou fragmentos impressivos, aos quais parece faltar uma qualquer ordem que torne o espaço inteligível. A incapacidade de fixar a "cidade movente" (Alegre, 2017, p. 154) associa-se, pois, à sua própria (e mais lata) experiência da mobilidade ("errância ou demanda"), que o leva a ver como estranhos, de igual forma, o "quarto impessoal" ou o quarto "sem alma" (Alegre, 2017, pp. 41, 58) em que pernoita. Possivelmente como tentativa de suprir a insignificância que tais lugares assumem para si, mas acabando, na realidade, por agravar a noção do desinteresse descartável que lhes atribui, as imagens que Sebastião capta da cidade, durante o tempo que nela passa, servem apenas de portais de retorno, por via memorativa, às terras da metrópole. É isso que sucede quando, ouvindo "risos de mulheres" na noite de Luanda, "recorda outros risos e outras vozes" (Alegre, 2017, p. 33) – as do seu tempo de estudante em Coimbra – ou, ainda, quando uma mulher lhe sorri, num musseque, e ele dá por si a recuar até à terra onde passou a adolescência e inaugurou a exploração da sua sexualidade (Alegre, 2017, pp. 68-69). Já no momento de se despedir da cidade angolana, as imagens que revê em sequência, numa lógica de montagem cinematográfica, "como num filme do cinema mudo", são as da guerra, com os seus feridos e os seus mortos (Alegre, 2017, p. 154) – em síntese, o que em si resta de Luanda.

É interessante notar que também para Lázaro Asdrúbal, o diretor da PIDE, a cidade angolana é um espaço inapreensível, que a personagem sempre faz contrastar com a sua terra natal, junto ao rio Alva, estranhando sobretudo a diferença de clima e de vegetação (Alegre, 2017, p. 92). Ele sugere, aliás, que o seu desenraizamento é mais profundo do que o dos soldados portugueses, porque, ao contrário destes, lhe é vedada a desmobilização, cancelando para sempre o seu regresso à metrópole. Contudo, apesar da sua inadaptação a Luanda, Lázaro Asdrúbal parece encontrar uma certa compensação lenitiva no poder que exerce – e que sabe que exerce – sobre ela. Ele sente-se um dos responsáveis pela grande expansão urbana em curso, que fará de Luanda "uma das maiores cidades da África", e até a silenciosa permissão que dá à comercialização clandestina de um número limitado de "livros proibidos, vindos da França e do Brasil" (Alegre, 2017, p. 93), se torna um meio de conter a insurreição e de, assim, manter o seu domínio sobre aquele espaço. Mesmo num dia em que acorda maldisposto, um passeio matinal pela cidade fá-lo recordar-se de que "ele é o [seu] vigilante supremo", concluindo, enfim: "Tudo, afinal, está em ordem" (Alegre, 2017, p. 94). Aí reside a principal diferença entre as visões subjetivas que Sebastião e o diretor da PIDE constroem de Luanda: para o primeiro, não há redenção alguma.

Outro Sebastião

Facilmente se deduz que a alteridade identificada por Sebastião no tempo e no espaço em que se movimenta o conduzirá a questionamentos identitários agudos. A imbricação entre a perceção que produz do seu tempo e do seu espaço

e a que tem de si próprio encontra-se implícita num excerto acima citado, onde se lê que, na "cidade sem rosto" que é Luanda, "o seu nome lhe parece estrangeiro". Inapto a conformar-se às coordenadas espaciotemporais que lhe (e o) predeterminam, Sebastião tenta resistir, até onde sente ser possível, à cedência a uma alteridade, a uma transformação num *outro*, a que também – e principalmente – a experiência da guerra o impele.

Com efeito, é em contexto bélico que o protagonista enfrenta choques diversos com a realidade que o marcam de maneira irreparável. Assim acontece mal chega a Luanda e recebe a notícia da morte de Leandro (Alegre, 2017, p. 31), o ex-dirigente da Associação Académica de Coimbra, cuja eleição em 1960 se apresenta, no primeiro capítulo, como uma inesperada vitória das forças de esquerda (Alegre, 2017, pp. 14-15). Em especial, chocam-no a ligeireza e a insensibilidade com que a notícia lhe é comunicada, entre sorrisos, pelo Capitão. Depois, é abalado pela morte do alferes Maldonado, com quem seguia no mesmo jipe no momento da fatídica emboscada (Alegre, 2017, pp. 115-118). Mais tarde, impressionam-no as sequelas físicas e psíquicas que observa nos combatentes hospitalizados: homens mutilados e amputados, com gessos e ligaduras, entubados e amarrados, psicóticos e apáticos (Alegre, 2017, pp. 143-147). Pelo meio, tem oportunidade de ouvir os relatos do Condutor do jipe (Alegre, 2017, pp. 39-41), do major Vasco da Silveira (Alegre, 2017, p. 90), do furriel Valdez (Alegre, 2017, pp. 95-96) e de Maldonado (Alegre, 2017, pp. 104-105), quase todos feitos com crueza e autoridade, a propósito de ocorrências da guerra que eles próprios testemunharam ou ouviram contar. Por último, ao deparar-se, numa sanzala, com um aterrador cenário de cadáveres negros chamuscados e decepados e com uma menina, ainda viva, sem uma orelha (Alegre, 2017, pp. 168-169), Sebastião constata que se opera em si uma perda definitiva:

> Sebastião sente que dentro dele algo se está a partir, irremediavelmente. Como se mil cristais se estilhaçassem, como se de repente lhe cortassem as raízes mais fundas do ser. É uma agonia insuportável, apetece-lhe vomitar o coração. Então começa a chorar, primeiro um soluço para dentro, depois um uivo baixo, longo, interminável. Chora pela criança da orelha cortada, chora por aqueles mortos no chão da sanzala, chora por si, pelo que acaba de morrer dentro de si. (Alegre, 2017, p. 169)

Uma tal sensação de fratura identitária, em virtude das atrocidades de que toma conhecimento por intermédio de outros e, especialmente, daquelas que presencia *in loco*, compreende-se melhor à luz do conceito de trauma. O psicanalista Dori Laub, que se dedicou ao estudo de testemunhos prestados por sobreviventes do Holocausto, definiu o evento traumático como uma ocorrência que se furta àquilo que nos habituámos a aceitar como normal, de sorte que a sua posterior recordação parece não conseguir enquadrá-lo na realidade e acaba por se resolver em jeito fragmentário (Laub, 1992, pp. 69, 71). Daí, talvez e também, a dificuldade de Sebastião em guardar de Luanda mais do que imagens dispersas; e daí, ainda, os obstáculos que sente quando procura estruturar a sua experiência de mobilização para a guerra, contexto consabidamente propício ao trauma:

> Se pudesse recuar e olhar para o quadro de vários ângulos e perspectivas. Mas Sebastião não pode parar nem recuar. Não pode sequer ter a memória do momento, está a vivê-lo tão intensamente que não consegue ordená-lo, ordenar-se. Ninguém é ao mesmo tempo personagem e narrador, o que vive e o que conta, o que é e o que escreve, o que e o que. Podia puxar da caneta, registar, tomar notas. Para quê, a vida escreve-se a si mesma. (Alegre, 2017, p. 61)

Para além de se poderem detetar neste excerto evidências da inabilidade de Sebastião para registar e tornar inteligível a sua experiência traumática, tal como Laub indica ser comum (1992, p. 57), nele se encontram dissimuladas duas linhas de sentido que se prolongam ao longo do romance. Uma delas consubstancia-se na representação da experiência bélica como implacável, assoberbante e incomplacente. De facto, a situação de guerra nunca é olvidada pelo protagonista, mesmo nos momentos em que este não está a participar em operações militares. Ela insinua-se sensorialmente, chegando-lhe como um cheiro que se alastra a partir do Norte e entra nos gabinetes e nos quartos dos militares (Alegre, 2017, pp. 31, 67). A outra linha de sentido verte-se na valorização da vivência experiencial do conflito. Subjacente aos diferentes testemunhos de guerra que Sebastião ouve, rastreia-se a ideia, cedo explicitada, de que "Em cada soldado há um mensageiro e um cronista" (Alegre, 2017, p. 40). Lázaro Asdrúbal também tem consciência da impossibilidade de apagar a experiência que cada soldado carrega consigo no momento do regresso à metrópole, vá ele vivo ou morto: "Cada um daqueles soldados é um cronista que nenhuma censura poderá cortar. O Niassa vai partir carregado de notícias. Até os caixões embarcados às escondidas. Cada um deles é também uma notícia." (Alegre, 2017, pp. 175-176). Não obstante a barbaridade com que é forçado a debater-se na guerra, Sebastião não deixa de ver na sua vivência um meio de acesso privilegiado (e até necessário) ao conhecimento do mundo. É o que se infere quando, pouco tempo depois de ele chegar a Luanda, o narrador, assumindo o embaraço de aceder aos pensamentos exatos da personagem, se limita a elencar três convicções desta:

> – é preciso ser carne antes de ser palavra;
> – "o homem, para saber, tem de queimar os pés no fogo ardente";
> – "a experiência é madre das cousas e por ela conhecemos radicalmente a verdade". (Alegre, 2017, p. 44)

Estes três aforismos – os últimos dos quais são citações da *Antígona*, de Sófocles, e do *Esmeraldo de situ orbis*, de Duarte Pacheco Pereira – convergem, portanto, na valorização do potencial epistémico decorrente da experiência incorporada em cada indivíduo. No caso do romance que aqui me ocupa, o que origina essa bagagem vivencial é, claro, a guerra, em particular nos seus momentos mais sofredores, nos seus "fogo[s] ardente[s]". Conquanto a perceção que Sebastião constrói do conflito seja profundamente crítica e disfórica, questionando-lhe as motivações, a legitimidade e os propósitos, o sentido que nele, por fim, identifica – o de remate do ciclo histórico dos impérios, associado a uma forçosa redefinição da identidade nacional – apenas é enxergado, no final da obra, depois e por via da inscrição na "carne" de todos os eventos traumáticos já elencados. É a

personagem quem o escreve, numa mensagem deixada ao seu amigo Poeta: "Há outro Portugal, não este. E sinto que tinha de passar por aqui para o encontrar." (Alegre, 2017, p. 190).

Todavia, a aceitação de uma possível ascese sapiencial decorrente da vivência militar não obsta à tentativa de resistência de Sebastião aos aspetos mais cínicos e brutais da guerra. Tal relutância é, aliás, um dos mecanismos pelos quais o protagonista se procura demarcar de alguns oficiais conhecidos por serem impiedosos, tornando-se uma forma de afirmação da sua desejada individualidade. Assim, ao ouvir contar as "proezas" do alferes Roque, de quem se diz ter enfileirado e matado "uma data de turras" e enterrado vivo um prisioneiro, Sebastião não pode deixar de contrapor à leviandade dos oficiais que lhas relatam o juízo de que "a insensibilidade é uma forma de corrupção moral" (Alegre, 2017, p. 50). Já no episódio da cilada nas Sete Curvas, a renitência de Sebastião em ceder à crueldade bélica reconfigura-se numa significativa e complexa ambivalência. De início, perante o desejo expresso por Maldonado de que não encontre nenhum inimigo para não sentir a "tentação de matar", Sebastião diz não ir "nessa dos instintos" (Alegre, 2017, pp. 110, 111). No entanto, intui que a insistente toada de címbalos e tambores que ouve o possa guiar no caminho inverso. Logo de seguida, o odor a pólvora cria nele "uma vontade irresistível de saltar e abrir fogo" (Alegre, 2017, p. 112). É a primeira vez que sente a tentação de matar, o instinto de disparar sobre o inimigo. Tenta controlar-se, relembrando a si próprio que não é como os demais e que, apesar de ter o mesmo nome do rei português, é "um Sebastião anti-sebastianista e anticolonialista" (Alegre, 2017, p. 113). Mas nem isso parece bastar: depois de Domingos da Luta, guerrilheiro do MPLA, disparar sobre Maldonado, Sebastião, cercado por tiros que "com todo o seu ser percebe que são para matar", dá por si a responder "Instintivamente" e a "não consegu[ir] tirar o dedo do gatilho" (Alegre, 2017, p. 116). A circunstância do confronto, a luta pela sobrevivência e, também, o desejo de vingar a morte de Maldonado levam Sebastião a ceder àquilo a que pouco antes, por princípio, renunciara. A resistência transforma-se em irresistência.

É esse um dos mais claros reflexos da mudança operada em Sebastião durante a – e em razão da – sua intervenção na Guerra Colonial. Mas essa alteração não se verifica de modo abrupto e imprevisto. Ela é pressentida pela personagem, em variadas ocasiões, mormente quando se vê incapaz de reconhecer o seu nome (Alegre, 2017, pp. 33, 35, 42-43). Tal agudiza-se à medida que vai detetando outras homonímias, para além da sua e do rei D. Sebastião. Uma das que mais o inquietam é a que une a personagem do Escritor ao cronista responsável pela redação da primeira *Jornada de África*: ambos se chamam Jerónimo de Mendonça. O desassossego que essa igualdade onomástica instala em Sebastião liga-se intimamente ao receio que este tem de que ao Escritor, com quem priva em Luanda, caiba escrever uma nova *Jornada de África*, de prenunciado desfecho, sobre um novo Sebastião (ele próprio). E o protagonista confessa ao Jerónimo de Mendonça que lhe é contemporâneo: "Perante uma tão grande, chamemos-lhe assim, coincidência, fica-se sem saber quem é quem" (Alegre, 2017, p. 65). Ora, o que se verifica é que o autodesconhecimento de Sebastião, intuído com crescente grau de convicção até ao episódio das Sete Curvas, é por essa ocasião confirmado:

"Algo mudou dentro dele, entrou em combate, Maldonado caiu à sua frente, disparou sobre homens que não viu, algo se rompeu, algo se abriu" (Alegre, 2017, p. 132). Doravante, a sensação de não conhecer o seu nome dá lugar à consciência perspicaz e mais problemática de que uma parte de si morre naquela guerra.

Para ajudar a entender essa progressiva mortificação é útil um recuo ao tempo de formação pessoal e intelectual de Sebastião, parte importante da qual se faz em Coimbra e em proximidade com o Poeta. Dos dois amigos diz-se que são "unha e carne" (Alegre, 2017, p. 21), de tal maneira que a caracterização de ambos se entrecruza e converge. O contacto que estabelecem com a literatura é fundamental na moldagem da sua mundivisão, como sinalizam as variadas menções e alusões mais ou menos veladas a autores e a textos, em jeito de aceitação ou de contestação, que permeiam a narração do seu tempo de estudantes, no capítulo inicial. Por exemplo, o Poeta, ávido de ação, desencanta-se com Pessoa devido ao seu ensimesmamento e à sua inconsequência actancial (Alegre, 2017, p. 20). Na descrição do que a sua mente projeta quando olha pela janela do quarto em Coimbra, ecoa o Cesário Verde de "O sentimento dum ocidental": "Aquela perspectiva lembra-lhe, vá lá saber-se porquê, avenidas que nunca viu, em cidades só imaginadas: Paris, Varsóvia, Praga, o Mundo" (Alegre, 2017, p. 18). E o fascínio por Paris, onde ainda não esteve, fá-lo identificar-se com Sá-Carneiro e desejar ser como Antero (Alegre, 2017, p. 19). Por sua vez, Sebastião colhe das suas leituras um similar gosto pela "acção", pela "aventura" e pelo "lado heróico e romântico da intervenção histórica", tomando como modelos não apenas autores, como também personagens: "quem verdadeiramente o fascina é Tolstoi, Dostoiewski, o príncipe André, Natacha, Stravoguine" (Alegre, 2017, p. 21). Quando Sebastião reencontra o Poeta pela última vez, em Nambuangongo, recorda-se, de novo, da sua passagem por Coimbra, conferindo particular destaque ao *corpus* de leituras, canções e filmes comum a ambos:

> Com ele partilhou boémias, riscos, inquietações, a descoberta de Coimbra, do mundo e de si mesmo, Camus, Sartre, Rilke, Camões, Pessoa, Marx e Rimbaud, Lorca, Hemingway, Ava Gardner e Juliette Gréco, Brassens, a Guerra Civil de Espanha e a Resistência Francesa, Malraux, Ania Francos e a Festa Cubana, alguns filmes. *Pandora*, *Les Visiteurs du Soir*, *O Eterno Retorno*, com ele as putas, o vinho e os amores impossíveis, Hamlet, a revolução, *to be or not to be*, com ele a militância, as dúvidas, as certezas [...]. (Alegre, 2017, p. 179)

Atendendo à relevância da literatura num importante período formativo de Sebastião, compreendem-se melhor ainda os repetidos exercícios intertextuais ao longo de *Jornada de África*, decorrentes que são, tantas vezes, do entendimento que a personagem forma sobre o que lhe é dado viver. Logo que esta aterra em Luanda, diz o narrador:

> Devia ter nascido uns séculos atrás, nunca mais poderá ser o primeiro a pisar terra desconhecida. Atenção, descer com o pé direito. Há cinco séculos que estão a chegar aqui, traz dentro dele todas as viagens e todos os naufrágios, é um pedaço de *História Trágico-Marítima* em carne viva, não vem a descer de um avião, está a saltar de um verso de Camões para esta terra violada e virgem, de Rocinante é que vinha bem, ora pífaro, não é senão um alferes miliciano de infantaria enfiado na

> farda mais amarela que jamais se viu, um pobre alferes que não deixaram sequer vir de barco e agora acaba de pôr em terra, não vá o diabo tecê-las, o pé direito, um solitário alferes de infantaria [...]. (Alegre, 2017, p. 29)

Conforme se constata, Sebastião contrapõe à sua mobilização para a guerra o imaginário épico, viático, aventuroso e picaresco que recolheu da literatura e que, segundo observa mal chega a Luanda, é frustrado quer pela modernidade e segurança do percurso aeronáutico, quer pela bizarria da vestimenta que lhe deram, quer ainda, e possivelmente de modo mais determinante, pelo medo e pela solidão que sente no momento do desembarque, em rutura com a suposta valentia dos heróis livrescos. Mas o desfasamento entre as expectativas que as leituras criaram nele e a experiência implacável da guerra encontra uma outra consumação exemplar, justamente no último encontro com o Poeta, em vésperas do seu desaparecimento:

> Sebastião acende um cigarro.
> – Ouve – diz passados uns momentos –, há duas coisas que queria dizer-te: lembras-te das nossas conversas sobre Rilke, a morte própria amadurecendo lentamente como um fruto dentro de nós?
> O outro acena afirmativamente.
> – O caralho – diz Sebastião.
> E aspira profundamente o fumo do cigarro.
> – A morte aqui é sem cabeça, sem nome, sem tempo, às vezes nem sequer de acender um cigarro. (Alegre, 2017, p. 187)

Deste modo, resulta evidente como a literatura – ou, talvez com mais propriedade, uma certa literatura virada para a metafísica, para a introspeção, para o ensimesmamento – foi incapaz de preparar Sebastião para a realidade inelutavelmente objetiva e imprevisível da morte em contexto bélico.

Ora, os sucessivos confrontos do protagonista com a morte e com a precariedade da vida humana vêm a ter consequências não na sua oposição ideológica ao Estado Novo e ao colonialismo que ele perfilha, mas sim ao nível filosófico da (des)crença que deposita numa eventual revolução. Na segunda reunião clandestina em que participa, na ilha de Mussulo, o silêncio de Sebastião faz-se sinal do seu "alheamento":

> [...] está ali e não está, por mais que queira não consegue interessar-se, nem sequer o perigo o apoquenta, passou-lhe o frenesim conspirativo, talvez uma parte de si tenha ficado nas Sete Curvas, talvez tenha amadurecido muito depressa, antes julgava que sozinho podia mudar o mundo, agora sabe que se pode acabar de repente sem tempo sequer para acender o último cigarro. Façam o que fizerem, Maldonado está morto, outros vão morrer, quem sabe quem, [...] não vale a pena iludirem-se: esta revolução já deu o que tinha a dar. (Alegre, 2017, p. 125)

A impossibilidade de qualquer gesto revolucionário vir a redimir ou resgatar da morte aqueles que a guerra condena leva Sebastião a afastar-se dos ensaios conspirativos contra o regime. Naturalmente, para isso contribui o seu entendimento cada vez mais aguçado de que, à luz das inúmeras contiguidades entre

o presente empreendimento bélico e aquele de 1578, "está tudo escrito". Chega, por isso, "a sentir-[se] a personagem de uma história que alguém há-de contar" (Alegre, 2017, p. 148), na linha de uma argúcia que, desde cedo, o faz entrever presságios – naus Conceição e pássaros guarajaus, à semelhança da *História trágico-marítima* – onde outros nada encontram de estranho (Alegre, 2017, pp. 25, 36-37).

Esta aparente admissão de que o seu destino se encontra nas mãos de outro, a cujos desígnios narrativos Sebastião parece não conseguir fugir, sugere uma sujeição à alteridade e uma correlata desistência de afirmar a sua identidade pessoal. Todavia, trata-se tão somente de uma dormência temporária, imposta pelas múltiplas ruturas que a experiência bélica inflige sobre a personagem, pois, como já foi notado, o seu eclipse último decorre de uma decisão individual, independentemente de ser ou não feita com um fim coletivo. Quando Sebastião deixa escrito ao Poeta que sente pertencer a "um país que já foi, um país que ainda não é", completa logo de seguida: "É por ele que *me apetece* dar de novo Santiago" (Alegre, 2017, p. 190; itálicos meus). Ou seja, a sua resignação diante do destino que lhe é intertextualmente determinado pelas similitudes com o percurso de D. Sebastião, conforme apontou Clara Rocha (1997, p. 265), decorre, em última instância e apenas, do facto de, através da sua vivência particular da guerra, o protagonista ter descoberto um sentido escondido para ela. No frágil e instável balanço entre a perceção da sua identidade individual, por um lado, e a consciência indesmentível da sua submissão a entidades de poder superior (mas não supra-humano) que constroem a narrativa e aquela guerra, por outro, Sebastião opta por tornar-se símbolo: não um estéril símbolo emulativo, mas um símbolo de que, mesmo em luta por um coletivo, o indivíduo aporta consigo, por defeito e necessidade, a sua própria experiência de vida – isto é, a sua "carne". Só depois ele poderá vir a ser "palavra".

Referências bibliográficas

Alegre, M. (2009). *Poesia: Primeiro volume (1960-90)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Alegre, M. (2017). *Jornada de África: Romance de amor e morte do Alferes Sebastião* (4ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Brosman, C. S. (1992). The functions of war literature. *South central review, 1*(9), 85-98. [doi: 10.2307/3189388]

Hörster, M. A. (2012). Coimbra no romance *Jornada de África*, de Manuel Alegre. In C. Reis, J. A. C. Bernardes, & M. H. Santana (Eds.), *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia Paiva Monteiro* (pp. 281-304). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra [doi: 10.14195/978-989-26-1164-8_17]

Hutcheon, L. (1988). *A poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. London/New York: Routledge.

Laub, D. (1992). Bearing witness or the vicissitudes of listening. In S. Felman, & D. Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history* (pp. 57-74). New York/London: Routledge.

Moutinho, I. (2008). *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Rochester: Tamesis.

Pires, A. M. (1982). *D. Sebastião e o Encoberto: Estudo e antologia* (2.ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, M. (1998). Percursos africanos: A Guerra Colonial na literatura pós-25 de Abril. *Portuguese literary & cultural studies*, *1*, 125-152. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/79385 (acedido em 14/06/2022).

Rocha, C. (1997). *Jornada de África*: Determinação e autodeterminação do herói. *Máthesis*, *6*, 261-269. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/23866 (acedido em 14/06/2022).
Teixeira, R. A. (1998). *A Guerra Colonial e o romance português: Agonia e catarse*. Lisboa: Editorial Notícias.

Resumo

O presente estudo propõe uma análise do romance *Jornada de África* (1989), de Manuel Alegre, centrada na experiência do protagonista, Sebastião, durante a sua participação militar na Guerra Colonial em Angola. Os estudos existentes sobre a obra têm justificadamente favorecido exegeses de projeção coletiva ou supraindividual da personagem, tomando-a como representante de uma geração, de um povo, de uma nação ou de uma língua. No entanto, tem ficado por considerar o modo como Sebastião, antes e apesar de ascender a modelo coletivo, é uma personagem dotada de individualidade, a qual procura afirmar mesmo quando a guerra induz nele uma sensação de alteridade por referência ao seu tempo, ao seu espaço e a si próprio. Este trabalho pretende ajudar a suprir esse vazio.

Abstract

This study proposes an analysis of the novel *Jornada de África* (1989), by Manuel Alegre, that is centred on the protagonist Sebastião's experience during his military participation in the Colonial War in Angola. The existing studies on the novel have righteously privileged collective or supraindividual readings of the character, taking him as representative of a generation, a people, a nation, or a language. However, it is still to be considered how Sebastião, before and in spite of rising to a collective model, is a character endowed with individuality, which he seeks to affirm even when the war induces in him a sensation of alterity in relation to his time, his space, and himself. This work intends to help fill that gap.

Milton Hatoum, leitor de Jorge Luís Borges

Milton Hatoum, a reader of Jorge Luís Borges

Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP, Brasil
lgmarchezan@uol.com.br

Palavras-chave: Milton Hatoum, Jorge Luís Borges, romance, *Relato de um certo Oriente*, Torre de Babel.
Keywords: Milton Hatoum, Jorge Luís Borges, novel, *Relato de um certo Oriente*, Babel Tower.

Milton Hatoum, nos idos de 2006, a partir de pequeno artigo que escreveu na *EntreLivros* (Hatoum, 2006), deixou na revista sua admiração pelo processo ficcional que Jorge Luís Borges desenvolveu para a construção do conto *O jardim de caminhos que se bifurcam* ao iniciá-lo pelo desenlace. O que Milton Hatoum não nos revelou naquele momento foi que, para a construção do seu romance – *Relato de um certo Oriente*, iniciara-o também como Jorge Luís Borges o seu conto acima, pelo seu final, e mais, seguindo o modelo do autor argentino na maneira de construir personagens desorientadas, com perdas de suas referências identitárias e desenraizadas da sua cultura.

O jardim de caminhos que se bifurcam é o título de um dos oito contos de Jorge Luís Borges escolhido, inicialmente, para também intitular, em 1941, seu primeiro volume de contos, posteriormente renomeado *Ficções* (1944), acompanhado, então, de nove outras narrativas, as de *Artifícios*. Em *Perfis. Um ensaio autobiográfico*, do ano 1971, o autor diria que publicou seu primeiro livro de contos quando percebeu que suas histórias traziam relações estruturais, conjunturais: "um padrão para aquelas narrativas que de algum modo estavam à minha espera e nas quais minha reputação de contista iria se basear" (Borges, 1971, p. 103).

Examinaremos, neste trabalho, que as duas narrativas – *O jardim de caminhos que se bifurcam* e *Relato de um certo oriente* são dispersas e confrontam-se com o leitor por meio do enigma bíblico babélico, uma vez que as personagens do conto e do romance convivem com línguas e culturas diversas e constituem-se, nômades como são, com identidades movedentes, inquirindo os imaginários que compõem o seu pertencimento. E que caberá aos leitores superarem e preencherem os vazios enigmáticos narrados nos dois textos, ambos voltados para as diferenças do falar entre personagens que buscam, entre as coisas misteriosas do mundo que vivem, construir juízos finais para os entendimentos da existência.

RECEBIDO 30-11-2020 · ACEITE 15-06-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30983

Jorge Luís Borges e Milton Hatoum consideram em suas narrativas discursos culturais baseados em imagens de começo e fim, nos casos, dadas por invariantes do conto bíblico Torre de Babel e reconstituídas, no conto e no romance, como situações que aportam, por meio de seus enredos, algo inédito para a literatura. Dessa maneira, a narrativa para os autores é um jogo entre linguagens que se alimenta movimentando valores presentes num mito primordial, investidos em motivos literários ligados às noções de memória, identidade, em cenários de durações e extensões diversas.

A linguagem inventa situações para uma narrativa resolvê-las por meio de enunciados organizados em formas retiradas dos gêneros literários. Uma narrativa, como observou Aristóteles, aciona um enredo por meio de paixões e, desde a modernidade de linhagem romântica, com uma liberdade de criação e expressão assumidas por um autor conforme queira trabalhar sua história, aproximando-a da realidade imediata ou de mitos primordiais.

Uma narrativa estabelece um jogo que combina e sequencia uma história; um jogo de linguagens entre linguagens. O jogo narrativo movimenta-se quer com valores presentes em motivos comuns contemporâneos, quer através de mitos de origem e, nas duas situações, investidos de funções socioculturais ligadas às noções de obrigação e dever, a fim de afirmá-las ou negá-las. Narrativa é uma manifestação discursiva reconhecida nos modelos das narrativas do romance, do conto, da crônica, como queremos estudar e pode ser encontrada em outros domínios axiológicos.

As unidades narrativas constituídas a partir de temas oriundos de mitos de origem movimentam no seu interior, conforme Aristóteles, enredo e paixões e, segundo Fabri (1994, p. 44): "verdades etimologicamente verossímeis".

Diante disso, tanto o narrador onisciente do conto de Jorge Luís Borges, como aqueles que compõem uma onisciência múltipla no romance de Milton Hatoum fixam-se em memórias familiares, tratadas pelo primeiro sem o sentimento de afetividade, considerado pelo segundo, envolto com os esquecimentos e ressentimentos da protagonista e narradora principal.

Desse modo, os dois autores trabalham com questões de memória; obsessiva e intemporal no conto de Jorge Luís Borges; obsessiva e com marcas do tempo no romance de Milton Hatoum, momentos em que lemos as duas narrativas naturalizarem movimentos composicionais oriundos do discurso cultural do mito de origem da Torre de Babel em que o memorável mostra-se disperso, desorientado, desenraizado e mediante fronteiras linguísticas, geográficas e de conhecimentos diferentes.

Há que se ressaltar que o livro de contos *Ficções,* de Jorge Luís Borges, traz o conto *A Biblioteca de Babel*, que abrange uma charada borgeana estabelecida por um paralelismo responsável pela construção de uma situação de equivalência entre o conto e as configurações do mito bíblico Torre de Babel.

A biblioteca, suas paredes, prateleiras, livros em línguas variadas denotam um dado espaço construído como guardião da memória cultural da humanidade em livros preciosos, sínteses de sabedorias entre os mais importantes publicados e guardados por bibliotecários, ao mesmo tempo em que suas paredes hexagonais, que escoram prateleiras de livros em diferentes línguas, conotam que palavras

em idiomas diferentes contidas em volumes diversos e em múltiplas estantes ordenam e desordenam, para os consulentes, conhecimentos infinitamente desdobrados sobre o mundo.

Trata-se de uma alegoria acerca da construção do conhecimento conforme a finalidade eloquente, retórica, de intencionalidade previsível, com que o contista monta a charada do conto: *A biblioteca de Babel* corresponde à *Torre de Babel*.

Entre o conto de Jorge Luís Borges e o bíblico, um sentido dominante, figurado, conduz a vontade do leitor para deduzir que tanto as estantes da biblioteca como a torre estão alinhadas para alegorizar a busca de conhecimentos imersos em mistérios envolvidos em línguas, falantes e assuntos diversos desdobrados no tempo. Desse modo o já deduzido pelo autor desde o início do conto – uma biblioteca como um universo que guarda diferentes decifrações acerca dos mistérios da vida; um lugar em que os viventes buscam conhecimentos para o entendimento do mundo, como aquele, com seus objetivos, entre os amotinados na construção da Torre de Babel.

As narrativas do texto bíblico movimentam-se por meio de contrastes dinâmicos. O silêncio diluviano do conto da Arca, no *Gênesis*, é sucedido pelo vozerio babélico do conto Torre de Babel. O poder de Deus, discordante no conto da Arca e que destruiu o mundo que criara, fez-se diversionário no conto Torre de Babel; não tocou na vontade dos homens; instalou rumores entre as línguas dos manifestantes dividindo-os diante do entendimento do mundo, deixando-os sem um juízo sobre o mundo. Babel configurou-se, assim, como o lugar do entrecruzar de falas diferentes, de diferenças entre linguagens e conhecimentos sobre o mundo; tornou-se um lugar enigmático.

Entre os dois contos bíblicos acima, envoltos com mitos de origem, temos, pelos pensamento e discurso contrapontísticos bíblicos, imagens de fim e de começo. Lemos, no primeiro, uma catástrofe que assinala destruições de memórias e, no segundo, um enigma dado por uma sobreposição de imaginários que dá forma a uma realidade pós-catástrofe, de difícil entendimento e fonte de imaginação.

A literatura há muito envolve-se com o discurso cultural da mitologia bíblica. A narrativa, conforme lembramos em passagem da *Poética* de Aristóteles, aciona enredo e paixões, desenvolvidos com início, meio e final que deixam as marcas, para nós, de seus autores, dos seus saberes e prazeres em construírem narrativas.

Segundo Jorge Luís Borges, nos idos de 1976, conforme *Diálogos Borges/Sábato*: "Imaginar un cuento es como entrever una isla. Veo las dos puntas, sé el principio y el fin. Lo que sucede entre ambos extremos tengo que ir inventándolo, descubriéndolo" (Borges, 1996, p. 50).

As imagens de fim e de começo contribuíram para Jorge Luís Borges definir sua estratégia para a narrativa do conto *O jardim de caminhos que se bifurcam*, que percebemos também seguir de perto as medidas que Edgar Allan Poe deu para uma narrativa breve logo na primeira página do ensaio *A filosofia da composição* (1845).

Tais atitudes literárias de Jorge Luís Borges, que lemos desenvolvidas no conto policial *O jardim de caminhos que se bifurcam*, mostram-se, acrescidas, ainda, da metáfora do labirinto, outra preferida de Jorge Luís Borges e envolvida com a mesma ideia de início e fim então expandidas na configuração do tempo e do espaço daquele conto emblemático de *Ficções* (1944).

Jorge Luís Borges, novamente, em *Perfis. Um ensaio autobiográfico,* de 1971, publicado 27 anos após *Ficções*, comentaria o seu apreço e dedicação pela forma do conto: "Como escritor, todavia, pensei durante anos que o conto estava acima de meus poderes e foi só depois de uma longa e indireta série de tímidas experiências narrativas que tomei assento para escrever estórias propriamente ditas" (Borges, 1971, p. 101).

Conforme conferência de Jorge Luís Borges, em 1978, sobre o conto policial: "Falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero" (Borges, 1996, p. 31).

O conto policial mais engenhoso de Edgar Allan Poe – *A carta roubada*, é de 1845, ano em que, definitivamente, o escritor norte-americano assenta *A filosofia da composição*, estabelecida a partir das duas primeiras resenhas que o autor escreve, em 1842, sobre os contos de Nathanael Hawthorne. Escreveria a terceira em 1847; antes, como dissemos, estabeleceria, em 1845, *A filosofia da composição*.

Dessa maneira, em sua segunda resenha sobre os contos de Nathanael Hawthorne, ainda no ano de 1842, Edgar Allan Poe voltará a afirmar sobre o conto: "O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento" (Kieffer, 2004, p. 191). E anunciará um conceito seu, caro, o de unidade de efeito; para ele, conforme trecho da resenha, uma composição literária não deve: "exceder em extensão o que pudesse ser lido em uma hora" e que entre "quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada" (Kieffer, 2004, p. 191). Assim sendo, reafirma: "E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem realizar-se" (Kieffer, 2004, p. 192).

Uma unidade de efeito estético, conforme Edgar Allan Poe, prevê o efeito do prazer estético do leitor no curso da leitura de uma narrativa no tempo de uma assentada, envolvendo-o com a emoção estética, a própria disposição do prazer estético, que aproxima aquele que lê, com gosto, da ficção.

Estabelecer uma unidade de efeito ou de impressão, para Edgar Allan Poe, é trabalhar o processo criativo com imaginação e o intelecto, uma vez que, no âmbito de uma criação, as duas faculdades, juntas, estabelecerão combinações originais.

Tanto o Edgar Allan Poe ensaísta como o ficcionista trabalham com ideias de unidade e combinação, uma vez que, para o autor, tais ideias, necessariamente, não apontam para o uno, indivisível, mas para dadas partes inseparáveis de uma totalidade. A unidade de efeito é de uma impressão necessária para a percepção de situações que acontecem de modo combinatório, estabelecidas por meio de cálculos para a construção de uma unidade de efeito.

Edgar Allan Poe é um autor modelo e quer um leitor aperfeiçoado; sua ideia de unidade de efeito é uma convenção literária, um acordo com o leitor interessado na sua produção textual, o que não lhe garante um entendimento prévio do texto, sempre urdido no interior de uma estratégia narrativa. A estratégia narrativa de Edgar Allan Poe, no interior de uma unidade de efeito, produz contos considerados pelo autor a partir de um todo orgânico que exigirá do seu leitor inferências, deduções.

Edgar Allan Poe envolve-se com a ficção e a estesia, com o prazer de escrever e bem impressionar seu leitor com contos bem arquitetados. O prazer estético do leitor de Edgar Allan Poe, sua fruição, dá-se pelo modo como o autor combina e sequencia sua narrativa na construção de uma solução imaginária para uma história, seu desenlace, envolvidos com sabedoria, ciência e fabulação.

Mesmo diante da anunciada e definida unidade de efeito, o conto de Edgar Allan Poe exige do leitor um tempo para sua percepção. Edgar Allan Poe não dá para o seu leitor uma percepção imediata dos acontecimentos. Uma epígrafe, uma segunda voz, diferenciada da do narrador, ao lado de um posfácio, como em *A carta roubada*, constroem um espetáculo verbal. Diante isso, observamos que o narrador de Edgar Allan Poe traz um conhecimento maior e além daquele utilizado para a história que narra; que ele não nos conta tudo de uma vez o que quer contar e que, invariavelmente, sabe mais que as demais personagens. Para Edgar Allan Poe existe o mistério, que precisa ser decifrado e de tal situação narrada serão retirados os efeitos, as impressões para a narrativa do conto.

Jorge Luís Borges na já citada conferência sobre Edgar Allan Poe designando-o inventor do conto policial, ressaltou o tipo de leitor que essa narrativa gerou:

> Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe [...]. A novela policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer isto, ao se julgar a obra de Poe. Porque, se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial [...]. Quantas coisas surgem de Poe? (Borges, 1996, p. 32)

Os contos policiais de Jorge Luís Borges seguem de perto os movimentos da narrativa policial de Edgar Allan Poe. Edgar Allan Poe, no início do conto *A carta roubada,* ao nos revelar o autor do roubo da carta, antecipa-nos seu final, com a sequência seguinte voltada para o desenvolvimento da narrativa dirigida para o desenrolar da estratégia utilizada por Dupin, o detetive, em recuperar a carta roubada. Jorge Luís Borges dá início ao seu conto *O jardim de caminhos que se bifurcam* pelo instante final de sua história, conforme seu mestre. Resta-lhe, assim, também de comum acordo, desenvolver a instância mediadora da narrativa.

Os dois autores conduzem seus contos movimentando-os a partir dos andamentos do meio de suas narrativas, como também trabalham os finais de suas histórias com desenlaces plenos, performáticos, dando um sentido elevado ao modo como narram a eficiência de seus detetives que raciocinam e deduzem acerca das intrincadas aventuras que vivenciam enquanto promovem suas investigações.

Os detetives de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges encontram-se sempre diante de livros e são bons leitores. Dupin, em *A carta roubada*, lê um livro quando é visitado por um delegado de política que o contrata para a investigação do roubo de uma carta, motivo que alavancará a narrativa do conto. Yu Tsun, detetive de Jorge Luís Borges, em *O jardim de caminhos que se bifurcam*, no curso de sua investigação, depara-se com um assunto que tomou a atenção por dezenas de anos dos seus familiares: a construção, por alguém da família, de um labirinto, que então descobre, no curso de sua investigação, registrado em livro do parente.

Nenhum dos autores explora a sociabilidade entre grupos representados em suas histórias. Edgar Allan Poe não trabalha seu conto policial de um ponto de

vista histórico; lemos, indiretamente, que suas narrativas mostram um tempo em que dados crimes necessitam de investigações com técnicas que superem as rotineiras, medíocres, realizadas pelos serviços policiais da época. Jorge Luís Borges trabalha o tempo histórico em seu conto policial de um ponto de vista metafísico, sem medidas, eterno, condição necessária para a construção do veio fantástico que irriga sua prosa. A leitura de *A carta roubada* mostra-nos Dupin, contratado pela polícia para recuperar uma carta furtada de forma ardilosa, inventiva e acertada, com êxito. A mesma sagacidade e inventividade completam, em *O jardim de caminhos que se bifurcam,* os serviços exitosos de Yu Tsun, poliglota e catedrático.

Dessa maneira, a poética contística de Jorge Luís Borges faz-se diferenciada da do mestre que admira, sem deixar de considerar, como Edgar Allan Poe, a capacidade de dedução, o raciocínio, o tirocínio do seu protagonista, no entanto, no âmbito de um tempo fantástico, onde o acaso, a indeterminação vigem. Segundo Jorge Luís Borges não há entre nós um conhecimento completo, exaustivo acerca das coisas; somos e continuaremos a ser impotentes diante do destino. A sensibilidade humana, sua consciência é diversa, ondeante, fluida como o tempo.

O tempo vivido, experimentado, na ficção de Jorge Luís Borges, é fluido como a consciência e a sensibilidade; diverso, não linear; daí o modo como o autor trama com parábolas intemporais onde a memória aparece como uma propriedade comum, de toda a humanidade. Assim, os pensamentos encontrados pelo autor na memória cultural: entre eles, o movido pelo tema do labirinto, de acordo com o conto em questão, recortado e adequado, como uma variante, com forma fantástica, à matéria ficcional. Assim, Jorge Luís Borges argumenta com ficção; seus argumentos são figurativos, filosóficos, dirigidos para enigmas, adivinhações, algo presente em dispositivos divinatórios, que o aproxima da narrativa da fábula, do conto oral. O leitor de Jorge Luís Borges entrega-se ao seu texto, sua trama surpreendente, com revelações, como o ouvinte de uma história oral.

O conto policial de Jorge Luís Borges traz suspense, no tempo desmedido de uma fábula, com digressões entrecruzadas, enigmáticas, dirigidas para um desfecho e conta com um interlocutor implícito, entendendo-as e não, uma vez que as personagens de Jorge Luís Borges – crianças e adultos, falam e ouvem muito, aceitam o acaso, o surpreendente. O existir, na ficção de Jorge Luís Borges, não tem limites, assim como a vontade; suas personagens são movidas por estímulos, mas não despertam afinidades, relações de afeto e, dessa maneira, naturalizam um comportamento para a narrativa de mistério, fantástica.

Voltando-nos, mais precisamente, para o exame dos paralelos entre as composições de *O jardim de caminhos que se bifurcam* e *Relato de um certo Oriente,* observamos que os narradores do conto e romance citados são protagonistas e que seus autores utilizam-se, em maior e menor escalas, de outras vozes para a narração.

Jorge Luís Borges, no início do conto, recorre a uma voz em terceira pessoa a fim de situar historicamente sua narrativa, algo que dissolverá logo a seguir ao situar as aventuras do narrador e protagonista, um espião alemão, de origem chinesa, em meio a uma investigação no curso da I Guerra Mundial, a partir de uma dimensão metafísica do tempo.

A narrativa de *O jardim de caminhos que se bifurcam* relata, de início, resumidamente e do ponto de vista da ficção, uma situação histórica da I Guerra no ano

de 1916: a Ofensiva do Somme, em que forças militares aliadas da Inglaterra e França enfrentam um bombardeio desferido pelas forças militares alemãs com o objetivo de aniquilar "o novo parque britânico de artilharia sobre o Ancre" (Borges, 1970, p. 72), propósito inicialmente adiado pelos alemães, de acordo com o conto, até que sua espionagem descobrisse o nome da cidade sede daquelas instalações militares.

Dessa maneira, conforme a estratégia da narrativa borgeana, o bombardeio anunciado no início do conto acontecerá somente após as descobertas do espião alemão Yu Tsun, algo que o leitor saberá no final da história por meio de um depoimento dele e após sua prisão pelo assassinato do sinólogo Stephen Albert.

Isso posto, Yu Tsun, em momentos que precedem sua morte por enforcamento, uma vez preso e condenado pelo assassinato de Stephen Albert, discorrerá sobre os resultados de sua tarefa em território inglês após ter descoberto o nome da cidade britânica a ser bombardeada: Albert. Assim, conhecedor do local produtor do material bélico a ser bombardeado e tendo em vista a necessidade de um rápido avanço da sua operação, escolheu, aleatoriamente, na lista telefônica, o nome de um britânico cujo sobrenome também nomeava a cidade produtora de armamentos militares com o propósito de assassiná-lo para colocar o crime nos jornais, o que fez do sobrenome Albert uma senha para o chefe da espionagem alemã revelar ao seu exército o local a ser bombardeado.

Aconteceu ao mesmo tempo que, entre os diversos endereços que poderia escolher de moradores locais com nome ou sobrenome Albert, optou por um que o levou para a residência de um estudioso da cultura chinesa e conhecedor da obra de um célebre bisavô seu. Ts´ui Pen fora, no passado, governador de Yunnan e construtor de um romance montado segundo o fluxo de um tempo labiríntico, obra desconhecida dos parentes de Yu Tsun e somente do conhecimento do sinólogo inglês Stephen Albert, com sobrenome homônimo ao da cidade a ser bombardeada.

Dessa forma, conforme uma encruzilhada entre tempos e espaços, decisivos para as mobilizações de Yu Tsun, o sinólogo, mesmo diante de todo um conhecimento do interesse da família de Yu Tsun, mas de mesmo sobrenome da cidade sede do parque industrial britânico, foi assassinado por Yu Tsun a fim de que a notícia do homicídio fosse alardeada pela imprensa com a finalidade de funcionar como uma mensagem cifrada para o chefe da espionagem alemã.

Toda narrativa é um jogo onde encontramos sua história entre as continuidades e descontinuidades das sequências narradas, entre os estados e transformações do narrado. A característica essencial do jogo entre as duas narrativas literárias comparadas para estudo está tanto no dever de Yu Tsun em descobrir segredos de guerra durante os serviços da sua espionagem, como no querer obsessivo da narradora e protagonista de *Relato de um certo Oriente* em conhecer sua paternidade.

O jogo entre as narrativas e suas referências, nos dois casos, com avanços e recuos no tempo, incide fortemente em suas instâncias mediadoras. O tempo mostra-se cíclico na narrativa de Milton Hatoum; eterno, sem medidas na de Jorge Luís Borges, ambos, no entanto, expondo fatos da descendência de suas personagens, sua genealogia; na perspectiva de um clã, conforme a narrativa de Milton Hatoum; do ponto de vista de aspectos lendários e históricos, de acordo com a narrativa de Jorge Luís Borges. Uma vez dominados pela temporalidade, o

romance de Milton Hatoum faz uma incursão para o interior de memórias familiares, assunto também considerado pelo conto de Jorge Luís Borges, acrescido com fato histórico considerado por meio de sabedorias inspiradas pela metafísica.

Há que se notar também que os narradores das duas obras, o tempo todo, quer os que seguem, no romance, uma cronologia, quer o que, no conto, filosofa com a metafísica, transmitem e situam conhecimentos diante de tudo o que narram.

Os destinos tanto da narradora principal como do investigador, protagonistas do romance e do conto, encontram-se diante de um jogo no tempo, mediante situações emaranhadas pelo tempo. O tempo, para as duas narrativas, dá-se de maneira caótica, múltipla e encerra mistérios, enigmas. Os protagonistas buscam, no tempo, informações a fim de chegarem a dois nomes, o que fazem em todos os momentos, deparando-se com mortes. Aquelas informações são de importância singular para as vidas dos protagonistas e relativas aos seus destinos. As duas narrativas permanecem submetidas a um jogo de duração sem fim, labiríntico, apontando sempre para incompletudes, faltas, vazios de seus protagonistas.

Assim, embora os dois protagonistas apresentem experiências de vidas diferentes, encontram-se vulneráveis frente aos seus destinos. O universo das experiências do protagonista de Jorge Luís Borges representa-nos algo desintegrado das experiências sociais de um indivíduo, produto do imaginário do autor e de sua poética. A fatalidade define o destino das personagens de Jorge Luís Borges, que vivem longe de dores e afetos. O universo das experiências da narradora e protagonista de Milton Hatoum, nascida e deixada ao abandono pelos pais, é o de frustração e desencantamento, causando-lhe uma dor que o afeto de sua mãe adotiva não consegue abrandar com o tempo, algo presente na lembrança do autor, de memórias familiares manauaras e representadas, na prática, de maneira espelhada, com suas experiências de leitura e reflexões em torno do conto *O jardim de caminhos que se bifurcam*, em concordância com o que escreveu na *EntreLivros.*

A onisciência múltipla que Milton Hatoum constrói para a narração de *Relato de um certo Oriente* estabelece as memórias familiares das personagens, localizadas em lembranças do autor diante de conhecimentos seus relativos às vidas de imigrantes libaneses em Manaus.

Relato de um certo oriente é um romance que Milton Hatoum dedica à memória de seus pais e familiares; tem como epígrafe trecho de um poema de W.H. Auden com versos que consideram o poder restaurador da memória. No texto inicial da narrativa, o trecho de uma carta trocada entre o casal de irmãos órfãos, protagonistas, sempre inconformados por não conhecerem suas origens, o valor da lembrança é valorizado pela irmã: "A vida começa verdadeiramente com a memória ..." (Hatoum, 1994, p. 22). Tal situação envolve o momento em que a narradora e protagonista, depois de décadas de ausência, retorna a Manaus para acompanhar o estado grave da saúde de Emilie, sua mãe adotiva, instantes que também abrangem recordações de infância, como a que se vê menina e no cenário de uma comemoração familiar ao largo do adro da casa da matriarca:

> No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro. Não era a um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos

> pais, mas sim a uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa.
>
> Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia-a-dia, as mãos levavam à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de azeite e zátar. Havia quem cantasse a última canção na moda no Cairo, quem recitasse um poema místico ou uma fábula de Attar, ou evocasse o Canto da Rosa, do Cravo, da Anêmoda e concluía ao citar o canto do Jasmim, que o desespero é um erro. (Hatoum, 1994, p. 58)

A narradora e protagonista errou, desesperou-se, ensandeceu, em certo momento de sua vida uma vez longe de Manaus e sempre muito próxima do drama que sempre a acompanhou, como ao irmão: o não conhecimento de suas identidades, de suas memórias familiares.

Conforme a matéria do romancista na *EntreLivros*, a trama do conto *O jardim de caminhos que se bifurcam* é "ardilosa", por meio de "textos incompletos", que trabalham "a coexistência entre mundos distintos" (Hatoum, 2006, p. 18), numa narrativa de andamentos concordantes com os de um romance, no caso, para nós: *Relato de um certo Oriente*. Desse modo, o conto e o romance especulam sobre o destino humano no tempo em contextos distintos, julgando os destinos de suas personagens. Milton Hatoum e Jorge Luís Borges, em suas histórias, especulam sobre o tempo que varia, bifurca-se no drama de existir de seus protagonistas.

A narradora de Milton Hatoum, como o narrador do conto de Jorge Luís Borges, são prisioneiros de um tempo; aplicados, impacientes, querem conhecer segredos, mistérios, diante de um vozerio de depoentes de nacionalidades diversas, com vozes que ressoam assuntos de interesse coletivo. Há uma maneira de pensar assuntos familiares que acompanha e condiciona os motivos das duas narrativas.

Os antepassados de Yu Tsun sempre quiseram saber do projeto de Ts´ui Pen para a construção de um labirinto. A narradora e protagonista de *Relato de um certo Oriente*, seu irmão, sempre quiseram conhecer seus pais, algo jamais revelado pela mãe adotiva, Emilie, como por amigos e conhecidos dos irmãos adotados.

Os narradores secundários de *Relato de um certo Oriente* – Hakin, Dorner e Hydié, que compõem com a protagonista a onisciência múltipla narradora do romance, foram reunidos pela protagonista a fim de que depusessem algo relativo à vida dos pais seus e do irmão, o que ela não conseguiu, além do traçado, conforme estratégia de Jorge Luís Borges e apreendida pelo autor brasileiro, de uma rede "crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralalelos" (Borges, 1970, p. 82), que envolvem a vida dos depoentes, filhos de Emilie, de amigos e agregados, aproximando-os, nos depoimentos, das bifurcações dos tempos vividos por todos eles.

Os narradores de Jorge Luís Borges e os múltiplos de Milton Hatoum acentuam, nas transmissões das histórias que contam, no modo como envolvem seus leitores com o narrar, o ouvir, o aconselhar, marcas da oralidade alinhadas com as recomendações, trocas de ideias próprias das digressões com as quais ocupam-se os narradores orais.

Milton Hatoum, em 2005, ministrou na cidade de São Paulo um Seminário sobre o romance, atividade por ele mencionada numa entrevista que concedeu a

Júlio Daio Borges, no Suplemento Literário de Minas Gerais, em fevereiro de 2006, momento aquele em que expôs ao seu público, da Casa do Saber, ideias suas acerca das formas literárias da narrativa, mostrando-se leitor das obras de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges. Destacamos duas afirmações retiradas de sua entrevista:

> Cada escritor procura sua voz, mas essa voz, esse estilo, que é algo pessoal, deve alguma coisa a outras vozes [...]. (Hatoum, 2006, p. 7)
> A novidade de uma obra vem da configuração do texto pelo narrador, do vínculo necessário e profundo da linguagem com o narrador. (Hatoum, 2006, p. 9)

Diante disso, por último, voltemo-nos para o fecho da discussão do processo criativo do primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo oriente*, para nós, escrito com procedimentos, na origem, voltados para o fluxo de acontecimentos no tempo conforme a poética de Jorge Luís Borges.

Milton Hatoum, em *Relato de um certo oriente*, como Jorge Luís Borges em *O jardim de caminhos que se bifurcam*, confabula com o tempo, trama com o tempo, com a face labiríntica do tempo. Mostra-se, como o autor argentino, presente em seu texto como autor implícito, conduzindo seus leitores no curso de uma história que ele, labirinticamente, estabelece, bem delineada, deixando-lhes as possibilidades de encontrarem saídas.

Jorge Luís Borges, há que se ressalvar, esvazia da noção de autor seu estatuto sócio-cultural, constituindo-a como a de um artesão presente no texto ao modo de um autor implícito, com o compromisso de confabular com parábolas intemporais, tramar com o tempo metafísico, diante de lugares em que suas memórias de leitura envolvem-se com pensamentos encontrados na memória cultural da humanidade, pensamentos, então, recordados pela narrativa como variantes, de forma fantástica, conforme matéria ficcional instalada em seus contos.

Milton Hatoum situa-se como um autor implícito de forma diferente, voltado para memórias familiares:

> Sou filho de um imigrante libanês com brasileira do Amazonas. Cresci ouvindo várias línguas, e também histórias da colonização francesa no Líbano. Meu pai era muçulmano e minha mãe católica praticante, mas nunca me obrigaram a ser crente, nem me impuseram outra religião. (Hatoum, 2010, p. 221)

Para Milton Hatoum: "A partir de um momento, a memória passa a ser movimento do imaginário" (Hatoum, 2010, p. 221), momento em que, como em Jorge Luís Borges, outra vez, diferentes mundos coexistem – o Oriente e o Ocidente, reduzidos a Manaus, por sua vez, localizado entre os rios Negro, o Amazonas e a floresta Amazônica, numa espacialidade circunscrita a uma casa, fórum em que circulam petições, perquirições e julgamentos envolvendo uma família comandada por um casal formado por uma matriarca cristã e patriarca muçulmano.

A memória ganha o movimento do imaginário, conforme o autor, inclusive, no momento em que seu romance, inspirado no conto de Jorge Luís Borges, faz do desembarque do patriarca, então, moço, em Manaus, um enigma borgiano. O enigma traz uma descrição não explícita de uma situação. O filho de Han não estava à espera do tio no porto de Manaus quando o encontra e o reconhece sem

tê-lo conhecido anteriormente ou visto foto sua. E o papel do sobrinho terminará neste mesmo momento. O enigma exprime fatos em condições desconhecidas, impossíveis, como o desse caso: um encontro entre parentes que não se conhecem e se reconhecem, após uma viagem, pelo tio, de 3 mil milhas entre continentes.

Yu Tsun, narrador e protagonista do conto de Borges de *O jardim de caminhos que se bifurcam*, é chinês, catedrático de inglês e oficial alemão. É procurado pela espionagem inglesa. Enquanto foge dos ingleses, durante a fuga, depara-se com um labirinto construído por um antepassado seu, Ts´ui Pen. E mata quem lhe faz essa revelação. O nome do morto, em notícia por jornal, lida pelo serviço secreto alemão, torna-se a cifra requerida para a espionagem alemã, que, por meio dela, decifra a cidade britânica a ser bombardeada, tarefa, então, cumprida por Yu Tsun.

A figura do labirinto, para a ficção de Jorge Luís Borges, é de uma metáfora sem um referente específico, podendo, conforme o conto, ser um jardim ou um livro. O autor, assim, por meio de um arranjo interno de probabilidades, sobrepõe imaginários e ilustra para o leitor a espacialização de um tempo metafórico, com o propósito de construir uma situação fantástica que interroga questões de autoconhecimento. Há, para o contista, em *O jardim de caminhos que se bifurcam*: "[...] uma trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram" (Borges, 1970, p. 82), onde, conforme a narrativa, os enigmas se estabelecem.

Tal situação narrada, ao seu modo, pelas duas narrativas, possibilitou aos dois escritores trabalharem, de início, os movimentos finais de suas narrativas e, assim, promoverem, no transcorrer das histórias que contam, um retorno ao mesmo ponto de partida, reveladores de considerações equivalentes atribuídas aos acontecimentos sujeitos às dimensões do tempo.

Jorge Luís Borges, em *O jardim de caminhos que se bifurcam,* funde seu enigma em fontes do imaginário cultural, como o do labirinto, a fim de espacializar um tempo metafísico, através de acontecimentos paradoxais – possíveis e impossíveis, que interrogam certezas, juízos estabelecidos e confabulam com conhecimentos voltados para os sentidos do mundo. O enigma borgiano, com seus dispositivos divinatórios, próximos da dinâmica do conto oral, junta, soma imaginários e, de modo paradoxal, constrói charadas.

Milton Hatoum, conforme argumenta no *Jornal Rascunho*, antepõe memórias familiares ao imaginário para a construção, no tempo, de acontecimentos que diferem daqueles da matéria ficcional de Jorge Luís Borges; envolve-se com dores e afetos expostos de suas personagens na construção de uma matéria literária que movimenta memórias autorais com o imaginário ficcional. Dessa maneira, sua narradora principal e protagonista, no comando de ponto de vista por onisciência múltipla, dá amplitude, densidade para o tempo narrado dirigido por uma composição romanesca voltada para aquelas memórias familiares.

Milton Hatoum, leitor de Jorge Luís Borges, impediu que sua narradora e protagonista, no entrecruzar dos tempos, entre seu nascimento e criação por Emilie (até o momento do velório da matriarca), conhecesse, entre encontros e bifurcações dos tempos, notícias de suas origens, da sua genealogia, o que o contista argentino facultou ao seu protagonista Yu Tsun diante de sua morte iminente.

A narradora e personagem de *Relato de um certo oriente* deixa a casa da matriarca, sua mãe adotiva e do irmão, uma vez revoltada pelo fato de não conhecer seus pais, voltando para Manaus após muitos anos e para o enterro de Emilie, querendo, ainda, conhecer suas origens. Para isso, no processo entre velório e enterro, colheu depoimentos de amigos e familiares de Emilie com Hakin, Dorner e Hydié, sempre com a intenção de traçar, conforme trecho do conto de Borges citado, uma rede "crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos" (Borges, 1970, p. 82), iniciativa sem sucesso, uma vez que nada conseguiu aferir acerca da sua paternidade, como a do irmão, voltando à situação de início.

Jorge Luís Borges, ao se afastar de um senso de autoria para as histórias que conta, distancia-se também, ao narrar algo memorável, do peso dos seus juízos, sentenças, revelações, diante de uma narrativa sincopada que constrói para o conto de histórias secretas, silenciosas, vividas por personagens fadadas a lidarem com seu destino. A fatalidade decide o destino dos protagonistas de Jorge Luís Borges. A protagonista de Milton Hatoum não descobrirá os segredos que procura; o adiável define a vida da narradora e protagonista de Milton Hatoum. Os dois autores, com tais diferenças, assemelham-se no modo como realizam, no caso, tramas silenciosas, que especulam sobre segredos.

As tramas realizadas pelos dois autores exigem decifrações. Jorge Luís Borges e Milton Hatoum, como dissemos, estabelecem diferentemente a matéria da memória, embora, de forma semelhante, trabalhem a duração, o suspense, um vazio, uma espera, em que o tempo varia, ora breve, ora acelerado no transcurso das vidas de suas personagens. Milton Hatoum, em que pese seu múltiplo ponto de vista – o da onisciência múltipla, tensiona sua narrativa no tempo sem resolver os motivos das buscas da sua protagonista.

Toda história que tem seu início pelo final obriga sua narrativa a ir e voltar com suas considerações e, desse modo, dá visibilidade para as simetrias ou assimetrias de suas tramas. De acordo com Piglia (2002, p. 25), leitor de Borges, os finais das histórias do autor de *Ficções*: "[...] são perdas, cortes, marcas em um território; traçam uma fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência". Assim, livra suas personagens de dores e afetos. Para o seu protagonista uma escolha estabelece uma renúncia sem arrependimentos. A protagonista de Milton Hatoum nada renuncia diante do que quer; investe na controvérsia e tal atitude aproxima-a de narrar a experiência, de representar a literatura da vida.

Ricardo Piglia (2002, p. 33) também observa: "A leitura é a arte de construir uma memória privada a partir de experiências estranhas". Jorge Luís Borges e Milton Hatoum, aos seus modos, constroem memórias privadas para suas narrativas que redundam, para seus leitores em experiências estranhas. E, uma vez narrativas iniciadas pelo seu final, mantém secretos, invisíveis, os conjuntos de vivências narrados em seus desenlaces, quer os que acontecem de um ponto de vista fantástico, quer os situados a partir do memorável dado historicamente.

Para Emil Staiger, a característica da épica é adicionar acontecimentos, criar suas medidas – duração e encadeamento. Para o estudioso, assim: "A torrente de palavras registra a multiplicidade de fatos da vida em contínuo fluir [...] porque ele nos apresenta a plenitude da vida" (Staiger, 1972, p. 161).

A força épica tem precisão própria para cada sequência narrada e distribui suas medidas de duração e encadeamento conforme assenta as formas literárias do conto, da crônica ou do romance. A beleza da ficção não depende das medidas exatas das coisas no tempo e espaço narrados.

Relato de um certo oriente é um romance caótico, narrado por uma onisciência múltipla que envolve a protagonista, com seus pontos de vista, ao lado dos depoimentos ouvidos de Hakin, Haydé e Dorner, acerca das vidas entre todos eles.

O jardim de caminhos que se bifurcam faz-se num conto, para Milton Hatoum, de como escrever um romance, no modo como o autor escolhe, nos moldes de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges, um caminho inicial para a narrativa coincidente com seu final. Assim, como nos contos policiais de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges, cria, para as expectativas do leitor, momentos de perplexidade, com possibilidades diversas de desfechos, uma lição, de fato, para a feitura de um romance. Os caminhos para um romance podem se bifurcar, encerrar um enigma; os ângulos da sua narrativa podem variar, com narradores múltiplos, como no caso em questão do romance de Milton Hatoum. As variações temporais, no entanto, mudam mais que as espaciais, conforme constatou Milton Hatoum, leitor de Jorge Luís Borges, na *EntreLivros:* a literatura, para o autor manauara, "existe no tempo" (Hatoum, 2006, p. 19).

Há que se dizer, por último, que Jorge Luís Borges e Milton Hatoum, pelo modo como dominam seus leitores, controlam suas narrativas considerando e não recomendações de Edgar Allan Poe, de quem são seguidores. Para o contista norte-americano, conforme as duas primeiras páginas de *A filosofia da composição*, é necessário para aquele que conta uma história com uma saída, desenlace, ter em mente finalizá-la com "efeito" e "tom" (Poe, 1987, p. 110).

Os textos aqui estudados são labirínticos; seus leitores, para enfrentá-los, precisam de um expediente de leitura. Os dois autores interferem, de modo oblíquo, nos destinos da vida e da morte de seus protagonistas, provocando seus leitores para um entendimento daquelas estratégias autorais que, por si, movem as saídas interpretativas, tal como um labirinto, para o interior das narrativas.

Milton Hatoum é leitor de Jorge Luís Borges. A análise do conto de Jorge Luís Borges – *O jardim de caminhos que se bifurcam,* conforme estudamos, iluminou-nos a investigação literária do romance de Milton Hatoum: *Relato de um certo oriente*.

Jorge Luís Borges e Milton Hatoum, diferentemente de Edgar Allan Poe, de quem são leitores, afastam seus protagonistas do encontro com verdades significativas que procuram. Os desentendimentos, a multiplicidade de alternativas para aquelas personagens diante dos destinos de suas vidas transparecem nas plantas baixas das narrativas dos autores argentino e brasileiro que, para isso, de início, desmantelam os cálculos, as combinações organizadas no interior de uma circunscrição fechada do espaço conforme apregoa Edgar Allan Poe para o desfecho de suas histórias. A charada do conto de Jorge Luís Borges e a polifonia do romance de Milton Hatoum optam por narrativas labirínticas no tempo e no espaço, com a finalidade de promoverem para seus leitores uma luta babélica em busca dos significados nos textos que leem.

Referências bibliográficas

Barone, O. (1996). *Diálogos Borges/Sábato*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, J. L. (1970). *Ficções*. Porto Alegre: Globo.
Borges, J. L. (1971). *Perfis. Um ensaio autobiográfico*. Porto Alegre: Globo.
Borges, J. L. (1996). O conto policial. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UnB.
Fabbri, p. (1994). Babel Feliz – "Babelix, Babelux [...] ex Babele Lux". In K. Behnke; p. Fabbri; L. C. Lima, *Crises da representação* (pp. 25-47). Rio de Janeiro: UERJ. (Cadernos do Mestrado/Literatura, 10).
Hatoum, M. (fev. 2006). Julio Daio Borges entrevista Milton Hatoum. Entrevistador: Julio Daio Borges. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 3-8. Disponível em:<*https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/2006-fevereiro-1287*>. Acesso em: 13 mar. 2020.
Hatoum, M. (2010). Mergulho na memória. In H. Pellanda (2010), *As melhores entrevistas do Rascunho*. Porto Alegre: Arquipélogo.
Hatoum, M. (2006). Veredas que se bifurcam. *Revista Entrelivros*, *20*, 18-19.
Hatoum, M. (1994). *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia. das Letras.
Piglia, R. (2002) Borges: a arte de narrar. In J. Schwartz, *Borges no Brasil* (pp. 17-34). São Paulo: Edunesp.
Poe, E. (1987). A filosofia da composição. In E. Poe, *Poemas e ensaios* (pp. 109-123). Rio de Janeiro: Globo.
Kieffer, C. (2004). *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova.
Staiger, E. (1972). *Conceitos fundamentais de poética*. RJ: Tempo Brasileiro.

Resumo

Milton Hatoum manifesta-se frequentemente acerca do seu processo criativo. Revelou-nos numa crônica, "Tantos anos depois, Paris parece tão distante ...", publicada no volume *Um solitário à espreita* (2013), que esboçou a estratégia do romance *Relato de um certo Oriente* (1989) entre o final de 1980 e o início de 1981 a partir da forma de um conto. Em 2005, na Casa do Saber, da cidade de São Paulo, Milton Hatoum ministrou o "Seminário sobre o romance", cujo assunto se encontra comentado em entrevista que concedeu a Júlio Daio Borges para o *Suplemento Literário de Minas Gerais* em fevereiro de 2006. Nela expôs muito sobre os movimentos de suas narrativas romanescas e sobre o modo como lê os contos de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges. Durante o mesmo ano, num pequeno artigo escrito para a revista *EntreLivros*, deixou uma elevada consideração pelo conto *O caminho dos jardins que se bifurcam* (1941), de Jorge Luís Borges. Neste trabalho, examinamos a forte presença desse conto de Jorge Luís Borges na planta baixa do romance *Relato de um certo Oriente* (1989).

Abstract

Milton Hatoum constantly writes about his creative process. He revealed in a chronic, "Tantos anos depois, Paris parece tão distante ...", published in the volume *Um solitário à espreita* (2013), that he outlined the strategy of the romance novel *Relato de um certo Oriente* (1989), between the end of 1980 and the beginning of 1981, in a short story format. In 2005, at Casa do Saber, in the city of São Paulo, Milton Hatoum presented a "Seminar about the novel" and made comments about his presentation in an interview given to Julio Dias Borges, from *Suplemento Literário de Minas Gerais* in February, 2006, where he showed his ideas about the movements of his narratives and the way he reads short stories by Edgar Allan Poe and Jorge Luís Borges. On the same year, in a short article, written for the magazine *EntreLivros*, Hatoum left a highly complementary comment on the short story *O caminho dos jardins que se bifurcam* (1941), written by Jorge Luís Borges. In this work, we can delve into the strong presence of this short story by Jorge Luís Borges in the structuring of the novel *Relato de um certo Oriente* (1989).

Entre "Rochas", um pedreiro de mãos nuas

Between "Rocks", empty hands of a worker

Daniel de Oliveira Gomes
Universidade Estadual de Ponta Grossa/ Université Paris Nanterre
setepratas@hotmail.com>

Palavras-chave: Jaime Rocha, Blanchot, *Necrophilia*, poesia contemporânea.
Keywords: Jaime Rocha, Blanchot, *Necrophilia*, contemporary poetry.

Vagabundagem imóvel de palavras

A imagem do "pedreiro de mãos nuas" consta na obra *Necrophilia*, lançada por Relógio d'Agua, em 2010. É uma imagem, dentre outras, associada à morte, nesta que vem a ser a obra derradeira da chamada "tetralogia da assombração", de Jaime Rocha, abarcando outros três livros, quais sejam: *Os que vão Morrer* (2000); *Zona de Caça* (2002) e *Lacrimatória* (2005). No presente ensaio, vamos abordar centralmente a obra *Necrophilia*, visando traçar algumas relações pontuais com a obra *Lâmina* (2014). O prefácio crítico de João Barrento confere um destaque especial a Walter Benjamin, como um alicerce transversal de uma noção alegórica da experiência que, metodologicamente, perpassa *Necrophilia*. A nossa análise, porém, incide sobre temas mais blanchotianos, no ponto de vista teórico-filosófico. O teor dramático-narrativo é pontuado, no prefácio de Barrento, juntamente com o tópico do temor trágico, "a partir do ângulo antropológico do agir de figuras arquetípicas que Jaime Rocha lança literalmente para o grande palco do mundo" (Barrento, 2010, p. 9).

Movendo-se na dialética apontada por João Barrento, a da destruição & salvação, a obra *Necrophilia* apresentaria, para ele, um título ilusoriamente negativo ou niilista, posto que, na verdade, se encaminharia para uma redenção final, "a aceitação da Grande Regra (a da morte, indissociável do amor e da luta dos sexos), na qual a figura da mulher tem um papel decisivo" (Barrento, 2010, p. 9). A salvação final, nesta dialética, é, assim, privilegiada na análise de Barrento. Se tomamos o livro *Lâmina*, por exemplo, escrito mais tarde, vemos que a figura do feminino associado à morte continua, igualmente, sob a presença constante em quase todos os poemas, finalizando com "a conspiração do amor com a morte" (Rocha, 2014, p. 102). Diria que, talvez, o elo do feminino com a morte, não se

RECEBIDO 13-08-2021 · ACEITE 21-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30986

configure num predicado decisivo apenas desta tetralogia, estando presente em outras obras do poeta em questão. Barrento remete aos ecos-relações à Grécia Antiga, e às pinceladas de drama clássico – de que encontro igualmente paralelos na obra *Lâmina* – e sua crítica busca sustentar que *Necrophilia* inserir-se-ia, antes de qualquer coisa, numa tradição platônica do amor no ocidente e menos uma "escrita do desastre" (no senso blanchotiano, lembrado por ele, de "*dés-astre*", quer seja, de queda fora de órbita).

Nos permitimos, aqui, provocar tal perspectiva, notando sim, arriscadamente, os liames de Rocha com a filosofia do espaço literário de Blanchot (nos momentos em que o filósofo aborda o tema da morte). Assim o fazemos, suportados em dois pontos, duas relações com autores seminais que vão encaminhar, acredito, transversalmente a Blanchot.

O primeiro ponto: Relação entre Beckett e Blanchot. Se Barrento remete *Necrophilia* ao teatro clássico, mesmo sem ser ela uma peça de teatro, acrescentaríamos também o teatro do absurdo (sendo uma obra que tende ao inativo, à paradeira). O cenário noturno, obscuro, delirante e vazio, com uma árvore, por vezes, folhas secas, chega a lembrar um eterno esperar beckettiano[1]. Este estar *ad infinitum* esperando a morte (que já chegou), do mesmo modo de *Necrophilia*, cuja angústia se faz circularmente, pois sempre reforçando a presença como ausência (Godot) e, ao final, apenas reticente...[2] Blanchot encontra em Beckett

---

[1] Tentar avaliar, em Rocha, a intimidade de uma metamorfose do trabalho de escrita para uma porosidade ociosa (o pedreiro quando larga a sua pá). "[...] ESTRAGON. – O único remédio seria me matar, como ao outro. VLADIMIR. – Que outro? (Pausa.) Que outro? ESTRAGON. – Como a trilhões de outros. VLADIMIR. – (Sentenciador.) A cada qual, sua cruz. (Sussurra.) Ao princípio se sofre, mas a morte remedia tudo. ESTRAGON. – Entretanto, tentemos falar sem exaltarmo-nos, já que somos incapazes de estarmos calados. VLADIMIR. – É verdade, somos incansáveis. ESTRAGON. – É para não pensar. VLADIMIR. – Está justificado. ESTRAGON. – É para não escutar. VLADIMIR. – Temos nossas razões. ESTRAGON. – Todas as vozes mortas. VLADIMIR. – É como um ruído de asas. ESTRAGON. – De folhas. VLADIMIR. – De areia. ESTRAGON. – De folhas" (BECKETT, 2005, p. 49).

[2] Não poderíamos afirmar que o livro de Rocha é uma vagabundagem imóvel de palavras? Que, no esgotamento do infinito, na espera desesperada, numa fala incessante, circular, seria uma espécie de poesia do absurdo na esguelha blanchotiana? Diria, assim, que se oferece como uma ociosidade infinita que desdobra versos sobre a morte e cria um drama absurdo, começando em um ponto onde não existe continuação possível que não perpasse a própria morte também do que é o livro, em seu sentido canônico, ou seja, impossibilidade da continuação possível. Isso é, também, a obra em Blanchot. No sentido como Blanchot pensaria o teatro irlandês do absurdo, em especial a obra *O Inominável*, de Beckett, ao concluir: "[...] Talvez não estejamos em presença de um livro, mas talvez se trate de bem mais do que um livro: da aproximação pura do movimento de que vêm todos os livros, do ponto originário em que, sem dúvida, a obra se perde, que arruína permanentemente a obra, que restaura nela a ociosidade sem fim, mas com a qual é preciso também manter uma relação cada vez mais essencial, sob pena de não ser nada. O Inominável está condenado a esgotar o infinito: "Não tenho nada a fazer, isto é, nada em particular Tenho de falar, isso é vago. Tenho de falar não tendo nada a dizer, somente as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho de falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais dispensar-me disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta para ser dito, tenho de beber o mar, há, pois, um mar" (Blanchot, 2005, p. 313)

tal metamorfose "que erra, numa vagabundagem imóvel em que luta, com uma perseverança que não significa algum poder, mas a maldição do que não pode interromper-se, uma sobrevivência falante, o resto obscuro que não quer ceder" (Blanchot, 2005, p. 312)

O segundo ponto: Relação entre Benjamin e Blanchot[3]. Quando Barrento destaca o tópico da "imagem-assombração", sublimando, em quaisquer dos livros da tetralogia em questão, a "imagem" como "sustentáculo maior desta poesia" (Barrento, 2010, p. 11), ele afirma a "sombra" como algo que atravessa, cortante, esses poemas de Rocha. Isto não deixa de se aproximar de Blanchot. Vejamos o que diz Barrento:

> Por eles passam figuras-sombra do tempo, figuras que trocaram o mundo contemporâneo por outro "reino", que saem de quadros, de narrativas míticas e vivem entre imagens, de imagens, com um mar de imagens que são o húmus desta escrita poética. Imagens concretas, sólidas, cortantes, em versos que são blocos recortados, de estrutura paratáctica, com uma sintaxe marcada por ângulos, arestas duras. (Barrento, 2010, p. 12)

Comunicação por ruptura que é a literatura, diria Blanchot, sobre as arestas duras de Rousseau, "vagabundagem da celebridade" que escreve em retiro (Blanchot, 2005, p. 60). E, devido tal perspectiva cortante da imagem, pela estética chocante da alegoria, é que, aqui, aludimos também à obra *Lâmina* (2014). Obra que continua sem fim e sem começo (aludo à noção blanchotiana de obra infinita), posto que seria, se não uma continuação essencial do livro *Necrophilia*, de sua "solidão essencial", ao menos, um livro com os mesmos elementos sombrios, as mesmas obsessões imagéticas cristalizando um estilo. Barrento prossegue, tomando a distinção grega "eidolon" (ídolo, duplo, aparência) do "eikon" (ícone, imagem). Inspirado nos estudos da origem da imagem de Tomas Maia e citando a seguinte frase – "Há um traço de necrofilia suave naquele que pretende tocar uma imagem" –, o conceito de imagem, segundo Barrento, se associará à sombra, assombração, aparição: "A sombra feita corpo, o corpo que assombra, materializado, numa visão. Por outro lado, toda a imagem, em particular a imagem poética, entra num jogo, numa relação ontológica com a presença, que a remete inevitavelmente para o estatuto de presença cadavérica" (Barrento, 2010, p. 12)[4].

---

[3] A questão da ruína e da escritura. A gama de interpretações que suscita *Necrophilia*, sob um vínculo entre Benjamin e Blanchot, que considero pertinente e até inevitável, no que se refere ao pensamento alegórico (bem notado pelo próprio Barrento) e da fantasmática da escritura como gesto. De igual modo, do estatuto de uma "presença cadavérica" ou ausência enquanto presença que seria de toda ordem blanchotiana, ou, ao menos, passível de ser inscrita lado a lado com algumas das reflexões da obra prima de Maurice Blanchot *O espaço Literário* (1989).

[4] Remetendo a Proust, sua provável experiência ao escrever de um "vazio em devir", Blanchot afirmava sobre a imagem que, nela, todo interior se abre para o exterior, uma vez que "[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias" (Blanchot, 2005, p. 18).

> Mas há imagens e imagens, e faz sentido lembrar aqui uma distinção fundamental (exaustivamente explorada, com grande acuidade, no livro recente de Tomás Maia, de que me sirvo em parte no que se segue: *Assombra*. Ensaio sobre a origem da Imagem, Assírio & Alvim, 2009), entre a imagem naturalista ou mediática, "apegada à sua própria aparência" e a imagem poética, transfiguradora, arquetípica, impulsionadora da imaginação, que faz "aparição", que "assombra" como nas origens. (Barrento, 2010, p. 12)

Para Barrento, a poesia de Jaime Rocha é puro organismo imagético, nesse sentido, espectro. Teatralização de imagens angulosas, cortantes, marcadas pelo teor descritivo cuja ordem é a da produção de um cenário alegórico. Barrento propõe, então, que cada obra isolada da tetralogia compendiaria, provavelmente, um aspecto simbólico, quem sabe um microcosmo, cuja complementaridade alegórica se daria, mais claramente, num plano maior, com as quatro obras. Tal como uma armação de quatro faces, cada um dos livros representando uma figuração que, no todo, constituiria uma alegoria.

Alegoria e ruína, em Benjamin, acarretam numa afinidade forte, são conceitos irmãos, poderíamos dizer. As ruínas são, para Zambrano, a "esperança aprisionada" de um abrigo também espiritual que define o homem como um animal pretensamente triunfante sobre a natureza, outros animais, outros homens, e cujo rito narcísico está no paradoxo da presença e da ausência, histórica e arquitetural. Salvação e desastre; edificação e queda. O absurdo: a ausência que alcança efeito mais que a presença.

Se entregar ao des-pensamento

Explicadas as relações que nos suportam a trazer Blanchot à tona, nas obras *Necrophilia* e *Lâmina*, lemos a poesia de Rocha, aqui, num elo com uma das lições de *O Livro por Vir*: a poesia como ausência de uma voz para gritar, ou, quem sabe, a lição da "impossibilidade de pensar que é o pensamento" (Blanchot, 2005, p. 51). Em *Necrophilia*, um personagem testemunhou a morte de uma mulher, ou seja, presenciou sua entrega cabal à ausência, e ele não consegue deixar de sentir essa perda do outro como infinita. Não consegue deixar de pensar o desastre sem ser, ele mesmo, o desastre. Pensamento-desastre. A obra é a exposição deste sentimento, sua alegoria. Protagonista destroçado interiormente que, tornando-se uma visão de exterior, entre ruínas do pensamento, passa a não notar mais nenhum triunfo no homem como ser no mundo, observando, como um iluminado pela noite, tal "esperança aprisionada" em toda ruína, tal como em todo pensamento. Ele passa, acredito, a uma relação não negativa com a perda, com a queda. Doa-se, então, ao vencimento do neutro (o espírito da personagem de Rocha abre-se ao neutro), no sentido em que vai notando a morte obsessivamente como uma perda interminável, infinita; e, assim sendo, começando a entregar-se ao "des-pensamento", ele, por fim, se redime da perda. Afinal, a perda, a morte, torna-se então impossível (no instante que é a sua única possibilidade de esperança, de pensamento). Pois bem, isto tudo (imagens de uma esperança aprisonada de devir mortal) seria muito ligado ao jogo, à experiência, do desastre, tal como as reflexões blanchotianas de Eclair Almeida Filho pode ilustrar-nos:

> Esta espécie de obrigação com o jogo da linguagem sugere uma relação não negativa com o fracasso, com a derrota, seria possível até mesmo dizer que com a perda. Vejamos que Blanchot sugere, ainda em *Le pas au-delà*, uma alternativa à significação de *échéance* (queda, vencimento, caducamento), mas não se trata de uma acepção forjada etimologicamente, sendo talvez suficiente, na leitura de Blanchot, que se recorra ao significado que de tão disponível tornou-se pouco evidente: "*échéance (chance qui n'échoit pas) du neutre*" (1973b:96). O fragmento de que lemos esta frase canta que a perda é impossível, ou melhor, que a perda passa pelo impossível, pois sabemos que ela exige que o pensamento seja des-pensado (*dépensée*). Ora, parece que se ouve soar algo das páginas de *L'Écriture du désastre*: a perda é impossível necessária (não é isso que se diz da morte, morte impossível necessária?) Quando se entra no jogo (o jogo é inevitável até para aqueles que o criticam ou repelem, ainda soariam as páginas do mesmo livro), *échéance du neutre*, o vencimento (o limite da validade) do neutro é a repetição infinita e interminável da perda; *échéance* enquanto limite, o prazo que resulta num limite, a duração antes da perda, mas também o vencimento; *échéance du neutre* tem parte com o vencimento infinito, como na duração daquilo cuja destruição é infinita – o que nos faz lembrar de um momento de *L'Entretien infini*: há algo de indestrutível naquilo que se destrói infinitamente (a perda por ser infinita é impossível). (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 57)

Pedreiro de mãos nuas

Seria simples demais afirmar que Rocha faz um longo trabalho para figurar a morte, em seu sentido clássico, como o fim de uma linearidade progressiva que é, seu oposto, a vida. Acredito que Jaime Rocha abandona qualquer coisa que faça de seu livro a decorrência de um trabalho. *Necrophilia* seria uma obra inacabada, e assim sendo, não pode rematar a tetralogia. Ele buscaria – como na literatura que Blanchot aponta como "picada"; "cortada"; "fragmentada" de Proust – meras pinturas como cenas sombrias de imagens que jamais almejam figurar o vazio, mas tão-somente expor uma alegoria. O tempo sem fim, tempo perdido. Blanchot propunha que o homem "é" a partir de sua morte (o único animal que se faz mortal, desde o poder da linguagem). Faz-se necessário compreender, assim, uma filosofia avessa onde a morte se dá como uma paradoxal fuga final perante a destruição, o escombro, a própria morte, "por que ela é a profundidade da dissimulação" (Blanchot, 1989, p. 92). Quando o livro *Necrophilia* vai chegando ao fim, o poema de número 49 propõe que é tarde demais para chamar pelos anjos, que a "assombração" está no fim.

> É um fantasma que desliza pela memória, de
> Encontro a uma fogueira. A sua vida meteu-se
> Nos escombros, colou-se a um tubo deixado
> Pela alma. É tarde para chamar pelos anjos.
> As plantas foram nascer para o fim da estepe,
> Entraram de vez numa pintura iluminada pela
> Cera. A assombração está no fim. O pó se dissolve
> O pensamento como uma rajada de fumo após
> A queda do granizo. A mulher esvaiu-se levando
> Consigo o seu mais belo reflexo. Aquilo que lhe

Alimentava o olhar. Era ele, o pedreiro, a sua voz,
Sacudindo a terra, comendo-se a si mesmo com
Uma voracidade que só ele compreendia. (Rocha, 2010, p. 74)

Podemos compreender o tema de todo o livro, a assombração da morte que é a vida. A linguagem é assombração. A poesia é assombração (mesmo que capaz seja de nos salvar de tudo que nos assombra). Uma poesia que se revela, ao fim, não apenas como salvação, mas como experiência-limite ante o "desastre"[5], no sentido blanchotiano, reiterando uma vez mais a presença da morte, uma poética que era o tempo todo assombrada, desde antes, de outros poemas. O pó levantado no rito funerário dissolve o pensamento. O pensamento poético, também, é situado como uma rajada de fumo após a "queda" do granizo. A dissipação de toda palavra possível se confere no momento cabal. A linguagem evapora, pois o livro vai acabar, a leitura vai morrer, o fim chegou, a queda final. Uma queda que é suspensão da obra. O corpo da mulher é enterrado com voracidade, como algo engolido pela terra, é o que nutre o *corpus,* a voz, de Rocha, um pedreiro voraz, cujo trabalho (a escritura) também é "dever devorado" por uma aflição assombrada. Porque a escritura poética é essa morte, voracidade faminta.

O fim de uma poesia que já era finalística o tempo todo, que era ela mesma uma evaporação ilusória de todo acabamento. (Por isso, a "errância" no prefácio de Barrento à *Necrophilia*: não haveria tetralogia, a meu ver, o livro é blanchotianamente inacabável, recomeçável em outro, o leitor continua, a obra continua, Rocha continua pondo mãos à obra, com a mesma ideia ruptural, cortante, estendendo, prolongando, essas protrusões preguiçosas em outras obras, após *Necrophilia*. Um pedreiro de mãos nuas, que se recusa a finalizar a edificação, mas continua ali dissimulando seu ofício na hora marcada (pois a hora marcada é a hora final). A mulher morta, levando seu belo reflexo, deixa-se ao trabalho dos vermes (na imagem do pedreiro de mãos nuas, o que carcome a si mesmo – como se já fosse ele o defunto –, ou, podemos também interpretar, o pedreiro-funerário que sacode a terra, a derradeira pessoa que a verá). Tudo se põe, por assim dizer, na concepção blanchotiana de morte. "A morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte da nossa atividade e de nosso controle" (Blanchot, 1989, p. 93). Jaime Rocha recai na preocupação conflitante com a qual Blanchot define o escritor que escreve para esse *ethos* do fim, como Kafka, escreve para "poder morrer"[6].

---

[5] Como afirma, em outro ensaio, o professor Eclair Almeida Filho e Amanda Casal traçando paralelos entre conceitos de experiência interior e de desastre em Bataille e Blanchot: "É pelo impossível que vamos para a (não) experiência do desastre em Blanchot. Para Blanchot, o real é real enquanto excluindo a possibilidade, quer dizer, sendo impossível, do mesmo modo a morte, do mesmo modo, e num título mais alto, a escritura do desastre. A experiência-limite é justamente a experiência que se retira para além dos limites, pois o limite é o impossível. Ora, nisso vemos que, em Blanchot, o desejo não é o interdito que resultará na transgressão, mas o desejo é desejo do e pelo interdito, desejo do impossível, não sendo, pois, a transgressão aquilo que sucede ao limite, mas que precede ao limite (retornamos)" (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 6).

[6] Afinal, como indagaram Beckett e Foucault: "que importa quem fala?".

E tudo se transforma numa doença, no tempo
Em que os homens aparecem disfarçados,
Vestidos com búzios de metal. Apenas o pedreiro
Vem de mãos nuas, vencido pelo branco da sua
Pele, pela sombra mágica que sai do peito da
Mulher. Ela parece uma pequena arca de barro
Roubada a um naufrágio. Tenta captar essa
Sombra, dar-lhe brilho, pensando que a morte
É uma coisa que vive no outro lado das paredes,
Junto aos poços, rodeada de grandes papoilas.
Mas nenhuma alegria ocupa o lugar mais
Íntimo do homem. (Rocha, 2010, p. 43)

Este lugar mais íntimo, seria, no fundo, a exterioridade, sua imagem. Mas, há ainda a morte ilustrada pela mulher que morreu, descrita ora como um não-ser que se percebe fantasmaticamente, de modo surreal, entre escombros e barcos, ora é apresentada como um mero cadáver reduzido apenas a um reflexo do ser. A obra já iniciara com a mesma mulher, no além, que "caminha pelas urzes, no auge/ do vento, já depois da morte, enovelada/ pelos ramos que cortam a paisagem" (Rocha, 2010, p. 26). Um homem testemunha a tudo, parado como "uma ave de pedra", contemplando o "corpo vazio". Quer dizer, a presença da morte já inicia *Necrophilia*, do modo como termina, tratando-se este homem como pretexto paralisado (quem sabe morto) para a descrição poética do efeito da ausência na presença da morte. Após um momento em que os insetos se aproximam do cadáver, "[...] o que existe ali é apenas a sua sombra, um lugar de choro, uma seta encaminhando/ o homem para um degredo. A sombra passa por ele como uma nuvem azeda" (Rocha, 2010, p. 28). Entre musgos e destroços, como em uma embarcação navegando entre uma ruína sombria *post-mortem*, simbolizando o outro lado, o obscuro, desta presença invisível, "parece que tudo se passa num barco apodrecido pelo lodo" (Rocha, 2010, p. 29). Permanecemos em meio ao fantasmático noturno, viscoso, (que também povoa *Lâmina*), as descrições conservam-se surreais, pantanosas, abrindo ao leitor interpretações possíveis, colocando-o na mesma dimensão desta mulher morta, rastejando entre um nevoeiro de imagens incertas, olhando "tudo ensombrado à sua volta". O outro personagem de *Necrophilia* é o homem (psicologia motora da escrita, da morte) que tenta delinear mentalmente os traços deste corpo, envolvê-lo como o seu caixão, sua última morada, com o peito vazio "como uma tábua" (Rocha, 2010, p. 32) e cujo pensamento "partiu para um lugar intocável pelos humanos" (Rocha, 2010, p. 33).

O livro é sequencializado, oscilando e alternando esses dois personagens centrais, dois trajetos de olhares. O crivo se dá em duas fantasmagorias: uma morta, corpo que assombra, cadáver, na mente desta aparição outra que está viva; e a outra em luto, ou viva, esta própria aparição do pedreiro, incapaz de participar da memória, da visão, de um não-ser (homem incapaz, portanto, de ser o que era antes). Trata de duas descrições de olhares: a mirada-fantasma da mulher morta e a mirada-fantasma do homem em solidão. Pode ser o seu assassino; pode ser um parente em luto, que chora, que uiva a morte; ou, pode ser um homem comum que testemunha a morte da mulher; pode ser o pedreiro funerário de mãos nuas que se despede. "Ele é o homem, o pedreiro, o vindimador,

aquele que segura a terra e faz renascer os lírios. O que acompanha o choro dos mastins [...]" (Rocha, 2010, p. 52). Quando a mirada é a primeira, ingressamos num lugar de vento quente e húmido, de paisagens como milharal, um nevoeiro entre escombros, onde se olha nada mais que destroços, guerreiros que buscam seus braços decepados, rios secos, barcos velhos. Quando a mirada é a segunda, estamos ante o beijo frio, visões estagnadas. Mas as duas miradas são confusas, elas se intercalam e se mesclam.

Necrophilia é uma escritura que alegoriza a vigília da morte, numa narrativa poética. Vigília não apenas como zelo de algo, atenção constante, mas no sentido paralelo ao que Eclair Almeida Filho elucida a partir de Levinas, de se estar *à veille:* "a vigília, o velar, o velório, a véspera". Saber que se encontra *à veille* e, assim, aprofundando o drama da falta, no personagem enlutado desses poemas. Alude-se ao se sentir a si mesmo aquém da morte e ao se esperar não mais por uma presença, mas pelo sentido dessa ausência presente. Sentido que não pode satisfazer o personagem central enquanto ele se reduz à incompletude da vigília, ao testemunho, posto que, conforme Eclair Filho, "[...] não 'me' satisfaço na morte de outro, não posso testemunhá-la em uma *ipseidade* na qual minha subjetividade permanece dizendo 'eu testemunho'" (Almeida Filho & Casal, 2009, p. 12)[7].

Acredito que a obra de Rocha, operando por agenciamentos (como diria Deleuze), nos ajuda a desconfiar de uma força individualista porventura capaz de cimentar-se numa memória histórica e sobrepujar o tempo. Quem sabe, nesta literatura, uma busca do "tornar-se-menor" deleuzeano, de abalançar destroços em busca de uma proposital não totalidade, pelos territórios atemporais da desolação, onde, como proporia Barrento, enraíza-se uma "salvação sem redenção". E, imersos neste tema, teríamos que ponderar não tão-somente a questão do rizoma, mas a questão do "desaparecimento", em Blanchot. (Refiro-me, sobretudo, às suas apreciações mais específicas sobre Kafka[8], para denotar que a própria obra é uma experiência de morte, pela obra se chega à morte.) Através da obra, pela origem da obra, o autor é possível como ausência e presença. O sujeito, o artista, o personagem, possível como fantasma[9].

---

[7] "Ainda seguindo Levinas, voltemo-nos à morte, ou melhor, à veille – a vigília, o velar, o velório, a véspera –, que reporta à passividade do pensamento, pois que o pensamento não adormece, não rompe a vigília de modo que o despertar (éveiller) torna-se o eterno não cerrar de pálpebras. A proximidade com o luto nos remete ao gesto de guarda daqueles que, "viventes" (sem morte, sem vida, pois não se vive enquanto se vela, não se diz 'eu faço vigília' ou 'eu velo', sendo a vigília a suspensão), olham para a morte esfacelada, a morte sem o rosto da morte: 'Cada um se tornava para o outro o único morto e o único vivente. E quando aquele que chorava, aquele que era chorado vinham a se confundir, não faziam mais do que um, então fulgurava o desespero, neste momento mais estranho do luto' (Blanchot)" (Almeida Filho & Casal, 2009, p. 12).

[8] E é, precisamente, de Kafka que Blanchot retira a frase "Escrever para poder morrer – Morrer para poder escrever".

[9] O personagem homem, de *Necrophilia*, é um ente afastado do real. É como se ele acatasse o dom da arte ao pressentir a morte, ao negar sua existência, entre a frieza fantasmática e, simultaneamente, uma paixão acalorada. Pensando o conceito de mimesis desde Philippe Lacoue-Labarthe, bem como sua crítica à noção de representação como simulacro da natureza, Keli Pacheco, ao lado de Diderot, dirá o seguinte: "[...] o artista, o grande artista, não é o ser sensível, mas o ser

Escritura como dom

Leiamos "Ficção de origem", do poeta Marcos Siscar:

> Naquele dia, a água perdeu o fundo e a margem se afastou. Da vertigem, restaram-lhe apenas os cabelos grossos, o inequívoco futuro anterior do que terá se tornado vida; da queda, a miragem, um espectro entre folhas de mangueira; do cadáver, a ausência presente, a catacrese do impensável; do voo, a levitação, o movimento simulando o desejo; da velocidade, apenas a flor sem geometria. Mas veja. A morte penteando seus longos cabelos castanhos, de uma beleza de encostar a cabeça no seu colo, senta-se junto da mesa e conta histórias antigas, imemoriais. Silêncio, é preciso ouvi-la, a ela apenas a palavra morde, a ela apenas o destino aprecia. Não basta vida. Começa no fim a origem da arte a que chamarei vitalidade. (Siscar, 2006, p. 31)

O escritor é aquele que escreve, assim sendo, simplesmente para poder morrer, recebendo seu poder (dom) de escritura, como diria Blanchot, "de uma relação antecipada com a morte" (Blanchot, 1989, p. 90). Blanchot, evidentemente, opõe-se à concepção canônica do autor que escreve para biograficamente esquivar-se da morte, para fundar uma "grande obra" que, por sua vez, o redimiria genialmente da destruição, do anonimato, e o tornaria imortal de acordo com a história. Como no poema acima de Siscar, começa-se no fim, na miragem, a origem da arte, a vitalidade. A origem não parece ser o sujeito. Queda, miragem, ausência presente, as condições do início, do por "mãos à obra". Como em Jaime Rocha, há uma queda, uma fantasmagoria, a morte surge como efeito sedutor ao protagonista que é como se também pensasse, como Siscar, "não basta vida".

Blanchot contraria uma concepção canônica de autor, do artista, como aquele que se imortalizaria após morrer, pela comunidade de escritura, ou arte, na qual se inscreve. Blanchot vai por uma senda que visa total liberdade com relação à

---

afastado, observador dos homens violentos, sensíveis, que dão o espetáculo, mas não gozam dele. É a partir da observação desse homem imerso no espetáculo do mundo que nasce a imitação da natureza. [...]" (Pacheco, 2019, p. 342). O homem sensível, nesta linha de raciocínio, precisaria ser um homem sem atributos, acatado na ausência, ou seja, que renuncia a si mesmo, imerso assim no caráter da "impropriedade", para tornar-se produtor de *mimesis*. Operar sua reflexão, sua arte, desde o abandono de si. Abandono que, acreditamos, há no protagonista de Jaime Rocha, e que *Necrophilia* apontaria alegoricamente na *revanche* entre uma sensibilidade impossível e o espetáculo da morte (sua contemplação oferecida como um dom mimético ao leitor). No raciocínio de Keli Pacheco, o sujeito ausente para si mesmo, sob o dom de não ser nada, ou o dom da coisa mesma, vinculado por Lacoue-Labarthe ao dom poético, o dom da *mimesis*. E, então, ela continua articulando a relação. Estamos entre o dom poético e a falta, a ausência, pois "[...] desta forma, a existência do dom poético é a atestação de uma falta, de uma falha do dom da natureza, e um exercício artificial de preenchimento" (Pacheco, 2019, p. 344). O fazedor de mimesis é associado, desta maneira, à temática do fantasma, também, ou seja, uma temática que perpassa a ruína. Como diz Pacheco, "nesse passo, a arte é fantasmagoria, na sua potência e impotência, e o fazedor de mimesis, o artista, produtor de fantasmas. O furor que produz a arte, paradoxalmente, nasce do sangue frio, do desdobramento para fora, distante da possessão furiosa, e tal furor pressupõe, em suma, a alienação. O artista possui uma face ambivalente: é o ateado e comovido, o homem sensível; contudo é também o alienado; enfim é o sujeito moldado pela passividade e paixão [...]" (Pacheco, 2019, p. 345).

supremacia valorativa da história como vida coletiva, como iluminação comunitária no tempo, pois, ele adere a uma visão a qual considera "sombria" (Blanchot, 1989, p. 90). Blanchot tem esta visão, a da escritura como dom de poder morrer. Visão sombria que vem a ser, justamente, mais associada a Kafka (a partir de quem, recordemos, Deleuze constituirá a teoria de uma literatura menor[10]). Blanchot esquiva-se da concepção de uma arte humanista, glorificada, sacralizada pelo trabalho edificante. Citará, por exemplo, André Gide (este pontuava que as razões que o impeliam a escrever passariam por colocar algo ao abrigo da morte). Mas, de algum modo, haveria um ponto em comum de cruzamento entre essas linhas, que *a priori* não estariam convergentes. Este ponto em comum é a noção de salvação pela literatura, vide quando Kafka, por exemplo, diz "escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência" (Blanchot, 1989, p. 57).

> O que é preciso não é permanecer na eternidade preguiçosa dos ídolos mas mudar, mas desaparecer para cooperar na transformação universal: agir sem nome e não ser um puro nome ocioso. Assim, os sonhos de sobrevivência dos criadores parecem não só mesquinhos mas faltosos e, não importa qual a ação verdadeira, realizada anonimamente no mundo e pela vinda ao mundo, ela parece afirmar sobre a morte um triunfo mais justo, mais seguro, pelo menos livre da miserável pena de não ser mais eu. (Blanchot, 1989, p. 91)

> Posso morrer? Tenho o poder de morrer? Estas perguntas só tem força quando todas as escapatórias foram recusadas. Depois que se concentra inteiramente em si mesmo na certeza de sua condição mortal, é quando a preocupação do homem passa a ser de tornar a morte possível. Não lhe basta ser mortal, compreende que deve vir a sê-lo, que deve ser duas vezes mortal, soberana e extremamente mortal. É essa a sua vocação humana. (Blanchot, 1989, p. 93)

Gostaria de mostrar como o livro *Necrophilia* ilustra, também, tal vocação humana da morte de que fala Blanchot, ao tentar evadir de qualquer ponderação teológica e metafisica. Uma posição distinta da dos sistemas religiosos no ocidente que, em geral, conferem uma "outra vida" à vida, uma outra vida após a vida, fazendo da morte um acontecimento de relevância para tanto e que a sustentam indubitavelmente. O que Blanchot sustenta é a decisão de "ser sem ser", pela escritura, pelo gesto escritural, a decisão do anonimato e um ceticismo kafkiano, uma incerteza, uma errância pelo tópico da morte. Por um lado, em *Necrophilia*, pergunta-se, de igual modo, sobre o dom, a morte, todo o tempo, questiona-se o

[10] Acredito que Jaime Rocha tenta fundar seu próprio deserto estilístico, sua ruína, sua toca poética, na dimensão de uma literatura menor. Uma literatura menor não significa exatamente uma literatura feita numa língua menor, para Deleuze, mas uma literatura que uma minoria é capaz de fazer com uma língua maior (Ver Deleuze, 1977, p. 25). Tomando Kafka, Deleuze e Guatarri dirão que, mesmo escrevendo em sua própria língua, o escritor que tem a "infelicidade de nascer no pais de uma grande literatura" (Deleuze, 1977, p. 28), para configurar-se como autor de uma literatura menor, precisa ter um certo tom desterritorializado, escrevendo como um judeu tcheco escreveria em alemão, quer seja, escrever como "um cão faz o seu buraco, um rato faz sua toca" (Deleuze, 1977, p. 28).

poder de morrer. Tal questionamento opera na visão de um homem que percebe obsessivamente a morte no outro (uma mulher), tendo tomado a consciência de que um outro morre nele, que o outro morre aos seus olhos, que ele talvez não morra. Consciência, além disso, da comunidade negativa[11]. Que ela talvez não morresse. Ele sabe sim que ela está morta, testemunhou a morte, mas testemunhar a ausência de sua presença provoca-lhe outra ausência, duplica a ausência, de modo que, em conflito íntimo ante a ruína, ele "não entende o que é a cicatriz de seu peito [...]" (Rocha, 2010, p. 38). Ele entende, *a priori*, a morte apenas em parte. Seria apenas uma aparência de morte? A morte realmente toca o "eu" do outro, sua identidade quando já não é mais nada além daquilo que Blanchot chamou de "semelhança cadavérica"? Ou a morte acaba levando eternamente consigo apenas a aparência do outro, sua roupagem? Seria "ela ou seus vestidos a desaparecerem no horizonte, no fim de tudo?" (Rocha, 2010, p. 38).

> O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza da semelhança cadavérica. Mas a fórmula deve ser primeiramente entendida assim: O homem é desfeito segundo a sua imagem. A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência no mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. (Blanchot, 1989, p. 262)

A morte, para o personagem agônico de Rocha, como em Blanchot, suspende a relação com o *topos*, com o lugar. Diante de uma presença cadavérica que provoca tal sentido de suspensão, de não-ser neste mundo, o personagem imerge nesta relação blanchotiana entre "aqui e parte nenhuma" (Blanchot, 1989, p. 258). Como se ele percebesse este ser-da-ausência, o ser presente da ausência. A morta assemelha-se a si mesma, encontra o seu ser, torna-se si mesma, enfim. É quando, "com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que, agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra [...]" (Blanchot, 1989, p. 260). A morte, para o protagonista anônimo

---

[11] Em "A comunidade inconfessável", Maurice Blanchot banca que a comunidade se inscreve na sua própria impossibilidade. Ele relembra as ponderações de Jean Luc-Nancy de que a comunidade jamais tece o vínculo de uma vida superior, imortal, mas o contrário, os membros de uma chamada comunidade são encaminhados à morte. Pátria, solo natal, nação, grupos, organizações, família, entes queridos, nada disso confere, de fato, a não-mortalidade para o sujeito. É o sujeito que ingressa na comunidade, doando a vida, por assim dizer, por sua imortalidade desde uma imagem, tornando-se fantasma de uma coletividade representada, por assim dizer. O sujeito já morreu no instante em que se tornou membro de algo imortal, e que apenas o pode ser, como ilusão coletiva. Se a comunidade se revela mediante a morte do próximo (verdadeira comunidade, a de que somos todos seres mortais), a comunidade deve ser ela mesma a morte. Como lembraria Bataille ao afirmar que na vida comum deve-se estar "à altura da morte" (Blanchot, 1989, p. 30), em Jaime Rocha, é como se o personagem se desse conta que a comunidade a qual pertencia (sob o olhar de um membro que morreu) não era o lugar da Soberania esperada. O personagem de Rocha vive, de tal modo, uma experiência interior que o faz atravessar do luto à desconfiança, que percebe o fracasso da comunidade, o que é, evidentemente, tema de Blanchot. O personagem precisa aceitar a ausência do outro (a mulher) a partir da aceitação da ausência de comunidade não como fracasso, mas como pura ausência.

de *Necrophilia*, seria, quiçá, uma libertação de seu pensamento de morte, de sua tremenda culpa com relação ao outro que morreu. Libertação de sua morte. No entanto, tal como Blanchot marca em Kirilov e em Epicuro ("se tu és então a morte não é, se ela é, tu não és"), como se a desconfiança com relação ao poder de morrer aparecesse doentiamente nos pensamentos do homem que testemunha a mulher falecida. O homem, em choro, pressente sua presença, visualiza o rosto dela refletido na janela do quarto, está "perto da loucura" (Rocha, 2010, p. 32). Tal relação se dá como um "grito de um abutre a ser engolido por um outro, um desafio à seiva derretida, à própria ausência de vida. Não há tempo para esperar a erosão do vento [...]" (Rocha, 2010, p. 37). A relação encaminha para o paradoxo da própria escritura, enquanto forma de se poder morrer, entregar-se à erosão cabal. Obra como ruína: Blanchot.

Perto da loucura

Interessante que a morte, a partir da dimensão interior de um sujeito despedaçado no luto, aparece em *Necrophilia* com vários nomes, personificações masculinas: o cavaleiro, o pedreiro, o guerreiro, o homem da montanha. Não é mais, tão-somente a morte, na mítica representação do fim de uma linearidade da vida de cada um, entidade feminina (traidora e fiel) que porta consigo uma foice, um destino, um horário marcado, a inevitabilidade comum a todos. Mas sim, é "o" pedreiro de mãos nuas, "um" olhar de morte, para morte. Morte masculino que duvida da morte, que a faz cotidiana, incomum, vital, laboriosa. A morte aparece, então, por todo lado, até mesmo em uma voz que vem dizer "venho para te misturar/ aos meus ossos" (Rocha, 2010, p. 45), quer seja, a própria mulher morta passa, no poema 20, a ser também a efígie presente da morte que o espreita, no mês de dezembro, fazendo-o estremecer com essas palavras condenatórias. A assombração se intensifica. Notamos, assim, que o elo que pontuávamos entre o feminino e a morte, constante em várias obras de Rocha, aqui, continua presente, mas, se amplifica, dando vez também ao masculino, incidindo numa primazia do elo entre o masculino e a morte. Então, neste ambiente onírico de palavras, o homem é também protagonista, ele busca fugir, mas não existe refúgio, quando é o próprio reino das sombras, ou seja, o reino do refúgio, da escuridão, que o ilumina. Ele é o cavaleiro, o pedreiro.

Tanto *Lâmina* quanto *Necrophilia* trazem elementos semelhantes associados ao *topos* da morte, ou melhor dizendo, o seu *atopos*, o lugar onde o corpo sem vida se confere no que Blanchot nominaria como uma apropriação essencial. Esses elementos atmosféricos são precisos em suas repetições, porém imprecisos nas relações, nos agenciamentos que produzem entre si. Teríamos, imagens delicadas e breves, associadas a esta atmosfera mortal, por exemplo: pequenas folhas e cascas, pequenos crustáceos; música ao crepúsculo; rio com musgos; anjos negros; cinzas e fogo; abelhas e insetos; pequenos frascos de venenos; vento nas rochas; rosto fugitivo em reflexos de espelhos ou pequenas ondas; pedras laminadas; animais que habitam as águas; lodo apodrecido; girassóis e folhas castanhas; fendas e larvas; fios de nylon; lascas de coisas plásticas ou metálicas; sensação de beijo frio; pássaros negros; silêncios rasgados; argolas tumulares; nevoeiro

silencioso sob grandes árvores; desfigurações de destroços... Enfim, ruínas e mais ruínas de microimagens. Microimagens naturais, humanas ou psíquicas, que ligam *Lâmina* a *Necrophilia*, porque constam nas duas obras. Pistas da morte que fazem da morte uma abandonada alegoria de pistas, uma paisagem só de pistas. Penso que essas microimagens delicadas arquitetam simbolicamente, ou, melhor dizendo, alegoricamente, uma nova casa, uma casa-ruína, visando uma sensação complexa de decadência e viscosidade, ou seja, de estranheza atemporal, que seria, mesmo indiretamente, própria do estranhamento da escritura em Blanchot. A consciência e aceitação da morte em vida. O homem que aceita a morte, que aceita a ruína, em Blanchot, é o homem sensível ao autoabandono que o torna escritor, é o homem que, não exatamente faz uma obra de morte, mas "está ligado à obra da mesma e estranha maneira que está à morte o homem que a aceita como fim" (Blanchot, 1989, p. 103). Para Blanchot, "morrer bem é morrer em sua própria vida, voltado para ela e de costas para a morte, e essa boa morte indica mais delicadeza para com o mundo do que deferência pela profundidade do abismo" (Blanchot, 1989, p. 97). Quem sabe, ambos os livros se conectam por operarem uma galeria de imagens que atravessa um lado a outro, um polo ao outro polo: o lado do impoder de morrer, ao lado do poder morrer bem; o polo da negação da morte ao polo da aceitação da escritura. O polo de uma bruta percepção do fim ao de uma suave apreensão. Ambas as obras criam uma ruína escritural cuja consciência da morte é aquela que Blanchot aponta em Rilke, ao citar alguns de seus versos como: "nada mais somos do que a folha e a casca. A grande morte que cada um carrega em si/ é o fruto em torno do qual tudo muda" (Blanchot, 1989, p. 122).

> Todas essas concepções naturalistas são estranhas a Rilke. Dessa intimidade que não posso abordar, continuo sendo o responsável: posso, segundo uma escolha obscura que me incumbe, morrer de grande morte que trago comigo, mas também dessa morte mesquinha, azeda e verde, da qual não soube fazer um belo fruto, ou então uma morte de empréstimo e de acaso: ... *não é a nossa própria morte, mas uma que nos toma no fim, somente porque não amadurecemos nenhuma (Rilke).* (Blanchot, 1989, p. 123)

Assim, o personagem de *Necrophilia* é o sujeito não apenas revoltado sob o desamparo bruto da morte, ou a fatalidade da morte, ele jaz no desamparo delicado da estranheza da morte. Sofrendo de uma morte interior, assim, está diante do pedreiro de mãos nuas, aquele que edifica uma ruína. Percebe, neste pântano interior, que devemos ser "os artífices e os poetas de nossa morte" (Blanchot, 1989, p. 123). A escrita de *Necrophilia* é uma escrita arruinada, obscura, porque ele, o personagem, já possivelmente endoidecido (ou tornado poeta, ou em paz), com a alma desabrigada, consciente de seu destino similar ao outro, a todos os outros, tentava inicialmente negar esta ausência, a morta, sempre e sempre presente. Sua alma em silêncio. Vendo-se de mãos nuas, ele tenta negar, a princípio, o cadáver, e, agora, a morte, quando um tom mais baixo toma conta de sua vontade. Ele aspira, agora, voltar a escutar os últimos gemidos da que morreu, quem sabe, usando esses gemidos para distrair o seu choro consciencioso de que a assombração lhe pertence, "[...] apetece-lhe reviver um crime, ressuscitá-la para de novo

a matar, para que o choro regresse com mais força, como a chuva de Inverno a bater nas janelas" (Rocha, 2010, p. 47). Mas, depois, ele apenas espera, ouvindo vozes, respondendo a elas, colocando-se como o senhor da morte. A figura do cavaleiro, ou seja, uma das efigies da própria morte, passa a (em grifos itálicos) comunicar-se com este protagonista: "esqueci-me do sol"; "tudo o que morre é meu"; "quero a tua culpa"; "ouço-lhe a fala"; "eu sou o sacudidor da terra"; "sou aquele que vai te levar para o chão". E mesmo, mais adiante, ele ouve a morta dizendo "tapar-te-ei com os meus cetins como se o meu corpo fosse um risco no céu" (Rocha, 2010, p. 63). O homem compreende que as palavras podem ser apenas uma memória, dando ares de que, agora, ele receberá o beijo frio, com o qual responde, numa zona abandonada pelos abutres, em outro poema, "*estou encostado à morte*" (Rocha, 2010, p. 64)[12].

Necrophilia segue um aparente caminho sucessivo, quase narrativo, como se lêssemos capítulos de uma trama onírica, filtrada não apenas pelo estilo surreal de Rocha, mas igualmente pela subjetividade psíquica destroçada da personagem. O escrito distorce sentidos, produzindo uma ruína textual, como dissemos, muito difícil como interpretação de enredo, posto a exagerada constituição alegórica, onde, para ponderar ao lado de João Barrento, "predominam as sombras e a penumbra apaziguadoras do excesso, mas mantendo, ao nível da expressão, o lado convulsivo da beleza" (Barrento, 2010, p. 16).

Ausência íntima, sonhos noturnos

Ausência íntima, ausência blanchotiana, que a poesia, ou seja, o olhar poético impassível como resistência alegórica à soberba histórica, pode testemunhar como presença. Creio que disso se trata o tema da ruína noturna em Rocha. A ruína na noite, nesta ótica poética, abrange ainda mais o teor fantasmático e a relação negativa com a morte. Lembremos da relação blanchotiana entre a noite e a morte, nas reflexões finais de *O Espaço Literário*. Quando Blanchot fala de "a outra noite", ou seja, a noite que vem a ser o aparecimento de "tudo desapareceu" (Blanchot, 1989, p. 163), ele sustenta as aparições, os fantasmas, como sendo presenças imaginadas que aludem ao vazio da noite. Presenças-ausências que lá estão, na noite onde tudo começa a desaparecer, para "desviar e apaziguar o fantasma da noite" (Blanchot, 1989, p. 163). Pois, afinal, aqueles que creem ver fantasmas seriam, segundo Blanchot, "aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens, a ocupam, e a distraem fixando-a, detendo a oscilação do recomeço eterno" (Blanchot, 1989, p. 163). Oposta à

[12] Ao aceitar a morte, o personagem anônimo de Rocha, não mais hesita ante a morte, compreendendo, de mãos nuas ao desconhecido da presença cadavérica, a clausura do pensamento e sua experiência-limite. Tomemos, aqui, o final do ensaio de Eclair Filho: "[...] A vida não mais como hesitação, como soluço, como a agonia de manter a obra da morte, mas, na escritura, a vida retorna tão real quanto impossível, quanto excessiva. Quanto mais inexcedível torna-se a vida na escritura, menos se pode concebê-la na clausura do pensamento, menos se pode reconhecê-la, identificá-la, supô-la, guardá-la, devolvendo-a, pois, ao desconhecido. No desconhecido, Deus é Deus, vida é (vida) a soberania morta no chão" (Almeida Filho & Casal, 2011, p. 67).

luz do dia, laborioso, criador, edificador, a escuridão da noite, com suas imagens fragmentadas, quase oníricas, fazem a impressão que estamos entre destroços, na reserva de pressentimento, no gesto noturno onde o inanimado ganha vida própria. A luz do dia é "símbolo", a obscura noite é "alegoria".

E, do mesmo modo, as ruínas trazem esta armadilha da noite, no livro *Lâmina*. Assim como o pressentimento da noite, em Blanchot, é aproximação com a "outra noite", o âmago da noite, que é a morte, o pressentimento dos destroços finais, o qual observo em Jaime Rocha como uma aproximação com uma "outra ruína".

> Esse rio existe nas ruínas, não está desenhado
> num livro. Os corvos que lá vão também existem
> porque bebem a água todas as manhãs. E isso
> é um alimento sedutor. Alguém escreveu a tinta
> junto à arvore do canto mais antigo das ruínas.
> É onde antes iam mulheres lavar roupa
> e se banhavam mergulhando com os corvos,
> quase sempre para nunca mais voltar. (Rocha, 2014, p. 105)

Morte aludida com os versos derradeiros do poema "Ruínas" que, ao descreverem os corvos alimentando-se cabalmente, destaca uma árvore do canto mais antigo das ruínas, onde alguém escreveu à tinta[13], e que marca o *topos* da morte, baliza o local onde outrora mulheres iam lavar roupa e se banhavam "mergulhando com os corvos" (ou seja, encontrando a morte, a outra noite, a outra ruína), ou seja, um tempo em que o rio era, quiçá, caudaloso, e afogavam mulheres, pois, mergulhavam com corvos "quase sempre para nunca mais voltar" (Rocha, 2014, p. 105). Os corvos, acostumados com as larvas que comiam daqueles corpos boiados, quem sabe, retornam ao rio arruinado. E o ciclo é explicado, então, na derradeira estrofe, que, por sua vez, reitera o teor fantasmático e a morte. A "outra ruína" em Rocha seria a morte, a queda cabal de todos os sonhos.

Para finalizar, em suma, o ensinamento blanchotiano presente em Jaime Rocha seria o de que "poesia é declínio". Uma escritura para a morte, feita por um pedreiro de mãos nuas. O que pode ser notado tanto em *Necrophilia* quanto em *Lâmina*: o pensamento poético não como edificação, mas como queda e ociosidade. No drama do desmoronamento de toda obra.

Referências bibliográficas

Almeida Filho, E. A., & CASAL, A. (2009). Do *Roman* ao *Récit*? Metamorfose e escritura do desastre em *Thomas l'Obscur*, de Maurice Blanchot. *Cadernos do IL* (Porto Alegre), *39*, 5-19. Disponível em: *http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/*

Almeida Filho, E. A., & CASAL, A. (2011). Experiência interior, experiência-limite: escrever sob a atração do impossível pensamento do desastre. *Revista Interfaces*, *2*, 55-68.

Barrento, J. (2010). Como figuras desenhadas num livro... In J. Rocha, *Necrophilia*. Lisboa: Relógio d´Água.

[13] Por sua vez, alusão semelhante consta em *Necrophilia*.

Barthes, R. (1984). A morte do autor. In *O rumor da língua* (trad. Antônio Gonçalves). Lisboa: Edições 70.
Beckett, S. (2005). *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naif.
Benjamin, W. (1984). *A Origem do drama barroco alemão* (apresentação de Paulo Sergio Rouanet). São Paulo: Brasiliense.
Blanchot, M. (1980). *L'Écriture du désastre.* Paris: Gallimard.
Blanchot, M. (1989). *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfessable*. Madrid: Editora Nacional.
Blanchot, M. (2005). *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.
Deleuze, G. & guattari, F. (1977). *Kafka. Por uma literatura* menor (trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Imago.
Gomes, D. O. (2011). Blanchot ferido com Fogo. *Barbarói* (UNISC. Impresso), *34*, 188-197.
Gomes, D. O. (2011). O Patológico em Intermitências da Morte. *Revista Eletrônica Polidisciplinar Vôos*, *2*, 7.
Gomes, D. O. (2013). Nos Labirintos de Leonardi a Blanchot. *Scripta Alumni*, *9*, 100-110.
Pacheco, K. C. (2019). Formação humana na sociedade do espetáculo: literatura e campo ampliado. In A. Cechinel & R. R. Mueller (Orgs.), *Formação humana na sociedade do espetáculo* (pp. 341-353). Chapeco: Argos.
Rocha, J. (2010). *Necrophilia*. Lisboa: Relógio d´Água.
Rocha, J. (2014). *Lâmina*. Lisboa: Língua Morta.
Simmel, G. (2016). A Ruína. In A. L. Andrade, R. L. Barros & C. E. Capela (Orgs.), *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC.
Siscar, M. (2006). *O Roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
Zambrano, M. (2016). Uma metáfora da esperança: as ruínas. In A. L. Andrade, R. L. Barros & C. E. Capela (Orgs.), *Ruinologias. Ensaios sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed. UFSC.

Resumo

Neste artigo, tento analisar blanchotianamente a questão da morte e da escritura como dom da morte, em *Necrophilia* (2010), do poeta português Jaime Rocha. Acredito que *Necrophilia* pode ser lida como o drama de um personagem arruinado pela morte de outro, mas também como o drama do desmoronamento de toda obra. Nesse sentido, a imagem do autor como um "pedreiro de mãos nuas" é explorada. Nesta tese, Rocha, abandona sua pá, sua obra como fruto de um trabalho construtivo. *Necrophilia* seria, então, uma obra inacabada, e assim sendo, não poderia realmente rematar a sua "tetralogia da assombração".

Abstract

In this article, I use Blanchot's theories to analyze the issue of death and scripture, in *Necrophilia* (2010), by the poet Portuguese Jaime Rocha. I believe *Necrophilia* can be read as the drama of a character ruined by death. But also as the drama of the collapse of every notion of literary work. In this sense, the author's image as an 'empty-handed worker' is explored. In this vision, Rocha abandons his work tools, abandons his work, resulting in a paradoxical constructive work. *Necrophilia* is then an unfinished work, and thus could not really end its "tetralogy of haunting".

Alteridade a partir das margens: o olhar 'alheio' da criança em Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais* e Dulce Maria Cardoso, *O retorno*

Alterity from the margins: the 'alien' gaze of the child in Isabela Figueiredo's *Caderno de memórias coloniais* and Dulce Maria Cardoso's *O retorno*

Martin Neumann
Universität Hamburg
mhneumann@uni-hamburg.de

Palavras-chave: Alteridade, perspetiva da criança, retorno, "Literatura dos retornados", Literatura e Memória, Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso.
Keywords: Alterity, Child's Perspective, Return, Literature of the *retornados*, Literature and Memory, Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso.

Alteridade é um conceito com aspetos micro e macroestruturais que, pela sua grande amplitude, contém o seu próprio oposto, o conceito da identidade, abrangendo também, contudo, várias outras facetas de *otherness* (Madureira, 2008, p. 202). Em combinação com a noção de 'margem', pode ser visto como "un dehors qui dérange le centre, le trouble" (Dumas, 2017, p. 9); ou seja, como uma margem tão suscetível de ser integrada nesse centro, como, ao mesmo tempo, suscetível de alargar as suas fronteiras. É em volta destas reflexões que se situam as observações deste artigo: a alteridade do olhar infantil que é um olhar que provêm das margens do mundo 'normal', da realidade quotidiana e adulta que nos cerca. Uma alteridade proveniente do interior da nossa sociedade. Provoca, inquieta a habitual perceção das coisas, simplesmente adotando uma perspetiva 'oblíqua' que é – pelo menos aparentemente – ingénua ou inocente. Por isso, parece-me notável que os dois textos mais críticos que se confrontam com o problema do fim do Império colonial português (tanto em Angola como em Moçambique), sejam escritos numa perspetiva infantil ou adolescente. Sendo, sem dúvida, os mais famosos e os literária e economicamente mais sucedidos, ambos os textos (aliás um mais ou menos autobiográfico, o outro ficcional, mas baseando-se também em experiências pessoais) dão impressões vivas, 'realistas' da situação nas duas grandes colónias de Portugal em solo africano no momento do grande colapso do sonho imperial português nas províncias ultramarinas. Conseguem

RECEBIDO 09-02-2021 · ACEITE 09-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30989

fazer isto à primeira vista de maneira imparcial, ingénua, até humorística. Isto não significa, de modo nenhum, que utilizar o procedimento narrativo duma perspetiva infantil seria uma escolha 'inocente'; é claro que as crianças nos dois livros adotam as atitudes e opiniões colonialistas que os pais lhes inculcaram; elas utilizam, repetem o palavreado dos adultos, bem como mostram num primeiro momento os mesmos comportamentos e opiniões dos seus pais, sem os compreender verdadeiramente. Desta forma, muito pelo contrário, a perspetiva infantil oculta na maioria dos casos uma crítica às vezes acérrima do estado das coisas descrito nos textos. Amiúde, é uma forma de proteção contra as acusações de criticar situações extremamente difíceis ou lembranças dolorosas que os autores recorrem à perspetiva duma criança que é capaz, justamente, de criticar implicitamente, sem levantar um dedo moralizador. Uma criança vê a realidade, os acontecimentos, sem (ser capaz de) emitir um juízo sobre eles. Porém, é através dos seus olhos inofensivos que se revela o significado profundo de situações quotidianas que variam do ridículo ou mesmo grotesco até ao altamente dramático. Isto é, a perspetiva infantil apresenta, ao nível do discurso, grandes vantagens para falar de ou até sobressair alguns aspetos do mundo que descrevem, da história real, colonial.

Evidentemente, as nossas duas autoras não são as únicas a utilizar este procedimento literário. Desde o início do novo milénio, nota-se uma verdadeira proliferação de textos escritos na perspetiva de crianças; tanto que há vozes, que interpretam este facto como um indício da infantilização galopante da nossa civilização... Como *brainstorming* inteiramente pessoal: em *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) Jonathan Safran Foer relata os acontecimentos do dia 9 de setembro de 2001 da perspetiva de um rapaz de 9 anos; já em 2000, o autor costa-marfinense Ahmadou Kourouma tinha publicado *Allah n'est pas obligé*, as aventuras dum soldado-criança, escritas por ele mesmo; um dos mais fulminantes êxitos do italiano Niccolò Ammaniti foi *Io non ho paura* do ano de 2001, que conta a história iniciática do seu protagonista que tem 9 anos de idade; e finalmente surgiu *Oscar et la dame rose* (2002) de Eric-Emmanuel Schmitt, que esteve *en vogue* por muitos meses, inclusive em adaptação teatral (2003) e cinematográfica (2009). Estes exemplos, aliás completamente fortuitos, demonstram – diga-se de passagem – o enorme espectro de temas que podem ser tratados numa perspetiva infantil: tanto catástrofes, guerras, morte iminente – ou seja, experiências existenciais e/ou traumatizantes – como situações 'clássicas' neste género de textos, como por exemplo a iniciação ao mundo dos adultos.

A critica é quase unânime na sua avaliação de que a perspetiva da criança inscreve-se numa longa tradição de perspetivas 'enviesadas', ou seja, perspetivas provenientes das margens da sociedade: os heróis picarescos como Lazarillo de Tormes, Guzman de Alfarache, o Simplizissimus Teutsch ou estrangeiros, como os dois viajantes pérsicos de Montesquieu (Barth, 2009, pp. 142-145), seriam, pois, os precursores longínquos nas suas funções de 'marginais sociais', e, por isso, observadores ingénuos e sem preconceitos. Mas foi sem dúvida Marc Twain quem utilizou pela primeira vez, magistralmente, a astúcia da perspetiva cândida no seu romance *The Adventures of Huckleberry Finn* de 1884/85. Este texto conseguiu impor-se como modelo da narrativa na primeira pessoa, escrito pelo

próprio jovem Huck (ele mesmo), o que se revelou também um truque excelente para reforçar a veracidade das suas aventuras rocambolescas.

Considerando de mais perto as vantagens da perspetiva infantil, é preciso levar em consideração vários aspetos. O primeiro que queria aprofundar refere-se a certos fundamentos, por assim dizer, antropológicos. Uma criança[1] não faz a distinção entre si e o seu ambiente, porque se sente em uníssono com ele. Além disso, uma criança vivencia exclusivamente o tempo presente, quer dizer nem o passado nem o futuro constituem para ela qualquer preocupação. Ainda não conhece muito bem o mundo e quase tudo é para ela motivo de novidade, de encanto (Barth, 2009, p. 141). A sua visão do mundo é, necessariamente, muito limitada, porque é caraterizada por enormes lacunas neste saber quotidiano e prático que as pessoas adultas adquiriram ao chegar à maturidade. Isso significa também a ausência de conhecimentos ou conhecimentos muito restritos de contextos emocionais, sociais, políticos, etc. (Barth, 2009, p. 148), tal como a incapacidade ou impossibilidade de reflexão sobre os acontecimentos vividos ou a sua contextualização. Este facto implica uma notável redução de complexidade, que, contudo, não vai contra a credibilidade do narrador infantil (Fischer, 1992, p. 91). Acresce que uma criança, ou seja, alguém em pleno processo de desenvolvimento e transformação contínua, faz quase a totalidade das suas experiências pela primeira vez (Pinford, 2001, p. 5, fala de *aesthetic innnocence*), portanto age de maneira ingénua, sem (pré-)meditações (o que lembra o autêntico *homme naturel* de Rousseau). Esta disposição antropológica não impede, aliás de maneira nenhuma, que uma criança não possa, no entanto, ser dotada de uma mente, bastante sensata, astuta e extremamente crítica que não faz, porém, ativamente julgamentos próprios, mas deixa o mundo julgar-se ele mesmo (Barth, 2009, p. 153). Assim, não surpreende que uma criança consiga passar e repassar muitos tipos de fronteiras as quais não seriam superáveis para uma pessoa adulta. O seu discurso, muitas vezes uma espécie de anti-discurso, é simples, não é complicado, nem artificial, nem hipócrita:

> [Children] may wrest free words from some of their usual semantic burden, or they may recontextualize words more fluently than do other individuals. (Sokoloff, 1992, p. 24)

Destas reflexões básicas resultam várias particularidades do discurso infantil na literatura. Vamos começar com algumas observações narratológicas: o facto de a voz narrativa da criança ou do jovem adolescente apresentar aconte-

---

[1] Em princípio era sempre preciso dizer 'criança ou jovem adolescente', mas desisto do uso dessa fórmula dupla. Spielmann, 2002, p. 10 escreve a propósito desse problema: "Eine genaue Unterscheidung zwischen Kinder- und Jugendlichenfiguren ist aber schwierig, weil die meisten Autoren das Ende der Kindheit individuell definieren; weder gilt ein bestimmtes Alter als Grenze zwischen Kindheit und Jugend, noch ist die körperliche Entwicklung in vielen Romanen relevant." ("Uma rigorosa distinção entre o perfil de criança e adolescente é, porém, muito difícil, porque a maioria dos autores define o fim da infância de maneira muito individual; tão pouco é plausível delimitar como fronteira entre infância e adolescência uma certa idade, nem é relevante o desenvolvimento físico em muitos romances").

cimentos na atualidade que se passam diante os seus olhos (aspeto da *histoire* de Genette, 1972), não a obrigam, justamente, a ter em consideração a forma como os relata (aspeto do *discours* de Genette, 1972) e isso convêm exatamente à sua situação 'antropológica'. Ele é ao mesmo tempo o ator e o observador de sua própria história. Daí a sua ingenuidade, o seu encantamento, a sua candura sem afetação, a franqueza das suas reações, e, por isso, a impressão do lado do leitor – aliás muitas vezes demasiado superficial – de que esta perspetiva reduz, sem esforço nenhum, a complexidade do mundo que nos rodeia e concentra-se nos problemas estritamente essenciais (Barth, 2009, p. 141). Outra nota em margem – também bastante evidente: em relação à sociedade, na qual tem de integrar-se e conformar-se, mais cedo ou mais tarde, a criança permanece uma espécie de estrangeiro, a sua perspetiva é extradiegética, ela tem um olhar alheio:

> While [a child] is still being socialized it may be considered as existing on the margins of adult society, and its perspective, however provisionally, is that of an outsider. (Pinfold, 2001, p. 4)

Graças a isto, o leitor raramente põe em dúvida a veracidade e a credibilidade dos factos que uma criança observa, percebe, conta; até uma certa falta de respeito produz em efeito 'autentificante'. Por outro lado, este truque traz consigo o facto do narrador infantil apelar implicitamente para as emoções do leitor, envolve-o mais profundamente na sua história e, com isso, dirige em grande escala a simpatia do leitor, às vezes de maneira inconsciente. Por esse motivo, o leitor reage com mais compreensão, mais tolerância, maior benevolência e indulgência (Spielmann, 2009, p. 27). Habitualmente isto causa uma maior perceção por parte do leitor que o provoca a uma re-avaliação das suas próprias atitudes, sentimentos, opiniões, resultando numa compreensão nova, ou até (possíveis) reajustes de pontos de vista. Como *defamiliarizing device* (Pinfold, 2001, p. 4) a perspetiva da criança oferece, aliás, inúmeras vantagens devido ao facto de ela não acusar abertamente. Um observador cândido, que ignora tantas coisas, não precisa adotar um tom moralizador (do qual nem seria capaz), ele revela as realidades como as vê, sem distorcer nem deformar os factos e, sobretudo, sem acrescentar quaisquer julgamentos. A perspetiva infantil é por assim dizer 'inocente' (Buschendorf, 1988, p. 26), desmascara o mundo dos adultos, revelando-o como um mundo onde reinam as aparências, onde terríveis abismos e turbilhões se escondem por baixo de superfícies lisas (Hurst, 1990, p. 1). Claro que se poderia chamar a isso uma espécie de hipocrisia do lado do autor, contudo, evidentemente, esta aparência enganadora serve muitas vezes para articular uma crítica à sociedade, uma crítica às disfunções, aos abusos de poder, etc. (Spielmann, 2009, p. 65). Para o leitor, isso produz muitas vezes o efeito de confusão, de desorientação ou de desassossego – ou então, como veremos nos nossos dois exemplos – de divertimento o que pode variar da ironia gentil até ao sarcasmo feroz. Azouz Begag, escritor francês com raízes argelinas, que utilizou muitas vezes a perspetiva infantil quando descreveu as dificuldades culturais dos seus jovens protagonistas maghrebinos em França, sublinha formalmente o facto que "l'humour permet des balades dans des espaces différents, même antagonistes" e que "c'est aussi un passeport, un laissez-passer pour franchir les règles, les

tabous, les principes." (Begag, 1993, p. 193). E são mais facilmente concedidas atitudes humorísticas (tanto voluntárias como involuntárias) a uma criança do que a um adulto – o que constitui, aliás, sem dúvida nenhuma, uma das razões do sucesso imenso e duradouro do *Huckleberry Finn*.

Seja como for, é preciso constatar que a perspetiva da criança é sempre uma perspetiva, não exatamente artificial, mas construída, e por isso altamente literária; quer dizer que não será necessário que a psique do protagonista seja bem desenvolvida ou até muito plausível (Pinfold, 2001, p. 6). Através da sua ignorância e da sua ingenuidade, um jovem narrador produz inúmeros Leerstellen (*lugares vazios*) na terminologia de Wolfgang Iser (1971), que o leitor, forçadamente não-ingénuo tem de preencher como pode. Contudo, atrás desta ingenuidade aparente no nível concreto do texto, esconde-se sempre uma perspetiva, uma vontade adulta de demonstrar alguma coisa de maneira mais ou menos indireta. O mundo dos adultos reflete-se amiúde em miniatura, um pouco desfigurado, distorcido, no mundo das crianças e convida o leitor a meditar sobre esse olhar infantil; no fundo sobre basicamente o seu próprio olhar, do qual, no entanto, se distanciou. "The young figure always serves as the expressive vehicle for a more mature perspective, that of the adult author who constructs the child's character" (Sokoloff, 1992, p. 7) – mesmo que seja extremamente difícil de conseguir a construção de um tal caráter. Porém, uma vez conseguida, a perspetiva da criança é um recurso muitíssimo eficaz para criticar tantas coisas, e, por isso, uma estratégia de primeira qualidade para denunciar problemas de natureza e dimensões diferentes.

Agora para retomar as minhas observações gerais do início, é preciso alargar um pouco o foco desta contribuição. Do grande *corpus* de textos que Margarida Calafate Ribeiro chama de 'histórias de regressos' (Ribeiro, 2004, entre as quais textos canônicos como *As Naus* de António Lobo Antunes, *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge, *Autópsia de um mar de ruinas* de João de Melo, *Partes de África* de Helder Macedo, etc.), destaca-se desde algum tempo um novo subgénero, nomeadamente a "literatura dos retornados" (Azevedo, 2015, p. 240). Isto necessita uma breve contextualização histórica que vale, em muitos aspetos, também para as nossas duas autoras. A situação económica de Portugal a partir dos anos cinquenta sob um regime conservador e ditatorial levou uma elevada taxa de mão-de-obra masculina a procurar meios para uma vida melhor fora de Portugal. Como uma possibilidade oficial, legal para fugir à pobreza e à fome ofereceu-se a ida para as Províncias Ultramarinas, que, até então não tinham despertado grande interesse, apesar de uma política que encorajou a povoação dessas terras, desde a Conferência de Berlim (1884/85). "No início do século XX, a população branca de Angola e Moçambique não chegava à dezena de milhar" (Peralta, 2019, p. 319). Portanto, com um desenvolvimento económico muito aliciante depois da Segunda Guerra Mundial, devido a algumas medidas tomadas para mais uma vez estimular a migração para África, notou-se um interesse crescente nessas regiões longínquas e registou-se um considerável aumento do movimento migratório rumo a, sobretudo, Angola e Moçambique, justamente nos anos cinquenta e na primeira metade dos anos sessenta quando – dependendo da perspetiva – os movimentos libertários ou as guerras coloniais já tinham começado (em Angola

em 1961 e em Moçambique em 1964) (Peralta, 2019, p. 319; ali, na nota de rodapé n° 19, também os números a corroborar estas constatações). Isto significa que a maioria dos emigrantes tinha ido para África nas últimas décadas do colonialismo português. Isto é o caso tanto do pai de Isabela Figueiredo que emigrou nos anos cinquenta quanto do pai de Dulce Maria Cardoso que deixou Portugal ao início dos anos sessenta. Numa entrevista, Isabela Figueiredo precisou:

> O meu pai sofreu e por isso foi para África, nos anos 1950. Não tinha forma de viver em Portugal, a vida era paupérrima. Nem sequer tinha meios de se casar, para constituir família. Só pediu a minha mãe em casamento a partir de Moçambique, quando encontrou meios de vida. Cá não tinha. (*apud* Sousa Dias, 2018)

É evidente que havia também (uma espécie) de elite social, por exemplo, na administração colonial onde trabalhavam pessoas de camadas sociais elevadas, porém, a maioria de migrantes procurava uma vida melhor em países que precisavam não do seu intelecto, mas da sua capacidade de trabalho manual. Talvez seja significativo neste sentido, que no início tenham sido apenas os homens a emigrar para as colónias, deixando as noivas em Portugal, e só depois de se ter criado uma razoável base económica, tenham mandado vir as futuras esposas. Ambas autoras descrevem a chegada das respetivas mães bem mais tarde que os homens com quem se iriam casar (no caso de Isabela Figueiredo até um matrimónio arranjado) o que significa que temos nos textos sob análise dois exemplos típicos de migrantes para as Províncias Ultramarinas africanas que iriam em busca de melhores condições de vida, prosperaram modestamente (nenhuma das famílias descritas, nem a mais autobiográfica nem a ficcional, era 'rica', como insistem os respetivos narradores) e se viram forçados a abandonar esta vida relativamente cómoda de um momento ao outro com a súbita independência formal das ex-colónias portuguesas em África.

De qualquer maneira, fizeram parte dos 500 000 a 800 000 colonos que voltaram das Províncias Ultramarinas depois do dia 25 de abril de 1974, ou seja, entre 1974 e 1979 (Peralta, 2019, p. 317), para os quais o discurso oficial adotou a designação de 'retornados'. É sabido que esta denominação era (e é) uma espécie de eufemismo criado oficialmente para o decreto n.º 169/75, o qual instituiu também o Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais, IARN. Antes tinha-se falado também em 'desalojados', 'regressados', 'repatriados', 'fugitivos', 'deslocados' ou até 'refugiados' (Jardim, 2015). O denominador comum de todas essa variantes é o seu teor pejorativo que se ia intensificando durante os primeiros anos da recém-nascida República Portuguesa. Por causa de uma crescente radicalização dos movimentos libertários para com os ex-colonos instalou-se – contrariamente à letra e ao espírito dos acordos de Lusaka, em 1974 e de Alvor, em 1975 que deram a independência às antigas colónias – um clima de recusa total à permanência dos portugueses, um ambiente sempre mais angustiante de perseguição, de violência, de tal modo intolerável, que culminou em poucos meses num 'salve-se quem puder' generalizado (Guerra, 2009, pp. 19 ss.). A ideia de permanência, da integração dos portugueses residentes nos novos países independentes, revelou-se rapidamente como uma ilusão. Mais uma vez, é o caso das duas autoras, cujos pais não acreditaram ser preciso deixar o país e abandonar o pequeno

bem-estar que tinham conquistado com o seu suor. Por isso, a maioria dos colonos portugueses era obrigada de fugir precipitadamente Angola e Moçambique através uma ponte aérea mais ou menos improvisada, o que significou para eles que tinham de deixar literalmente tudo. Chegaram, no máximo, com uma mala por pessoa e dinheiro 'macaco' que não valia nada em Portugal (Peralta, 2019, p. 318), onde foram recebidos com desconfiança e até hostilidade, "tornando-se no bode expiatório do colonialismo português" (Peralta, 2019, p. 320). Num país, no qual constituíam uma forte concorrência num mercado de trabalho e de habitação muito escasso, tinham, efetivamente, de lutar em várias frentes: sentiam-se traídos pelo novo governo democrático português que – no seu ver – tinha abandonado sem necessidade nenhuma as terras africanas civilizadas à custa do seu suor e sangue; além disto os portugueses da metrópole acusavam-nos de serem racistas e exploradores dos povos indígenas – contra os quais a revolução em Portugal se tinha feito – convictos de que, no fundo, só tinham recebido o que mereciam desde o início. Para os retornados, pelo contrário, os portugueses da metrópole eram uma gente pobre, analfabeta, conservadora e retrógrada que eles olhavam com desdém.

Contudo, os novos dirigentes democráticos de Portugal olhavam para a frente. Em vez de tratar dos assuntos desagradáveis do fim do Império, das guerras coloniais (perdidas), da descolonização precipitada, dos retornados, instalou-se algo como uma progressiva invisibilização destes problemas do espaço público (Peralta, 2019, p. 327), e esses acontecimentos "constituíram sempre uma espécie de memória silenciada, uma memória incómoda, difícil de assumir e elaborar pelo novo regime" (Calafate Ribeiro, 2014, p. 81). Durante quase quatro décadas, o tema da descolonização e o fenómeno do retorno de milhares de colonos portugueses das províncias ultramarinas africanas constituiu um tabu absoluto, um lugar de não-dito; em Portugal não se falava das mudanças que ocorreram, elas foram recalcadas, ou como Peralta diz no seu estudo sociológico, "encobertas" (Peralta, 2019, p. 327) pela necessidade de sobreviver, de se integrar na sociedade portuguesa e continuar uma vida mais ou menos normal. O discurso sobre o colonialismo português e a descolonização acabou; não só, porque os portugueses da metrópole se desinteressaram rapidamente, mas também os retornados não gostavam de falar sobre as suas perdas (da terra, da casa, do carro, da vida boa que levavam em África), divididos entra a vergonha de se verem acusados de colonialistas racistas e exploradores e a humiliação de se verem pobres e indigentes numa sociedade que eles consideravam tecnológica e economicamente atrasada e socialmente claustrofóbica. E com Portugal em vias de ser integrado na União Europeia, as preocupações políticas, económicas e sociais foram outras.

Em princípio, isto não é um facto de estranhar, muito pelo contrário: é até um processo comum: "Após períodos de grandes febres – levantamentos, guerras, revoluções, massacres, genocídios – as sociedades acumulam silêncios para que todos os cidadãos prossigam a vida em conjunto"[2] (Stora, 2008, p. 7). Depois

[2] "Après des périodes de grandes fièvres – soulèvements, guerres, révolutions, massacres, génocides – les sociétés accumulent des silences pour faire en sorte que tous les citoyens poursuivent

de tais acontecimentos extraordinários ou traumatizantes, os seus protagonistas fecham-se no silêncio e recusam uma discussão pública. Aconteceu depois da Segunda Guerra Mundial na Alemanha, depois da guerra colonial, tanto em França como na Argélia, etc. Mas são também sempre as mesmas razões e mecanismos que finalmente iniciam um processo de 'consciencialização', de – para continuar a metáfora – desencobrimento. Por causa dos vários traumas ligados ao fim do Império e da descolonização, era preciso uma distância temporal para assumir o que aconteceu, e nesse sentido, por exemplo, Assmann fala de ombreiras/fronteiras que marcam uma época nova na memória coletiva, e ele considera mais ou menos 40 anos como uma tal ombreira. Depois dos referidos 40 anos, os protagonistas dos acontecimentos traumáticos começam a envelhecer rapidamente e sentem a necessidade de deixar o que viveram às gerações futuras; e com a morte sempre mais iminente dessas testemunhas, a memória viva está ao mesmo tempo ameaçada de extinção (Assmann, 2002, p. 11). E finalmente é talvez a "crise económica e o confronto com a realidade histórica social e económica do país [que] tenham também criado o ambiente necessário para que o silêncio fosse quebrado" (Peralta, 2019, p. 334).

Seja como for, na primeira década do século XXI, finalmente, "os retornados [estavam] a abrir o baú" (Ribeiro, 2010). Havia mais de uma dúzia de publicações sobre o fim do Império português e as suas heranças. Na maioria podem ser classificadas de *marketing da nostalgia* (Azevedo, 2015, p. 240). Trata-se de Francisco José Viegas e o seu *Lourenço Marques* (2002), *Os retornados – três vivências no feminino, num roteiro de África* de Teresa Pizarro (2004), *Deixei o meu coração em África* de Manuel Arouca (2005), *Impressão Digital* de Norberto Vale Cardoso (2005), *Paralelo 75 ou o segredo de um coração traído* de Jorge Araújo e Pedro Sousa Pereira (2006), *Fala-me de África* de Carlos Vale Ferraz (2007), *As sete estradinhas de Catete* de Paulo Bandeira Faria (2007), *Os retornados – um amor nunca se esquece* de Júlio Magalhães (2008), *O último ano em Luanda* de Tiago Rebelo (2008), *Os dias do fim* de Ricardo Saavedra (2008), *A balada do ultramar* de Manuel Acácio (2009), *Retornados – o adeus a África* de António Trabulo (2009) *Angola, a terra prometida – a vida que os portugueses deixaram* de Ana Sofia Fonseca (2009), *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo (2009), *O retorno* de Dulce Maria Cardoso (2011) e ainda *O último retornado* de Júlio Borges Pereira (2012). Na mesma altura surgiram estudos jornalísticos e histórico-sociais como o de Fernando Dacosta, *Os retornados estão a mudar Portugal* (a atualização dum trabalho de 1984, reeditado em 2013), *Voltar – memória do colonialismo e da descolonização* de Sarah Adamopoulos (2012) ou *Os que vieram de África* de Rita Garcia (2012). E também os media descobriram o tema: destacam-se o filme *Tabu* de Miguel Gomes (2012), as séries *Regresso a Sizalinda* (2010) ou *Depois do adeus* da Rádio Televisão Portuguesa de 2013, ou o programa *webradio* intitulado *Memória – depois do adeus, começar de novo* (2012).

Sobretudo com a grande maioria dos textos literários, Margarida Calafate Ribeiro é categórica:

leur vie ensemble".

> A gestão de saudade que esta onda literária e testemunhal tem marcado no panorama literário português traz contudo uma novidade – denuncia também, mal ou bem, que para se perceber o Portugal atual se tem de fazer a viagem de retorno a África [...], ora escrevendo a busca do paraíso perdido que não poderá lá estar porque nunca existiu a não ser na imaginação, ora na efabulação de uma *África Minha* que nunca tivemos. Nesta literatura a imagem geral é a de uma visão do colonialismo como um conjunto de imagens sépia que testemunham um passado perfeito e imaculado em que todos eram felizes. (Calafate Ribeiro, 2012, p. 92)

Excetua apenas duas obras que são justamente *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo e *O retorno* de Dulce Maria Cardoso que são as únicas a testemunhar uma reflexão sobre a violência política e social do que foi o colonialismo português. E isso, parece-me, tem a ver com o facto de elas serem as únicas autoras, de entre todas estas obras escritas, de narrativas a partir duma perspetiva de criança, quer dizer sob um olhar à superfície inofensivo, mas ao mesmo tempo altamente e implicitamente crítico.

Os dois textos sob análise têm um fundo autobiográfico, quer dizer são baseados em experiências pessoais. No que diz respeito a *Caderno de memórias coloniais*, a própria autora é um pouco ambígua. Numa resposta à pergunta de como a obra deveria ser lida, Isabela Figueiredo respondeu: "It is an autobiography, tout court" (Gould, 2010, p. 136); mas na mesma altura insiste na 'literaricidade' do seu texto, fala em "literary construction" ou no "literary freedom to include [...] a certain subjectivity" (Gould, 2010, p. 137).

E finalmente sustenta: "mas o livro também ficciona para dizer a verdade." (Figueiredo, 2016, p. 11). Em *O retorno*, apesar de ser "uma ficção inspirada na história pessoal de Dulce Maria Cardoso, mas que de maneira nenhuma se reduz a ela" (Gomes, 2015), o fundo autobiográfico é menos óbvio, visto que já o género do protagonista (trata-se de um rapaz adolescente) mudou. Nesse respeito, é muito mais um texto construído, literário. Mas Cardoso afirma também: "Tinha onze anos [no momento do retorno]. Fui a minha primeira personagem. Achei sempre: vou contar isto." (Gomes, 2015). A caraterística que une essas duas obras é a utilização da perspetiva da criança e vamos ver que uso as duas autoras fazem deste truque – aliás, como já disse – altamente literário, sendo esta perspetiva sempre uma construção propositada. Justamente, Isabela Figueiredo está consciente disso:

> In a way, as a child, I was deprived of voice and power, and thus positioned me in the same margin as the blacks. [...] The way in which a child lives the reality that surrounds her is not unworthy of attention. It might even be more accurate than that of an adult, because it is less burdened by prejudices and other mental constructions" (Gould, 2010, p. 137).

Abordemos, primeiramente, as opiniões e atitudes dos dois protagonistas sobre a situação nas respetivas colónias. A protagonista do *Caderno de memórias coloniais* (*Cad.*) é uma menina a caminho da adolescência, que tem entre os sete e os treze anos de idade no texto; aos 12 anos regressa de Moçambique, onde nasceu, a Portugal. É a partir da sua perspetiva de "filha do eletricista" (*Cad.* p. 116) que o leitor percebe a situação durante os últimos anos do Império em

Moçambique. A menina toca em vários assuntos, dos quais vou realçar a relação entre brancos e "pretos", como a perceção da guerra de independência e a independência finalmente obtida.

As relações entre negros e brancos são caracterizadas por um racismo muito marcado da parte dos colonos brancos. O pai da menina tem inúmeros empregados "pretos", porque empregados brancos custariam o dobro ou até o triplo dos ordenados que ele paga aos seus trabalhadores pretos. Infelizmente, e aqui a ironia (involuntária?) da descrição salta aos olhos, o trabalho da 'pretalhada', da 'negralhada', dos 'sacanas dos pretos' tem de ser constantemente controlado, porque são uns preguiçosos que só se querem estiraçar no pulguedo da esteira, comer e sobretudo beber e põem as suas mulheres a trabalhar para eles. Por isso, é preciso "uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, uma porrada pedagógica, o que fosse necessário à fluidez do trabalho." (*Cad.* p. 48). Além disso, os (hipotéticos) empregados brancos não tinham "a mesma força da besta, resistência e mansidão." (*Cad.* p. 48). Como o pai, a filha acha: "Carregassem. [...] Eles aguentavam. Tinham força [...] Era da raça." (*Cad.* p. 88). O facto dos brancos mandarem nos pretos "era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto." (*Cad.* p. 49). É o que a rapariga aprende e repete sem pensar nisso desde pequena. Também sabe perfeitamente que há duas culturas bem distintas: os pretos falam línguas diversas (desvalorizadas como "ladainha incompreensível do landim falado", *Cad.* p. 50), as suas músicas são diferentes (*Cad.* p. 50) e têm outra maneira de construir casas: "Rebocaram-na, e para ali ficou sem muro, sem pintura à preto. Porque é que não pintavam a casa? Porque eram pretos. Acabava a explicação." (*Cad.* p. 132). Nesta última pequena frase nota-se uma dúvida, um não estar de acordo com a explicação dada, mas que só muito mais tarde cresce numa crítica acérrima dessas tentativas de "civilizar os macacos." (*Cad.* p. 211).

A determinada altura, a protagonista faz o esboço de um preto bom: Trata-se de Manjacaze, uma espécie de porteiro. A rapariga imagina-o (aliás sem pestanejar, de tal forma acha natural), fazendo duas ou três horas de caminho, ida e volta, cada dia, da sua palhota até ao prédio onde trabalha, ocupando-se do lixo (evidentemente no elevador de serviço), da limpeza, da resolução de todos os problemas do prédio. A recompensa desses trabalhos baixos, mais o sorriso permanente, mais os 'muito obrigado patrão', 'muito obrigado senhora' mais as constantes vénias servis, são "as sobras do pão do dia anterior, restos da comida, a roupa rasgada, velha que tinha deixado de nos servir. De vez em quando, porque eramos católicos e bons – Páscoa, Natal, Entrudo – uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos da minha mãe." (*Cad.* p. 73). A menina sente que há aqui uma coisa errada, até pensa que "Manjacaze ajudou-me a acreditar na espécie humana, nos que apesar de humilhados na hierarquia mantinham a dignidade sobre todas as coisas, e a valorizavam como invisível posse sagrada" (*Cad.* p. 73), mas "naquela altura, ainda acreditava em tudo" (*Cad.* p. 73), como a narradora adulta nota com uma certa amargura. Porém, há também uma longa descrição de um preto "má rês" (*Cad.* p. 90), preguiçoso: chama-se Ernesto, e é um empregado do pai, que não vinha trabalhar há três dias: "Vivia da preta. Não pensava na vida, no futuro, nos filhos. Só queria descansar, dormitar, dançar, cantar, beber,

comer, viver vida boa." (*Cad.* p. 90). Finalmente o pai, acompanhado da filha – que se torna desta maneira testemunha da cena – vai à procura dele na sua palhota com gritos, porrada e safanões, porque "era absolutamente necessário ensinar os pretos a trabalhar [...]. [...] Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja natureza animal deveria ser anulada – para seu bem" (*Cad.* p. 90s.), o que ecoa o discurso colonial oficial, que a criança sente por instinto completamente errada: recusa as ofertas do pai de ir beber uma coca-cola depois desta cena violenta: "Olho-o, não respondo. Aquele homem não é o meu pai." (*Cad.* p. 93).

A síntese dessa distinção entre preto bom e preto mau constitui a descrição do final do dia do sábado, quando o pai paga semanalmente aos seus trabalhadores. Classifica-os em três categorias: "os desenrascados, os mandriões e os assim assim." (*Cad.* p. 75). A protagonista, apesar de partilhar o nervosismo do pai, gosta da situação, de ver reunidos todos os trabalhadores do seu querido pai, que para ela é como uma peça de teatro altamente dramática. Ela sabe que o pai não é justo para com a gente e os seus salários, que tem maneiras totalmente arbitrárias ou até despóticas, quando insiste que "as regras do sábado ao cair da tarde [...] eram só duas: receber e calar" (*Cad.* p. 77) e se não aceitavam as decisões do pai "havia milando." (*Cad.* p. 78). Aí também, apesar de gostar do espetáculo em si, a filha não está de acordo com ele; nota que fica quase doente quando constata: "O meu pai tinha o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num poço escuro de medo e raiva. Numa doença." (*Cad.* p. 78)

Contudo, num certo ponto, ela também cai neste racismo estrutural do qual acusa o pai. Dá uma bofetada numa colega de turma, nem se lembra por que motivo. E estava perfeitamente consciente que era uma bofetada premeditada. Ela sabia que podia bater na rapariga impunemente, porque era uma mulata que não tinha meios nem possibilidade de retaliar a ofensa corporal. E apesar de se sentir muitíssimo mal, sabendo que tinha cometido uma infâmia para com uma pessoa que – não sendo branca – nem podia queixar-se, a protagonista não se lembra de ter pedido desculpa à vítima da sua maldade (*Cad.* p. 94s.).

Um tema dominante do texto, com o qual aliás começa, é o sexo. Aqui também, a perspetiva da criança serve para atenuar a rude realidade tanto física como linguística. No que diz respeito a isso, a menina – sem realmente entender grande coisa – adota tanto a atitude como o discurso das mulheres brancas, quer dizer, da sua mãe e das suas amigas, que falam dessas coisas abertamente, julgando que a pequena de dez anos não compreende o que estão a falar (*Cad.* p. 45). Isto reflete-se, desde o início, na frase "diziam as mulheres dos brancos" (*Cad.* p. 38) quando falam do facto de seus maridos irem às pretas que têm uma sexualidade muito mais livre do que elas mesmas – o que consideram como quase uma bestialidade (*Cad.* p. 39). Para elas, este facto constitui também uma espécie de válvula que as dispensa do cumprimento demasiado frequente das suas obrigações matrimoniais, mesmo se gostavam. Aliás, ninguém pensa, por exemplo, nas consequências dessas relações sexuais, "porque uma negra não reclamava paternidade. Ninguém lhe daria crédito." (*Cad.* p. 40). É a segunda frase que remete ao racismo desta situação; que os brancos nunca aceitariam a responsabilidade dos seus atos. Além disso, há uma cena hilariante quando a rapariga, que tem na altura sete ou oito anos joga "a foder" (*Cad.* p. 54) com um menino

da vizinhança, "obviamente branco, filho de vizinhos de confiança, gente boa da metrópole" (*Cad.* p. 54). É ele, o Luisinho, rapaz de boa família, que a convida a esse jogo: despem-se e põem-se um sobre o outro sem mais nada, porque efetivamente nem um nem o outro fazem ideia de como isso funciona; infelizmente, o pai da menina surpreende-os no meio do jogo, e "segundos antes da pancada, tinha já a certeza absoluta que foder era proibidíssimo" (*Cad.* p. 56). A perspetiva da criança ameniza (o facto de) a sexualidade brutalmente assimétrica entre brancos e pretas e sobretudo o falar muito cru sobre ela.

Um último ponto que quero tratar é a perceção da guerra colonial/de independência. Na vida quotidiana, é quase ausente. "A guerra era no Norte" (*Cad.* p. 104), e não se sabe nada sobre ela. Tendo um primo que faz o serviço militar em Moçambique, a protagonista está consciente que havia tropas, mas o que faziam exatamente, ninguém sabe, talvez estejam lá pelos quartéis a fazer a tropa, talvez a fazer ações de propaganda ou a "dar uns encostos nos negros que não se portassem bem, o que era normal." (*Cad.* p. 105). Nas suas reflexões a respeito dessa guerra espelham-se também as tagarelices das pessoas que, no fundo, não se sentem implicadas nessas coisas. Só depois da independência, quando vê "a negralhada" jogar futebol com cabeças de brancos que de vez em quando precisam de ser remendadas com trapos, antes de serem substituídas por outra, ainda menos amolecida (*Cad.* p. 120), a protagonista percebe que algo de grave aconteceu. Regista que os adultos consideram a independência sob controle africano como a maior catástrofe possível, mas, por exemplo, ela gosta de trabalhar durante quase um ano como assistente de professora nos programas de alfabetização do governo FRELIMO, porque, como menina de quase doze anos, se sente importantíssima neste papel (*Cad.* p. 146).

Rui, o protagonista de *O retorno* (*Ret.*) é um adolescente com uma idade não exatamente definida, em plena puberdade, que volta de Angola a Portugal, onde tem de assumir a responsabilidade do homem em casa para a mãe e a irmã, porque o pai foi detido em Angola. Já fuma às escondidas e as conversas com os amigos Lee e Gegé giram em volta duma bicicleta nova, de raparigas, de primeiros beijos e primeiras tentativas de sexo com pretas. Sonham ser um dia pilotos de Concorde, comandantes de navio ou espiões (*Ret.* p. 44). Apesar da ação do romance se desenvolver em grande parte em Portugal, a memória de África, das coisas domésticas, banais, de todos os dias é muito viva e domina ainda a imaginação do rapaz. Sobretudo no que diz respeito à situação histórica em Angola, ele muitas vezes articula, que não compreendeu/compreende algumas coisas, mesmo quando repete frequentemente o que ouve os mais velhos dizer.

A sua atitude para com os "pretos" é muito ambígua. Dum lado, as expressões desdenhosas e as opiniões sobre eles assemelham-se aquelas do *Caderno de memórias coloniais*: os brancos falam em "pretalhada e mulatagem" (*Ret.* p. 28), dos quais ninguém tem medo (o que, aliás, não é verdade v. *Ret.* p. 18). A certa altura, Rui tenta explicar:

> o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos [...]. Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminha de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é

> abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta. (*Ret.* p. 25)

Isto é visivelmente a doutrina das pessoas adultas que Rui aceita e recita sem refletir. Além disso, não sabem ler, falam um português miscigenado, e chamar-lhes "pretos de merda" nem era um insulto no seu ver (*Ret.* p. 49). Por ocasião de um jogo de futebol, os amigos espancam um preto por não ter aceitado esta ofensa: "Eu e o Gegé segurámos no preto e o Lee deu-lhe um murro bem assente no estômago. O preto saiu do campo a cambalear, espero que tenha aprendido a lição disse o Lee." (*Ret.* p. 50) Os jovens não pensam nem na injustiça da situação de serem três contra um, nem que este ato de violência acontece no contexto das relações racistas entre preto e branco. E até a irmã de Rui, Milucha, detesta os seus caracóis louros, por se parecerem com cabelos de preta (*Ret.* p. 15).

Mas neste texto, como referi, a atitude de Rui e dos brancos em geral para com os "pretos", é ambígua, ou mais precisamente, muda depois do 25 de Abril, porque ele(s) sabe(m) perfeitamente que agora são eles, os pretos, a rir-se da insegurança, do pânico que inspiram doravante aos brancos (*Ret.* p. 8). Agora são eles que mandam e mesmo o pai – para Rui literal e metaforicamente um gigante (*Ret.* p. 22), que nunca chamava os pretos por outro nome que matumbos (*Ret.* p. 21) – mostra, sem ter a intenção de o fazer, o medo que sente quando uma patrulha de soldados pretos visita a casa onde mora a família branca, à procura de um delinquente (*Ret.* p. 55). A situação é muito tensa e acaba com a detenção do pai por porte de arma (*Ret.* p. 57). O protagonista não compreende nada do comportamento do seu pai, pensa que a sua causa seja a sua intenção de deitar fogo à casa e à garagem adjacente – o que era proibido e ilegal – mas o pai simplesmente não faz ideia de como lidar com a situação de ser ele o fraco que, pela primeira vez, se encontra numa posição inferior. Um professor de português que depois do 25 de Abril elogia a nova situação em Angola, porém, é um professor novo, de cabelo comprido que cheirava a liamba, cantava o Monangambé, comporta-se "como se fosse um preto" (*Ret.* p. 46), o que os adolescentes acham escandaloso.

Há até um representante da nova era na família do protagonista: o tio Zé, um irmão da mãe, que veio para Angola como soldado português; mas, já então, os tropas portugueses são considerados uns traidores reles que fazem troça da disciplina militar, bebem em público e só esperam pelo seu retorno para a metrópole (*Ret.* pp. 11s.). Rui não compreende, por que razão esse tio quer ficar em Angola, ajudar a construir uma nova nação. O tio é um comunista confessado que, todavia, não é considerado um verdadeiro homem, porque cora como as raparigas (*Ret.* p. 39), chora – o que os homens não fazem (*Ret.* p. 40) – e não se sabe exatamente se talvez não seja homossexual (*Ret.* p. 42), o que desacredita os seus sonhos anti-imperialistas, sobretudo aos olhos do rapaz. O tio Zé sabe as cantigas revolucionárias, tem cartão de partido, aprende quimbundo, mas a única coisa que impressiona realmente a turma de amigos, é o facto de ele passear num Chevrolet Camaro "que foi confiscado a um dos exploradores colonialistas que se foram embora" (*Ret.* p. 47), o que imita desta vez, o discurso socialista. Quando o pai e o tio discutem as suas opiniões muitíssimo divergentes sobre esse assunto,

um louvando esses soldados como "heróis antifascistas e anticolonialistas", o outro protestando que deveriam antes de mais nada ser "antiputas, anticerveja e antiliamba" (*Ret.* p. 12), Rui escuta e regista tudo atentamente, mas no fundo não compreende do que estão a falar exatamente. Quer dizer que os jovens adoptam sem refletir a nova linguagem, como tinham aceitado os ditos colonialistas, que no fundo também não faziam parte de seu imaginário quotidiano.

No que diz respeito ao fim da guerra colonial, a grande maioria dos adultos previdentes, ou como diz o Rui, "os mais espertos" (*Ret.* p. 28), foram-se embora a tempo, conseguindo dessa maneira salvaguardar uma parte razoável dos seus haveres que enviaram para Portugal por navio. Também a mãe e a irmã de Rui tinham querido sair quando as primeiras pessoas começaram a partir. Mas o pai acreditou na possibilidade de um futuro da família em Angola, sob governo branco e Rui lembra uma discussão acerba sobre esse tema, quando o vizinho mais esperto, o Sr. Manuel, previu no dia 31 de dezembro de 1974 que a situação atual iria piorar ainda muito mais, facto que Rui confirma imediata e secamente: "Foi." (*Ret.* p. 29). E lentamente, para o protagonista e os seus amigos torna-se evidente a certeza de que "Angola acabou. A nossa Angola acabou." (*Ret.* p. 14). Agora Rui e a irmã têm de escolher o que embalar na única mala que podem levar: Rui opta pelo poster de Brigitte Bardot e o da Riquita com o autógrafo, e Maria de Lurdes não sabe se levar duas fotonovelas (a *Dama das Camélias* e *Romeu e Julieta*) ou os discos do Percy Sledge e da Sylvie Vartan (*Ret.* p. 20). É um trecho que mostra de maneira conspícua como o protagonista ainda não está à altura da situação que está a viver.

Uma vez chegados em Portugal, os protagonistas dos dois livros, veem-se confrontados com uma realidade para a qual não eram preparados de modo nenhum. A filha do eletricista chega um dia muito frio ("cinza, chuva, lama" *Cad.* p. 195) no final de novembro de 1975. Ela tem familiares que estão a espera dela, apesar de nunca a terem visto, e que a levam para Caldas da Rainha. Este Portugal rural é descrito através de seus olhos de menina como um cenário catastrófico: tudo é atrasado, pobre, escuro, frio; toda a casa, o mobiliário, a comida, os vestidos parecem-lhe baratos ou até completamente sem valor. A imagem que sintetiza a sua impressão geral é o "tapete de merda [das galinhas]" (*Cad.* p. 175) que cobre o corredor de acesso da casa da avó e que, colado aos sapatos (como pensa a rapariga) se alastra pela casa e pela sua vida toda (*Cad.* p. 176). Os costumes como terrinas pintadas e almofadas bordadas, completamente inúteis, mas mesmo assim indispensáveis em cada enxoval (*Cad.* p. 195) – são fora do tempo. A televisão é a branco e preto, os filmes (*Heidi* e *Tarzan*) passados de moda (*Cad.* p. 195). Um pouco mais tarde, a protagonista resume ainda a partir da perspetiva de menina: "A metrópole era suja, feia, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram pequeninos de ideias, tão pequeninos e estúpidos e atrasados e alcoviteiros. Feios, cheios de cieiro, e pele de galinha, as extremidades do corpo rebentadas de frio e excesso de toucinho com couves. Que triste gente." (*Cad.* p. 199). Contudo, permitiam-se julgar e falar dos retornados como "preguiçosos de merda", "insignificantes cabrõezinhos" (*Cad.* p. 199), "príncipes que perderam o trono" (*Cad.* p. 200) etc., sem conhecer uma mínima parte das vidas que aqueles retornados viveram na realidade africana. É só sob a proteção da pers-

petiva infantil que se podem articular abertamente acusações deste tamanho e só nos últimos breves capítulos do livro temos a perspetiva da autora agora adulta que reflete sobre o que se passou, com maior moderação e pertinência, e constatando, porém, que a atitude racista dos pais nunca mudou nem por um momento até à sua morte.

Teoricamente, Rui, o protagonista de *O retorno*, teria ele também familiares em Portugal, sobretudo do lado da mãe, que – ao contrário do pai, que não tinha absolutamente nada, senão fome e piolhos (*Ret.* p. 30) – sempre se gabou de ter duas terras na metrópole (*Ret.* p. 11). Em Angola, Rui e a irmã tinham de aprender, como na catequese, os nomes e relações entre os membros da família os quais tinham nomes ainda "mais esquisitos do que os pretos, Ezequiel, Deolinda, Apolinário." (*Ret.* p. 34). Riram dos muitos erros que aqueles parentes longínquos faziam nas suas cartas e da barba e do bigode da avó (*Ret.* p. 35); para eles, era um mundo completamente afastado, desconhecido, e no fundo troçavam destas saudades do país natal da mãe. Porém, ao contrário da familia do *Caderno de memórias coloniais*, os familiares da mãe não respondem às cartas que ela lhes escreve desesperadamente e Rui comenta ironicamente: "para isso já não tenho explicação, aqui os carteiros não são pretos nem há guerra" (*Ret.* p. 99); isto é uma coisa que não compreende e a consequência que tira é que, no seu caso, "não há sequer um familiar que goste de nós o suficiente para nos querer em casa." (*Ret.* p. 124). Evidentemente, todas as afirmações de benevolência e afeto das cartas para Angola eram vãs. Ele e os amigos que faz no hotel de cinco estrelas no Estoril, onde vive com 336 outros retornados, acham que a metrópole é um mundo degradado. Já sabiam que nem havia cinemas ao ar livre como em Luanda (*Ret.* p. 21) – o que constituiu a primeira dúvida acerca da qualidade de vida na metrópole – mas a realidade que vivem em Portugal não tem absolutamente nada a ver com os coisas que lhes foram ensinadas na escola (colonialista) ou com as narrativas nostálgicas da mãe que nunca gostou verdadeiramente da vida em África (*Ret.* p. 77). Muito pelo contrário: eles acham a metrópole atrasada, acanhada e suja, com ruas estreitas e cheias de buracos. Lembrarem-se do mapa na escola onde Portugal não parecia ser um país pequeno parece-lhes um escárnio; a televisão é pequenina, a preto e branco, de má qualidade (*Ret.* p. 88), o espaço no hotel é reduzido, a comida é de qualidade inferior (*Ret.* p. 87). Do outro lado, Rui observa que para a gente da metrópole, os retornados têm má fama, são quase como os selvagens com os quais conviviam (o discurso da diretora do hotel implica isso claramente, v. *Ret.* p. 69), e os empregados do hotel não gostam de servir os "exploradores de indígenas" que perderam tudo por sua própria culpa e nem merecem estar num hotel de cinco estrelas e ser servidos, ainda por cima (*Ret.* pp. 91s.). É pois, opinião comum que os retornados querem roubar os empregos aos residentes na metrópole, que estão a desgastar os hotéis de luxo e "destruir a linda metrópole que nunca vai ser a mesma." (*Ret.* p. 189) – o que para ele é um disparate flagrante.

O que afeta Rui pessoalmente é o facto de as raparigas da metrópole não quererem nada com os jovens retornados, por eles terem supostamente um comportamento sexual imoral e possivelmente terem ido já – em idade tenra – com as pretas para a cama as quais lhes teriam ensinado coisas indizíveis (*Ret.*

pp. 202ss.). Isso vale também, aliás, para as jovens retornadas que têm má fama por usar saias curtas, fumar nos cafés e, muito provavelmente, "terem ido com os pretos" (*Ret.* p. 143). A sua imagem masculina é prejudicada também pelo clima da metrópole. O jovem narrador já percebera que o calor do verão em Portugal era diferente do calor africano (*Ret.* p. 98); contudo, com a chegada do outono e sobretudo com o começo do inverno faz um frio horrível, que não tem nada a ver com as fotografias ou os postais bonitos com neve nos telhados. Por isso, os retornados são equipados com roupa de inverno. Infelizmente, é roupa que vem de doações da América, do Canadá e da Alemanha, com tamanho raramente adequado; tudo é grande demais, as cores são gritantes, há casacos cheios de franjinhas, outros são casacos de bombeiros, "parecemos uns palhaços" (*Ret.* p. 149). A ele coube-lhe um casaco branco com a inscrição 'Didja', do qual tem uma vergonha imensa e que se torna a sua alcunha; mas desde que uma rapariga da qual gosta acha giro este casaco, reconcilia-se com o vestuário bizarro (*Ret.* p. 146s.). Finalmente, no fim do ano de 1975, o pai regressa do cativeiro em Angola e Rui pode reentrar no seu papel de filho. A família, assim reunida, parte do hotel de cinco estrelas no Estoril ainda quase um ano mais tarde. Rui tem explicitamente medo "de deixarmos de ser uma família entre famílias de retornados no hotel e passarmos a ser uma família de retornados entre as famílias de cá." (*Ret.* p. 267).

Resumindo brevemente, pode-se constatar o seguinte: tal como a filha do eletricista, a protagonista do *Caderno de memórias coloniais*, o narrador de *O Retorno*, Rui, conta uma história difícil que muita gente não queria ouvir (o que ficou claramente demonstrado pelas reações aos livros publicados, tanto do lado dos que regressavam das colónias, como do lado dos residentes da metrópole). Porém, a razão pela qual estas histórias vergonhosas e embaraçosas, cómicas e trágicas, ingénuas e cruéis puderam ser contadas na altura, foi o uso da perspetiva da criança. Sem esse procedimento narrativo, sem essas vozes de fora, da margem, ingénuas e inocentes, nem teria sido possível abordar estes temas, os quais constituem até hoje feridas ainda mal saradas em Portugal. Os dois jovens narradores criticam implicitamente, sim, mas sem poupar nada aos seus leitores, uma determinada situação, tanto nas Províncias Ultramarinas como em Portugal depois da Revolução dos Cravos, sem, contudo, levantar alguma vez um dedo moralizador.

Referências bibliográficas

Assmann, J. (2002). *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.

Azevedo, I. (2015). A palavra dos "retornados" nas entrelinhas da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e *Os retornados – um amor nunca se esquece*, de Júlio Magalhães. In D. Wieser & E. Rodrigues-Moura (Eds.), *Identidades em movimento. Construções identitárias na África de língua portuguesa e seus reflexos no Brasil e em Portugal* (pp. 239-251). Frankfurt/Main: TFM.

Barth, M. (2009). *Mit den Augen eines Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter.

Begag, A. (1993). L'humour à la rescousse. In D. Escarpit & B. Poulou (Eds.), *Le Récit d'Enfance. Enfance et Écriture* (pp. 192-194). Paris: Éditions du Sorbier.

Buschendorf, C. (1988). *Mit Kinderaugen. Zur Perspektivtechnik bei William Faulkner, Carson McCullers und Flannery O'Connor*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Calafate Ribeiro, M. (2004). *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
Calafate Ribeiro, M. (2012). O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa. In E. Brugioni, J. Passos, A. Sarabando & M.-M. Silva (Eds.), *Itinerâncias. Perscursos e Representações da Pós-Colonialidade/Journeys: Postcolonial Trajectories and Representations*. Húmus: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos
Calafate Ribeiro, M. (2014). Fantasmas íntimos: Interrogações identitárias em narrativas contemporâneas portuguesas In V. Abrego, A. Burgert, & C. Sieber (Orgs.). *Nación y migración. España y Portugal frente a las migraciones contemporâneas*. Hildesheim: Olms.
Cardoso, D. M. (2011). *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.
Dumas, C. (2017). Introduction. In M. A. Darbord (Dir.), *Outras Margens – A vitalidade dos espaços da língua portuguesa. Autres Marges – La vitalité des espaces de langue portugaise*. Bruxelles: Peter Lang.
Figueiredo, I. (2015). *Caderno de memórias coloniais*. Alfragide: Caminho.
Fischer, A. (1992). *Inszenierte Naivität*. München: Fink.
Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
Gomes, K. (2015). Há retornados que acham que sou uma traidora. *Público*, 17/09/2015. *https://www.publico.pt/2015/09/17/culturaipsilon/noticia/dulce-1708071* (Acesso de 17/01/2021)
Guerra, J. p. (2009). *Descolonização portuguesa. O regresso das caravelas*. Lisboa: Oficina do livro.
Gould, I. (2010). A daughter's unsettling auto/biography of colonialism and uprooting: a conversation with Isabela Figueiredo. *Ellipsis, 8*, 133-145.
Hurst, M. J. (1990). *The Voice of the Child in American Literature. Linguistic Approaches to Fictional Child Language*. Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky.
Iser, W. (1971). *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
Jardim, M. N. (2015). Bravos "retornados", refugiados, deslocados, espoliados... In *http://retornadosdafrica.blogspot.com/* (Acesso de 31/12/2020).
Madureira, L. (2008). Nation, Identity and Loss of Footing: Mia Couto's *"O Outro Pé da Sereia"* and the Question of Lusophone Postcolonialism. *NOVEL: A Forum on Fiction*, *41*, 200-228.
Mendes, A. C. (2017). Remembering and fictionalizing inhospitable Europe: The experience of Portuguese retornados in Dulce Maria Cardoso's *The Return* and Isabela Figueiredo's *Notebook of Colonial Memories* In: *Journal of Postcolonial Writing*. *https://www.academia.edu/34323838/Remembering_and_fictionalizing_inhospitable_Europe_The_experience_of_Portuguese_retornados_in_Dulce_Maria_Cardosos_The_Return_and_Isabela_Figueiredos_Notebook_of_Colonial_Memories* (Acesso de 31/12/2020).
Peralta, E. (2019). A integração dos "retornados" na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. *Análise social*, *231*, liv (2.0), 310-337.
Pinfold, D. (2001). *The Child's View of the Third Reich in German Literature*. Oxford: Clarendon Press.
Ribeiro, R. (2010). Os retornados estão a abrir o baú. *Público*, *Caderno Ípsilon*, 12/08/2010.
Sokoloff, N.B. (1992). *Imagining the Child in Modern Jewish Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
Sousa Dias, A. (2018). Isabela Figueiredo: Em Portugal o racismo está na cabeça de cada pessoa. *Diário de Notícias*, 17/08/2018.
Spielmann, M. (2009). *Aus den Augen eines Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945*. Innsbruck.
Stora, B. (2008). Préface. In p. Blanchard, & I. Veyrat-Masson (Orgs.). *Les guerres de mémoires. La France et son histoire* (pp. 7-13). Paris: La Découverte.

Resumo

A perspetiva de criança é um procedimento narrativo usado, muitas vezes, para articular críticas diversas. Por causa da sua proveniência das margens da sociedade na qual vive, o ponto de vista de uma criança que não tem os conhecimentos requeridos para avaliar corretamente uma

situação, é ingénuo, inocente, etc. Isto tem um certo impacto sobre o leitor que normalmente está disposto a conceder um maior grau de credibilidade e veracidade às histórias contadas por crianças. Tanto Isabela Figueiredo em *Caderno de memórias coloniais* como Dulce Maria Cardoso em *O retorno* utilizam esta perspetiva da criança para descobrir com ironia gentil, humor às vezes sarcástico e não-compreensão evidente as atitudes racistas dos emigrantes portugueses em África nas vésperas do colapso do sonho imperial, assim como os difíceis princípios de uma vida nova na antiga metrópole depois do retorno de mais de meio milhão de colonos das antigas colónias africanas.

Abstract

A child's perspective is a narrative device frequently used to articulate any sort of criticism. Due to the fact that a child's point of view comes from the margins of the society it lives in, has only imperfect knowledge to correctly assess a situation, is naive, 'innocent' and so forth, it has a certain impact on the reader, to the effect that he is willing to grant a certain credibility and authenticity to a story told by a child. Isabela Figueiredo in *Caderno de memórias coloniais* and Dulce Maria Cardoso in *O retorno* both use the perspective of a child to unmask with gentle irony, sometimes sarcastic humour and evident non-understanding, the racist attitudes of the Portuguese colonialists in Africa on the eve of collapse of the imperial dream, as well as the difficult beginnings of a new life in the old metropolis after the return of more than half a million Portuguese settlers form the former African colonies.

A perceção da morte no regresso a *Alceste*

The Perception of Death on the Return to *Alceste*

Rui Carlos Medeiros Alvarenga
Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas
Investigador / Doutorando em Estudos Literários
alvarenga@ua.pt

Palavras-chave: *Alceste*, Eurípides, Gonçalo M. Tavares, Morte, Literatura, Tragédia, Clássicos.
Keywords: *Alceste*, Euripides, Gonçalo M. Tavares, Death, Literature, Tragedy, Classics.

> Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto.
>
> Italo Calvino

> Demasiada abundância de livros é fonte de dispersão; assim, como não poderás ler tudo quanto possuis, contenta-te em possuir apenas o que possas ler.
>
> Séneca

A publicação de *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), de Gonçalo M. Tavares, suscitou previsíveis considerações sobre a pertinência de tão inesperado feito, especialmente porque, assumindo que a escrita partiu da peça *Alceste*, de Eurípides, representada em 438 a.C.[1], nos concursos dramáticos das Grandes Dionísias, expôs de imediato a conjeturável necessidade de o leitor estabelecer a comparação com o hipotexto grego.

A intriga de Gonçalo M. Tavares constrói-se a partir de uma relação intertextual explícita com a antiga peça grega, mas cumpre-se no tempo em que a cidade de Sarajevo estava sob ocupação militar, no início da década de noventa do Século XX (1992-1996). É nesse novo contexto espaciotemporal que um *sniper*

[1] *Alceste* é a peça mais antiga que nos chegou de Eurípides, mas pertence a uma época de maturidade da carreira do tragediógrafo que se havia iniciado em 455 a.C. A discussão sobre esta peça é muito longa e tem levantado hipóteses de poder tratar-se de um drama satírico, ou mesmo pro-satírico, e não propriamente uma tragédia. Cf., e.g. a introdução à edição inglesa da peça de Luschnig &Roisman (2003, pp. 3-14) e o recente estudo de Daniel Iakov (2000).

RECEBIDO 20-09-2021 · ACEITE 04-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30993

atinge o jovem Admeto. Apolo, acolhido por Admeto sem que ele conhecesse a sua identidade, não se conforma com este desfecho e pede a libertação de Admeto da morte prematura. A Morte exige o que lhe é devido e reivindica um corpo a todo o custo, de acordo com os códigos primordiais que moderam as inter-relações entre o homem e os Deuses. E se Admeto vive, outra vida será necessário sacrificar. Mas ninguém está disposto a morrer por Admeto, nem mesmo os seus pais. É em Alceste, sua nobre esposa, que Admeto encontra a sua salvação. Alceste extingue-se para libertar o seu esposo do laço da Morte (*Thanatos*[2]).

O enquadramento espaciotemporal escolhido por Tavares configura um novo e vasto campo de análise interpretativa, embora tenha suscitado alguma desconfiança em relação à sua pertinência, e até notas de uma aparente inutilidade, como afirma Gonçalo Mira: "quando uma obra se limita a contar, por outras palavras, uma narrativa com dois mil anos, a sua relevância cultural ou literária parece-nos muito reduzida" (Mira, 2014). Assinalando aqui uma certa ligeireza em relação à periodização realizada por Mira, na medida em que o mito de Alceste terá entre dois mil e quinhentos a três mil anos, parece evidente a surpresa que a obra pode gerar. Jorge Deserto expõe uma apreciação bem mais paciente na procura e entendimento das diferenças e opta por uma leitura superiormente refletida, que vá para além do vislumbre de um cenário por detrás das personagens, tornando-se imperativa a convocação do novo texto para despertar uma mais cuidada dimensão interpretativa, assumindo que será "nas palavras, na urdidura do texto, que podemos encontrar um caminho de análise capaz de proporcionar uma mais valiosa recompensa" (Deserto, 2017, p. 74).

Com efeito, em termos espaciais, resisto à ideia de que há uma Sarajevo dissociada da lógica diegética. Sarajevo não é Feras, de facto, e a sua influência não será idêntica àquela que a cidade da mítica Tessália empresta ao texto euripidiano, porque o seu estatuto não persegue aqui o mesmo desígnio. Numa leitura mais descomprometida com a premissa da fidelidade diegética, ou mesmo com a antecipação das diferenças entre as duas obras, o olhar sobre a cidade de Sarajevo obriga o leitor a considerar o que conhece da sua história, tragicamente absorvida pela guerra civil, onde a morte se tornou numa realidade quotidiana.

Nesse tempo, a cidade da península balcânica passou a ser essencialmente conhecida por este terrível acontecimento. Zlata Filipović, uma criança de treze anos de idade que, durante a guerra, viveu em Sarajevo com a sua família, relatou no seu diário:

> There's shooting, shells are falling. This really is WAR. Mommy and Daddy are worried, they sit up until late at night, talking. They're wondering what to do but it's hard to know. Whether to leave and split up or stay here together. Keka wants to take me to Ohrid. Mommy can't make up her mind—she's constantly in tears. She tries to hide

[2] Segundo Luschnig & Roisman, 2003, p. 8, a figura personificada da Morte aparecia já em Homero como a irmã gémea do Sono, mas, como caráter dramático, apenas aparece nesta peça de Eurípides: "Some of the characteristics that the *Alcestis* may share with the satyr play are its folktale elements (for example, tricking the fates and the naïve view of death; the mechanistic nature of the deal made with death; Death as a physical being and an egalitarian" (p. 7).

> it from me, but I see everything. I see that things aren't good here. There's no peace. War has suddenly entered our town, our homes, our thoughts, our lives. It's terrible. (Filipović, 1994, p. 129)

Em certa medida, sinto-me tentado a pensar que Sarajevo como que convoca o Reino de Hades, o mundo inferior para onde, no texto original, *Thanatos* pretende levar Alceste, potenciando-se aqui um elo circunstancial entre todas as personagens, espelho psicológico que se apropria de cada uma das vozes perante o tormento do fim que se aproxima. A morte não surge propriamente por mediação de um mensageiro que chega do mundo inferior para levar uma alma pré-designada; antes surge como a sublevação desse próprio cosmos para o mundo dos humanos, ou seja, Sarajevo é o inferno propriamente dito, e sair de casa pode representar a entrada nesse quadro terrífico. Quando Hércules chega ao centro de Sarajevo, encontra escrito numa parede a seguinte frase: "Bem-vindos ao inferno" (Tavares, 2014, p. 33). A morte não é aqui representada por uma personagem que invade a casa do jovem Admeto e leva Alceste para a terra dos mortos. A morte é tudo o que rodeia a casa de Admeto.

Nesse sentido, a morte é a figura imprevisível e silenciosa, quase hermética, porquanto não se sabe bem quem a trará, obscuridade espelhada na figura do *sniper*, que, com precisão, lança sobre Admeto a "encomenda maligna" (2014, p. 14). Em Sarajevo não há palácios, apenas casas com pessoas dentro, e a pressão colocada sobre a população, cercada por uma guerra caótica que pode trazer a bala aleatória, reforça a premissa semeada por Bachelard, que nos apresentou a casa como o nosso canto do mundo: "Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un *Coin du Monde*" (Bachelard, 1961, p. 24).

Ao escolher um cenário como Sarajevo, Gonçalo M. Tavares amplia, ou melhor, circunscreve ainda mais este princípio de espaço seguro, porquanto o último reduto acabará por ser invariavelmente o pensamento individual, relevância exposta por um narrador sempre presente: "uma bala má ali está, então alojada / na casa mais casa que um homem tem / – a sua cabeça, o seu cérebro" (Tavares, 2014, p. 14). Uma cidade europeia em guerra, na transição para o século XXI, representou algo inimaginável, um cenário que congregou todo o tipo de olhares para uma certa banalização da morte. E o paratexto assume uma importância primordial para o posicionamento do leitor, porquanto o que Sarajevo representa está acautelado no prólogo e no epílogo, ambos a refletirem a mesma síntese:

> De 5 de Abril de 1992 a 29 de Fevereiro de 1996
> Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio;
> Muitos fugiram; 12 000 mortos, 50 000 feridos;
> A população da cidade desceu para metade.
> E metade é muito; é muitíssimo. (Tavares, 2014, pp. 9, 87)

Os Velhos Também Querem Viver relata um acontecimento que rememora um pedaço de história contemporânea coberta de terror, angústia, inquietação, compaixão. Admeto é apresentado como "o esposo da nossa heroína" (Tavares, 2014, p. 14), e esta antecipação da condição de Alceste como que esvazia a expe-

tativa do leitor reconhecer na personagem Admeto o herói trágico aristotélico. A prostração de Admeto vem de uma bala disferida pela silenciosa figura do *sniper,* de forma fortuita, atingido apenas mais um, a somar aos doze mil já caídos em Sarajevo. Não há referência a qualquer estatuto que faça de Admeto o alvo preferencial, que o distinga entre todos os outros habitantes da cidade cercada. O *sniper*, silencioso e eficiente, apenas necessita de tempo e oportunidade para concretizar a sua missão. Gonçalo M. Tavares não emprestou a Admeto a fama e a prosperidade de Édipo, "ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto" (Aristóteles, 2018, p. 61), elementos que estruturam o herói trágico aristotélico, que, como se sabe, não se destaca por ser bom ou mau, sendo a sua queda apenas a consequência de um erro qualquer que suscita a mudança, sendo que esta ocorre "não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça" (Aristóteles, 2018). Ora, considerando que o novo texto parte assumidamente de uma tragédia clássica, ainda que desprovido da sua dimensão lírica, a análise comparativa no domínio do trágico do quotidiano desponta sem grande resistência, recuperando a questão da presença da tragicidade na dramaturgia contemporânea, que teve um dos seus momentos mais vigorosos na controvérsia em torno da peça *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller (1915-2005). Por muitos considerada uma tragédia clássica moderna e uma das peças de arte dramática mais categóricas do seu tempo, exibe como personagem principal um homem comum, que não converge com a premissa de notoriedade delineada pela teoria aristotélica. Ainda que alguns investigadores, como Matthew C. Roudané, assumam que outras características da peça cumprem esse desígnio, porquanto "the play embodies [...] the peripeteia, hamartia, and hubris that Aristoteles found essential for great tragedies" (Roudané, 2010, p. 64), certo é que, para outros, o texto de Miller falha especialmente pela opção de o mito da peça se basear nas frustrações mundanas de um homem comum. Willy Loman afunda-se em conflitos com os filhos e no desperdício de sucessivas oportunidades para melhorar a sua condição financeira. Vendedor inábil e incapaz de sustentar a família, opta pelo suicídio para que a mulher possa receber o dinheiro do seguro.

A contra-argumentação do próprio Miller vai no sentido de que a noção de tragédia está em constante mutação e que dificilmente algum dia terá uma definição definitiva (cf. Miller, 2015a, p. 11). Para o criador de Willy Loman, o homem comum é um sujeito tão apto para a tragédia como eram os reis, até porque, se a ação trágica fosse realmente uma propriedade exclusiva das classes altas, não parece muito concebível que o público preferisse a tragédia entre todas as outras formas, muito menos que fosse capaz de compreendê-la (cf. Miller, 2015b, p. 8).

Recorde-se que outros autores concorrem para a ideia de que é altamente improvável a existência de tragicidade e da tragédia na modernidade ocidental. George Steiner (1929-2020), através do seu controverso livro de *The Death of Tragedy* (1968), tornou-se num dos mais proeminentes críticos da tragédia moderna. Do seu ponto de vista, apesar de reconhecer as ressonâncias trágicas nos autores contemporâneos, e não obstante a erosão das possibilidades fatídicas do período moderno, relembra e enfatiza que o surgimento da tragédia nas cidades-estado gregas está profundamente enraizado nas artes performativas, nos rituais religiosos, nas convicções culturais e memória histórica, assumindo que a tragédia

tornou-se inimaginável e inacessível no mundo moderno: "tragedy is dead, that 'high tragic drama' is no longer a naturally available genre" (Steiner, 1979, p. 8). Esta perspetiva de impossibilidade, sentenciada por Steiner, recebe a oposição de Raymond Williams (1921-1988), que a qualifica de "preconceito aristocrático", e cuja explicação reside essencialmente no facto de os principais contributos teóricos terem sido originalmente produzidos ainda no século XIX, precedendo ao período criativo da tragédia moderna, paradigma que, a partir desse momento, terá sido sistematizado por críticos profundamente condicionados, quer pela sua formação académica, quer pela excessiva valorização do passado, posicionamento agravado por uma separação relevante entre a teoria crítica e a prática criativa (cf. Williams, 2006, p. 70). Portanto, enquanto Steiner identifica uma incompatibilidade dos movimentos sociais pós-iluminismo com a tragédia, Williams situa a tragédia moderna precisamente na inversão dos desejos e das lutas por uma transformação social inspiradas por esse período revolucionário (cf. Williams, 2006, p. 17).

Para além de Miller, outros dramaturgos estimularam ainda mais esta controvérsia, como Eugene O'Neill (1888-1953), com a peça *Long Day's Journey into Night* (1956) ou Henrik Johan Ibsen (1828-1906), com *A Doll's House* (1879), sem esquecer um dos mais disruptivos, o irlandês Samuel Beckett (1906-1982), especialmente com a sua primeira peça *En attendant godot*[3], publicada pela primeira vez em 1952. Godot é a personagem por quem Estragon e Vladimir esperam, mas que nunca chega a aparecer. É esse o âmago da peça: a espera incerta e permanente. A obra, que aborda temas existencialistas, desloca as frustrações quotidianas para um cenário de arquitetura cénica minimalista, com um intencional empobrecimento da linguagem e sem marcas temporais, apresentando uma estrutura marcadamente vazia, aleatória e repetitiva. O sentimento de letargia e inquietação instiga o público a questionar o sentido de tudo e até da própria vida. O texto ridiculariza a experiência da vida quotidiana, expondo o absurdo existencial, o lado das impossibilidades, num mundo caótico e aparentemente exaurido de valores. Beckett como que promove outro nível na demolição dos modelos tradicionais do teatro (Cf. Cormier & Pallister, 1971, p. 54), desconstrói a estrutura tradicional e opta por uma circularidade sem início, meio ou fim, que muitos interpretam

[3] Curiosamente, a ensaísta e escritora Susan Sontag (1933-2004) encenou a peça de Beckett em Sarajevo, durante o cerco, recorrendo a um elenco local e com a colaboração do jovem diretor de teatro e cinema, Haris Pašović (1961), que, na altura em que a conheceu, estava precisamente a preparar *Alceste,* de Eurípides (cf. Sontag, 1994, p. 88). A peça estreou no dia 17 de Agosto de 1993, e essa experiência viria a dar origem ao ensaio *Waiting for Godot in Sarajevo* (1994), onde descreve todas as fazes da produção, condicionalismos e interação com a população local e o impacte que suscitou junto da critica e da comunidade internacional. Sobre as suas motivações Sontag escreveu: "went to Sarajevo in mid-July 1993 to stage a production of waiting Godot not so much because I'd always wanted to direct Beckett's play (although I had), as because it gave me a practical reason to return to Sarajevo and stay for a month or more. I had spent two weeks there in April and had come to care intensely about the battered city and what it stands for; some of its citizens had become friends. But I couldn't again be just a witness: that is, meet and visit, tremble with fear, feel brave, feel depressed, have heartbreaking conversations, grow ever more indignant, lose weight. If I went back, it would be to pitch in and do something (cf. Sontag, 1994, p. 87).

como sendo o sentimento da sua própria geração, que se viu confrontada com o impasse, o ceticismo, o fracasso, o dissipar do conceito de humanidade. A narrativa não precogita um desenlace e as personagens não têm personalidade psicológica e estão presas a uma impossibilidade de escolha, sem disputa de vontades, emoção, ambição, ou qualquer outro móbil mundano que estrutura a dramaturgia convencional. Considerando a perspetiva aristotélica, e mesmo a grega, Beckett não terá produzido uma tragédia, porquanto não se vislumbra qualquer trama, e havendo ação, esta ficará, no mínimo, incompleta[4]. Também não há elevação na linguagem, nem herói trágico, e a *katharsis* não acontece, ou seja, "the tragic element of *En attendant Godot* does not depend upon traditional devices, nor can it be called tragic by conventional definitions of the word" (Cormier & Pallister, 1971, p. 46). Não parece muito arriscado concluir que Estragon e Vladimir caberão na qualificação de anti-heróis, na medida em que são vítimas das circunstâncias e não os arquitetos do seu próprio destino.

Regressando ao texto de Gonçalo M. Tavares, que o autor assume que parte de uma tragédia clássica, e cruzando o texto com a fundamentação de Steiner e a teorização de Aristóteles, não se afigura difícil reconhecer que falta a característica mais valorizada do herói trágico: a sua elevada posição social. Admeto pode ser um militar, um civil ou talvez represente todos os homens com uma casa para defender, como Feres pode representar todos os velhos que querem continuar a viver. A obra moderna conserva as personagens euripidianas, mantendo, apesar da atualidade, a inclusão dos mitos Apolo e Hércules, bem como de alguns conceitos cuja falta de adaptação se pode contestar, como a existência de "servos" no século XX. Por outro lado, é interessante que Tavares tenha escolhido um contexto de guerra para situar a trama, precisamente uma das razões que Steiner apresenta para explicar a apatia do público contemporâneo pela tragédia, em virtude da ampla cobertura de duas grandes guerras mundiais ter transformado o sofrimento humano num evento quotidiano.

A noção de tragicidade e a definição de herói trágico estão submetidas às mudanças no contexto histórico. Na segunda metade do século XIX, as alterações sociopolíticas, o aumento da democratização e o maior protagonismo da classe

[4] Na década de sessenta, Martin Esslin (1918-2002) qualificou esta peça como pertencente ao "Teatro do Absurdo", com a seguinte conclusão: "In the conventional theatre the action always proceeds towards a definable end. The spectators do not know whether that end will be reached and how it will be reached. Hence, they are in suspense, eager to find out what will happen. In the Theatre of the Absurd, on the other hand, the action does not proceed in the manner of a logical syllogism. It does not go from A to B but travels from an unknown premise X towards an unknowable conclusion Y. The spectators, not knowing what their author is driving at, cannot be in suspense as to how or whether an expected objective is going to be reached. They are not, therefore, so much in suspense as to what is going to happen next (although the most unexpected and unpredictable things do happen) as they are in suspense about what the next event to take place will add to their understanding of what is happening. The action supplies an increasing number of contradictory and bewildering clues on several different levels, but the final question is never wholly answered. Thus, instead of being in suspense as to what will happen next, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to what the play may mean. This suspense continues even after the curtain has come down (Esslin, 1960, p. 14).

média trabalhadora, ampliaram a recetividade do homem comum como protagonista do género trágico. Williams contrai ainda mais o critério para que a tragédia ocorra sem que permaneça refém da estrutura aristotélica e do herói ilustre: "when we see mourning and lament, when we see men and women breaking under their actual loss, it is at least not self-evident to say that we are not in the presence of tragedy" (Williams, 2006, p. 71).

Os Velhos Também Querem Viver lida precisamente com uma atmosfera produzida pela guerra, que se tornou numa realidade do quotidiano. Todavia, a ação não se concretiza com os sons e o clamor característicos do campo de batalha, mas através das emoções, do pensamento e do estado anímico das personagens, da sua consciência individual e medo coletivo. O texto apresenta um espaço real e fala com um público atual, apresentando um fluxo e um refluxo que convidam à meditação, não apenas sobre a morte, mas também sobre o vínculo geracional, o casamento, o amor, a amizade, a hospitalidade, o envelhecimento e a valorização da vida. Esta reflexão precipita-se depois para a constituição de um objeto que guarda as características de um pequeno sistema de tensões, estimulado principalmente pelo diálogo amargo entre Admeto e Feres, e reforçado por um coro constituído por homens e mulheres, bons e maus, que vagueiam pelas ruas entre a observação do espetáculo que a morte providencia e a exteriorização genuína da compaixão pelo ser moribundo e pelo sobrevivente. Ainda que não auxiliem, estes homens e mulheres "lamentam, comentam, fazem juízos, criticas ou elogios"(Tavares, 2014, p. 25), a que o leitor facilmente associa à população de Sarajevo, mas também à opinião pública, à comunidade internacional, aos órgãos de comunicação social que cobriam o conflito diariamente e a todos os decisores que assistiram impotentes (ou indiferentes) ao cerco de Sarajevo. Portanto, o drama é um espelho do mundo atual, no qual existe lugar para a tragicidade do homem comum e para o sofrimento correspondente. Se considerarmos que o conceito de tragédia evoluiu, como defende Williams, essa evolução verifica-se também na postura do coro, sobre a qual o narrador dá especial nota:

> (Ah, meu amigo, deixe-me introduzir
> o sarcasmo.
> Aos coros de observadores das tragédias modernas
> fica bem ser maneta e perneta,
> coxo para não correr rápido, nem para um lado
> [nem para o outro
> – como se deve à boa neutralidade –
> e maneta, sim, para evitar literalmente, digamos,
> sujar as mãos.
> Ao coro deve também exigir-se, no limite,
> [a castração;
> sem mãos, pernas ou desejo ali estão eles, os
> [observadores,
> no sítio certo:
> no meio, exatamente, entre um lado e outro;
> contanto com a própria boca para contar os mortos
> e, com os próprios ouvidos para ouvir os outros.
> Um coro de contabilistas, no fundo, eis o que são:

Um, dois, três, quatro. Quatro, três, dois, um.
E assim vamos e tudo está certo. (Tavares, 2014, p. 26)

O narrador lança aqui uma vigorosa ironia que afeta imediatamente esta figura política, que pode ser modulada em numerosas representações, porque na tragédia moderna a inserção de elementos quotidianos e cómicos não constituirá um problema.

2. *Os Velhos Também Querem Viver* foi pensado para ser encenado. Gonçalo M. Tavares não inverteu o final feliz de *Alceste*, de Eurípedes, e também não abdicou de usar as mesmas personagens e a fronteira muito labiríntica e incerta entre a vida e a morte. A tragédia manteve-se uma ação verbal e, independentemente de o leitor conhecer ou não a peça de Eurípides, ou outra qualquer versão, o mito é atualizado, preservando a capacidade de provocar ressonância com o pensamento do leitor/espetador, abrindo um diálogo com a sua consciência, arriscando descobrir, ou melhor, redescobrir, como diz o autor, que há mais atualidade nos clássicos do que nos jornais diários dos nossos dias.

A morte reside efetivamente no espírito das personagens e no fio condutor de toda a intriga, e a dicotomia vida/morte emerge para o âmago da narrativa, emoldurada por um escopo temático clássico: o sacrifício por amor. Curiosamente, o texto de Tavares prefere não conservar o nome grego para representar a morte, distanciando-se assim das preocupações com o sentido que alguns tradutores identificaram, como é o caso de J. B. Mello e Sousa, para quem o emprego dos vocábulos "morte" e "inferno" tendem a ser inadequados, em numerosos passos da tragédia, "em consequência do sentido que comportam na língua portuguesa, como nos idiomas afins"(*apud* Eurípides, 1986, p. 38). No texto euripidiano, *Thanatos* surge como uma figura afirmativamente masculina, que representa o lado obscuro e impendioso da finitude humana, uma personagem muito participativa e que interage ao mesmo nível que as principais figuras da narrativa. É o emissário do *Mundo dos Mortos*, altamente diligente na sua missão, determinado a levar Alceste, e cujos argumentos são profundamente associados à justiça e ao destino. Atendamos à seguinte passagem[5] da peça euripidiana:

MORTE:
Â â!
Por que estás ante a casa? Que te traz,
Febo? Injusto com as honras dos ínferos
és, aliás, porque as excluis e extingues.
Não te bastou impedir a morte
de Admeto, com dolosa arte
iludindo Partes? Agora, aliás,
aqui arqueiro armado estás atento?

[5] Optou-se por seguir a tradução portuguesa de Torrano (2018), por se apresentar em verso. De referir que uma outra excelente tradução portuguesa da peça é a de Simões (2009) publicada no volume *Eurípides. Tragédia I*, sob a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Para a interpretação desta peça euripidiana, veja-se a Introdução de Rodrigues, 2009, pp. 113-138.

Ela prometeu, se livrasse o esposo,
morrer antes – ela, a filha de Pélias.
APOLO:
Não temas! Tenho justiça e boas razões.
MORTE:
Qual a função do arco, se tens justiça?
APOLO:
É habitual carregá-lo sempre comigo.
MORTE:
E sem justiça dar auxílio a esta casa?
APOLO:
Pesam-me conjunturas do caro varão.
MORTE:
Ainda me tirarás este segundo morto? (Eurípides, 2018, vv. 28ss.)[6]

E o diálogo continua tenso, num confronto conceptualmente díspar, entre dois paradigmas: o da visão mais ortodoxa, quase solene, que consiste em cumprir o que está protocolado pelas normas do destino; e uma visão mais moderada, conciliadora e que rejeita o carácter absoluto da justiça. *Thanatos* pretende levar a cabo a sua missão sem contemplações, mas Apolo resiste, enfatizando outros valores, como o da juventude de Alceste, inquirindo: "Até que Alceste chegasse à velhice" (2018, v. 53)? A Morte contrapõe: "Se morrem jovens, tenho maior prémio" (2018, v. 55).

No texto contemporâneo, o autor assume sem inibição o vocábulo "morte", e convoca o género feminino para a designar: "E eis então a senhora má-morte"[7] (Tavares, 2014, p. 16). O género é a principal diferença da morte personificada, mas é também marcadamente distinta a forte dissidência no que toca aos fundamentos que a Morte esgrime, quase sempre através da voz do narrador. A Morte acompanhou os tempos modernos e está mais impaciente para com as divindades, afastando-se da subjetividade associada à intervenção sobre o destino ou ao grande questionamento em torno da justiça, que em Sarajevo são ainda mais indeterminados. A morte banalizou-se e não há critério subjacente a quem se dirige, ou seja, não é tanto quem vai morrer, mas a necessidade de morrer alguém para que a guerra se cumpra: "A Morte tem de levar alguém, já se sabe, / Trata-se de uma questão de peso último. / Sem corpo às costas, diz a Morte, sinto-me vazia – / como um estômago que ainda não comeu" (Tavares, 2014, v. 19).

---

[6] Note-se o comentário de C.A.E. Lushnig: "Death is being humanized. That Death is concerned for his safety becomes apparent from line 39. The topsy-turvy strategy thus continues. After all, Death is the ultimate force of which all mortals are afraid, but he is himself afraid of another god equipped with a bow" (Eurípides, 2003, p. 60).

[7] E se recordarmos os dilemas vocabulares lembrados por J. B. Mello e Sousa, constatamos uma outra curiosa oposição, porquanto, no mesmo preâmbulo, o tradutor manifesta semelhante preocupação com a palavra "senhora", que opta por substituir por rainha para nomear Alceste, prevenindo dúvidas enquanto sinónimo de esposa e a dupla significação se precedida do possessivo "Nossa" (Eurípides, 2006, p. 6).

O autor prescinde dos grandes monólogos e diálogos que encontramos no texto original, concedendo imensa autonomia[8] ao narrador para expressar todo o tipo de considerações, especialmente no momento do impasse que se estabelece com o anúncio do sacrifício de Alceste e do pedido de Apolo para que ambos possam continuar vivos. O narrador já tinha alertado o leitor para o perfil moderno da morte e sobre a sua predileção pelo processo de transformação de um corpo morto. Encontramos o seu reforço mais adiante, com uma justificação alicerçada na aritmética:

> Tenho de levar um corpo
> [- diz a Morte –
> e um corpo, diga-se, por estes dias, em Sarajevo,
> não é muito, pelo contrário: é pouco, quase nada.
> - Não estou a ser gananciosa – acrescenta a Morte.
> Um a substituir por outro um, aceita-se, sim,
> Mas uma vez de cem em cem anos, como excepção –
> e a pedido de um deus, claro; mas
> [um por zero, nunca.
> Alceste sacrificou-se por vontade própria;
> [Não é usual,
> Não é humano, é bem mais do que dois metros
> [acima do humano,
> Mas contas feitas: uma substitui o outro,
> [Uma substitui um;
> E eu por mim, fecho os olhos, finjo que não percebi a troca.
> Eis o que disse a Morte. Ponto final. (Tavares, 2014, v. 20)

É particularmente curiosa a menção elogiosa ao autossacrifício de Alceste, que mais tarde será reforçada pelo pai de Admeto, que usa justamente o vocábulo "corajosa", e que projeta um outro importante eixo temático na narrativa de Tavares, especialmente por altura do confronto geracional entre Admeto e Feres. A morte da jovem Alceste beneficia o enaltecimento de uma particularidade que convencionalmente é conferida ao homem[9], decretada por Feres nos termos seguintes: "Perdeste uma bela esposa; corajosa. / Sacrificou-se para que

---

[8] Embora, paradoxalmente, a capacidade do narrador seja questionada por um coro altivo, quase prepotente: "(E uma pergunta: onde está o raio do narrador? / Por que o colocam sempre tão longe dos factos, / tão distante de quem ataca e defende: / sempre tão de costas para quem aparece, / tão de lado para quem fica. / Ou o narrador é desatento e está a pensar / (noutro assunto / (e se é assim por que se meteu nisto?" (Tavares, 2014, v. 49).

[9] Em a *Poética*: "No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá carácter se, como se disse, as palavras ou as acções da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o carácter será bom se esse propósito for bom. Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta" (Aristóteles, 2018, p. 67).

tu vivesses; / vives porque ela se sacrificou. / Graças a ela ainda tenho um filho; / são estas as esposas perfeitas (Tavares, 2014).

Igualmente irrefutável é a inovação na qualificação da morte, através de uma adjetivação ajustada à forma de conseguir o seu propósito. A "má-morte" refere-se à morte violenta, induzida por uma bala na cabeça de Admeto, um perecimento profundamente agressivo, que é a antítese da morte tranquila, moralmente mais condizente com a conceção da dignidade humana. O narrador omnisciente materializa a violência submetida sobre o jovem Admeto que "no centro de Sarajevo, / Não tem outra opção senão deixar-se morrer; / Deixar-se ver e ouvir pela última vez (Tavares, 2014, p. 14). No início da narrativa, o texto de Eurípides não é tão concreto no que concerne à consumação da morte, porquanto apenas avança com a ameaça que paira sobre Admeto:

> Sendo eu pio, tinha no filho de Feres
> um homem pio, que resgatei da morte,
> ao iludir Partes; permitiram-me Deusas
> que Admeto evitasse de imediato Hades,
> se com os ínferos trocasse outro morto.
> (Eurípides, 2018, vv. 10–14)

Tavares é mais objetivo e abre a narrativa já com o corpo jacente de Admeto, dispensando a analepse para contextualizar e ordenar cronologicamente o *pathos:* "o homem atingido por um *sniper* com uma bala na cabeça" (Tavares, 2014, p. 16). A má-morte está associada ao estatuto que o cenário conquista a partir do prólogo. Segundo o narrador, sucumbir perante as armas tornou-se na forma mais natural de se morrer na cidade infernal. Explica:

> Muitas mortes já viu a cidade, o cerco vai longo,
> Snipers, bombas, atiradores de grupo, e a própria
> [natureza ainda,
> não a esqueçamos,
> que mesmo em pleno cerco militar prossegue;
> tempo natural que mata, pobre de recursos,
> porém acompanhando como pode a aceleração e
> [o ritmo invulgar do metal
> em funcionamento ininterrupto, caindo,
> [com força e de cima,
> e matando.
> E tudo, pois, em conjunto, faz mossa –
> [snipers, bombas, morte natural e antiquada,
> Tudo somado é muito esforço,
> muitíssima energia maligna concentrada
> [numa única cidade. (Tavares, 2014, p. 48)

A intervenção do coro realça a total inércia de quem testemunha, expondo a incapacidade dos observadores perspetivarem qualquer cenário otimista. São um mero "coro de imitadores-homens reduzidos simplesmente à fala e à visão – / (agir não é com eles, nunca foi) [...]" (2014, p. 81). Parece que este desprendimento

está bastante associado a uma familiaridade excessiva com a morte e com a ideia de que as vidas poderão não ter todas o mesmo valor.

Já refeito de uma certa insegurança, associada à procura inicial das equivalências com o original euripidiano, o título da obra continua sempre presente, a importunar o leitor. Porém, ao encontrar a personagem Feres, a aclaração surge, porquanto, sem arriscar demasiado a categorização, tendo a considerá-la como aquela que mais expande o grande tema do texto: a morte, a preparação para a morte, e se quisermos, numa outra perspetiva, a negação da morte.

Na *Alceste,* de Eurípides, como recorda Nuno Simões Rodrigues, o que parece prevalecer é o que estava socialmente convencionado na sociedade da Grécia Antiga, isto é, uma ordenação hierárquica "de importância social que definia prioridades" (Rodrigues, 2009, p. 125). E de acordo com essa arrumação, as mulheres e os velhos estavam na base da pirâmide, que tinha no seu topo os jovens saudáveis. Assim, pode-se concluir que Admeto frui de uma tácita legitimação social, por acreditar no espontâneo autossacrifício dos seus pais, e surge igualmente desculpado quando nada faz para impedir que Alceste tome a decisão de ser ela a substituí-lo na descida à terra inferior. Ainda que se possa acolher esta interpretação, sobretudo em relação à perspetiva de Admeto e do Coro, note-se que Alceste assume que a sua decisão é uma homenagem que ela dirige ao marido, confessando que "morro por ti quando podia não morrer" (Eurípides, 2018, v. 284), admitindo ainda que teria outra opção, nomeadamente "ter um marido tessálio se quisesse /e habitar opulento palácio da realeza (Eurípides, 2018, v. 286, 287). Por conseguinte, não parece que Alceste assuma na plenitude a regra social que a coloca na base da pirâmide, atitude moderna que arrisco enquadrar na inclinação de Eurípides para criticar a sua própria sociedade (cf. Rodrigues, 2009, p. 126).

A atuação de Admeto, ou melhor, a sua inércia e permissividade em relação ao destino de Alceste, origina uma crítica muito cáustica por parte de Feres, que se recusou a morrer pelo filho. Admeto ataca a sua decisão e assinala a sua cobardia. Mais do que isso, com o auxílio do narrador, destapa a ideia de que os velhos pré-anunciam a morte e que "vai contra tudo o que é lógica [...] / um velho não dar um passo em frente" (Tavares, 2014, p. 54). Assume assim que os velhos já permaneceram muito tempo vivos e que deveriam dar tempo aos mais novos. A autoestima de Feres dá corpo ao grito de revolta que, conjugada com a argumentação que se segue, vigorosa e conhecedora, permite ao leitor consolidar o sentido do título. Feres é o velho que quer viver, mas o seu raciocínio concede uma tal amplitude de análise, que acaba por legitimá-lo como o representante de todos os velhos que também desejam viver. Perante o ataque visceral de Admeto, Feres contrapõe: "Se os novos gostam de viver, os velhos também. /E por que razão a vida de um velho valeria / [menos /do que a vida de alguém que agora ainda começa" (Tavares, 2014, p. 56)? Feres adverte que um velho não pode ser considerado metade de um homem, e que, um velho como ele, tem o valor de pelo menos dois homens, "pela experiência, pela sabedoria" (Tavares, 2014, p. 56). Aqui surge uma das questões mais interessantes do texto, a tendência de, intuitivamente, achar-se que um ser humano pode não ser equivalente a outro ser humano, aquele "um igual a um" que o autor convoca para a reflexão (cf. CulturaFnac, 2014).

No texto euripidiano, este conflito geracional, que se explica sobretudo em torno da importância da consanguinidade e das tradições familiares, não universaliza a posição de Feres, centrando-se sobretudo na perspetiva individual sobre a sua própria vida. Em *Alceste*, Feres impõe a sua convicção de que não tem obrigação de morrer por Admeto, e que o título e a fortuna que lhe deixou correspondem exatamente a tudo aquilo que dele o filho irá receber. A recíproca incriminação entre Admeto e Feres subsiste em ambas as narrativas, provocando uma competição moral entre pai e filho, que faz com que o diálogo seja um dos passos mais estimulantes e designativos em ambos os textos. Nuno Simões Rodrigues ratifica que, no texto de Eurípides, "a figura de Feres sai denegrida, por rejeitar a sua própria condição de velho, enquanto a de Admeto se torna vítima de uma moral, visto que não é livre de recusar o sacrifício da esposa" (Rodrigues, 2009, p. 126). Creio que será ainda mais adequado assumir que Feres não rejeita propriamente a condição de ser velho, mas a posição social que essa condição o coloca, contraditando a ordenação hierárquica atrás referida, e desobedecendo, por isso, à premissa de permanecer resignado na base da pirâmide. Este velho também quer viver, assumindo que "devemos viver uma só vida, não duas" (Eurípides, 2018, v. 712), lembrando a Admeto que morrer pelos filhos não está inscrito em nenhuma tradição ancestral (Eurípides, 2018, v. 685). Por conseguinte, é um posicionamento mais individualizado, não sendo tão evidente o propósito de determinar uma reflexão conjunta em torno da justiça associada à velhice. Já o Feres do novo texto não confirma o lamento sobre a sua condição, preferindo valorizar a sua experiência e sabedoria, o que, segundo ele, poderá fazer com que valha por dois ainda que não exija "contas certas" (Tavares, 2014, p. 56).

Em *Os Velhos Também Querem Viver*, o desígnio da arrumação hierárquica não surge da mesma forma, e as tradições não fazem parte da argumentação. Acresce que a nomeação surge no plural, quer no texto, quer no título, promovendo uma reflexão que perpassa a menção de um velho específico, mas em que este se torna no exemplo paradigmático de todos os velhos. Por conseguinte, Feres, nessa perspetiva, despido da convenção tradicional clássica, surge como representante de uma categoria de indivíduos que, num tempo moderno, detém uma outra espectativa em relação ao seu papel na sociedade. Feres é mais um entre todos os humanos que querem viver, que diz sim à vida, num contexto anarquizado, em que as normas surgem desordenadas e o tempo rompe hipervalorizado, porque a eficácia da morte moderna, "cada vez mais preparada, pela ciência detalhista" (Tavares, 2014, p. 17), sendo mais pragmática, não tem tanta predisposição e tolerância para a interferência dos deuses.

Ainda que o orador anuncie Alceste como "nossa heroína" (Tavares, 2014, p. 14), é em Feres que se centra a trama, sendo a sua chegada e o seu semblante descritos com demora e detalhe, avivando os atributos que evidenciam a sua caducidade e imperturbabilidade. Neste importante passo, a força da ação não reside tanto na argumentação retórica, como na peça de Eurípides, através da qual se conhece o estado anímico de Feres, mas assenta sobretudo na participação do narrador, que antecipa muita informação sobre o pai de Admeto, incorporando previamente o adjetivo "velho" na nomeação: "o velho pai de passo vagaroso, tronco curvado"(Tavares, 2014, p. 52), apresentação diferente daquela que vigora

no texto euripidiano, onde este avanço é dado pelo coro, que, de forma indireta e mais subtil, observa o pai de Admeto a entrar na cena "com passo de idoso" (Eurípides, 2018, v. 612).

Outro elemento de inovação na obra de Gonçalo M. Tavares é a iminente agressão física do filho para o pai, um gesto extemporâneo que constitui também um sinal dos tempos modernos, e que dilata a lista de indicadores que podem fazer deste texto uma tragédia do quotidiano, ou um drama doméstico, atribuição que Werner Jaeger dirigiu às peças mais antigas de Eurípides (Jaeger, 1967, p. 345). Apesar de o gesto não se consumar, a intencionalidade agrava o já fragilizado carácter de Admeto:

> Admeto fica parado, primeiro,
> depois quase levanta o braço, mas contém-se.
> É um amigo de Admeto que impede que o
> [braço suba
> acima da mais antiga das convenções e do
> [bom senso.
> Um pai permanecer pai e o filho, filho
> até que um dos dois morra e passe pelo menos
> [um século
> por cima de tudo o que é cortesia e normalidade;
> mas enquanto tal não sucede, enquanto esse tal
> [século não passa,
> não há troca possível de posição desse bem essencial
> que é o sangue.
> Quem primeiro pousou os pés no solo é mais velho,
> e tal tem consequências:
> o braço do filho não pode subir mais alto
> [que o braço do pai,
> assim ditam as leis não escritas, mas que ninguém
> [esquece.
> (Tavares, 2014, p. 52, 53)

Esta impetuosidade, que quase ditou uma agressão física a uma pessoa idosa, antecipa a dura argumentação entre pai e filho, uma troca de fundamentos sobre como cada um encara a morte e a sua própria vida. Tal como na peça de Eurípides, como assinala Nuno Simões Rodrigues, este passo protagonizado por Feres e Admeto é muito importante, pois possibilita "a composição de um importante *agôn*" (Rodrigues, 2009, p. 128), que faz sobressair o individualismo de cada um e o apego que ambos têm à vida. No texto analisado, o diálogo, revestido com idêntica ferocidade, é mais curto e a argumentação mais concisa, prevalecendo a utilização do discurso direto, embora o narrador surja constantemente a substituir o coro, com o propósito de apresentar a sua própria reflexão sobre alguns aspetos que pertencem à disputa. A dissonância geracional é evidente, sublinhada pela figura intransigente de Feres, que, no entanto, argumenta de forma diferente do seu congénere euripidiano. O raciocínio do velho pai de Admeto é mais filosófico no texto de Tavares, afastando-se das razões materiais, familiares e tradicionais que invadem o discurso do Feres antigo. O personagem moderno foca-se na questão conceptual, na equidade, e no dilema moral que está subjacente à obrigatoriedade

de se escolher entre dois seres humanos em função dos anos de vida que cada um cumpriu. Os argumentos de Feres, que lembram a premissa do direito natural e inviolável trazido por John Locke, estimulam o debate em torno da ideia de que a vida de um velho poderá valer menos do que a vida de um jovem. Para Feres, a vida não é "um cálculo simples, numérico e quantitativo" (Tavares, 2014, p. 56), porque "se os novos gostam de viver, os velhos também" (Tavares, 2014, p. 56). Eis aqui o fio condutor para a justificação do título, que já havia sido consumado pela antecipação da imperativa declaração: "Sou velho, diz Feres, e por isso quero viver" (Tavares, 2014, p. 56).

A presença de Feres nas cerimónias fúnebres de Alceste convoca, para além da contenda sobre o sacrifício, um confronto geracional em torno do valor da vida e sobre as convenções instaladas em relação ao envelhecimento e a morte. Admeto acusa Feres: "Já tão velho [...] e não cedeste a tua vida em vez da minha. / Apolo exigia um corpo, um apenas, em troca deste que ainda agora transporto. / Podia ser velho ou novo, amarelo, negro / [ou vermelho. / Aproximei-me de ti e fiz o pedido, não aceitaste / [por egoísmo" (Tavares, 2014, p. 53). O título auxilia o leitor a compreender o posicionamento de Feres, porquanto antecipa a resposta à pergunta formulada por Apolo: "Queres Viver?", Feres "respondeu sim / Apenas isso, um óbvio sim" (Tavares, 2014, p. 63)[10]. Feres recusa então o sacrifício porque nem sequer o consciencializa. Diria que este diálogo, que demonstra o valor da vida, mesmo quando experimentada num espaço preenchido de desespero e morte, é o centro de toda a narrativa, e a constante ideia de que vamos morrer, e se consciencializamos ou não que o fim é inevitável, invade todo o espaço físico, social e mesmo psicológico[11]. O Pai de Admeto declara que quer viver, e que a sua experiência de vida pode muito bem ser mais valiosa do que a mera "excitação de um jovem" (Tavares, 2014, p. 56), ou seja, o momento da morte não é, em si mesmo, importante, mas sim o que fazemos antes. Feres reivindica o mérito: "Dei-te vida e com isso paguei a dívida que tinha / (com o meu pai. / Trata-se de um negócio de várias gerações / e cada um paga a dívida da geração anterior. / (Sempre foi assim (Tavares, 2014, p. 57).

Na já citada conferência de apresentação deste livro, Gonçalo M. Tavares faz referência à sensação de novidade sempre que lê os clássicos, destacando *As*

---

[10] Durante a apresentação deste livro, entre muitos tópicos interessantes, Tavares aludiu a este, dizendo que, instintivamente, a sociedade atribui sempre mais valor à vida de uma pessoa nova em relação a uma pessoa mais velha, e questiona mesmo porque é que uma vida de cinco anos terá mais valor que uma vida de oitenta e, não tendo soluções, julga no entanto que se abre um espaço perigoso quando convencionalmente uma vida não é igual a outra, quando um não é igual a um, fazendo mesmo um paralelismo duro com a lógica nazi que, historicamente, começou por não reconhecer as pessoas com deficiência, como pessoas inteiras (Cf. https://www.youtube.com/watch?v=9axM3s7jAGs).

[11] Noutra interessante entrevista ao programa "Autores", no âmbito de uma parceria entre a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) e a TVI, Gonçalo M. Tavares revela que pensa permanentemente na morte, e que em relação à morte temos todos a mesma idade, porquanto uma pessoa doente e com noventa anos, pode morrer depois de uma pessoa muito mais nova, e não compreender isto será um dos grandes equívocos da existência humana (Cf. *https://tviplayer.iol.pt/programa/autores/*).

Cartas a Lucílio, de Séneca, como uma das obras que marcaram mais a sua vida intelectual, e cuja atualidade, segundo o autor, é imensamente maior do que um jornal diário. Como sabemos, "Epistulae morales ad Lucilium" ou "Epístolas", de Séneca, endereçadas a Lucílio, o então governador romano da Sicília, aborda a busca da felicidade, a preparação para a morte, os pequenos e grandes desapontamentos, a amizade e a cumplicidade, bem como uma das grandes questões humanas: conjugar qualidade de vida e o tempo escasso. Testemos o impacte do início da primeira carta:

> Procede deste modo, caro Lucílio: reclama o direito de dispores de ti, concentra e aproveita todo o tempo que até agora te era roubado, te era subtraído, que te fugia das mãos. Convence-te de que as coisas são tal como as descrevo: uma parte do tempo é-nos tomada, outra parte vai-se sem darmos por isso, outra deixamo-la escapar. Mas o pior de tudo é o tempo desperdiçado por negligência. Se bem reparares, durante grande parte da vida agimos mal, durante a maior parte não agimos nada, durante toda a vida agimos inutilmente. Podes indicar-me alguém que dê o justo valor ao tempo, aproveite bem o seu dia e pense que diariamente morre um pouco? É um erro imaginar que a morte está à nossa frente: grande parte dela já pertence ao passado, toda a nossa vida pretérita é já do domínio da morte!
> Procede, portanto, caro Lucílio, conforme dizes: preenche todas as tuas horas! Se tomares nas mãos o dia de hoje conseguirás depender menos do dia de amanhã. De adiamento em adiamento, a vida vai-se passando.
> Nada nos pertence, Lucílio, só o tempo é mesmo nosso. (Séneca, 2004, p. 28)

Para além do conflito geracional, sublinhado pelo confronto entre Admeto e Feres, relacionado com o paradoxal aumento da esperança de vida dos velhos perante a indiferença dos mais novos, e a possibilidade de os velhos recusarem morrer por antecipação, num impulso quase iniciático de apelo à valorização individual, o leitor, ao contactar com o texto de Gonçalo M. Tavares, tenderá a compreender o contágio em relação aos clássicos, porquanto facilmente se reconhece a vontade de tratar, com um tom crítico e instigador, algumas questões que, sendo antigas, ainda perpassam a sociedade contemporânea, como a vulgarização da morte associada ao contexto de guerra, por um lado, e o medo da morte, por outro. Não se trata de uma familiaridade desejada com a finitude humana, porquanto a morte é um tema que gera muitos constrangimentos e medos. Em Sarajevo, durante o cerco, a morte torna-se rotineira e "os corpos caem e o solo vai ficando ocupado / [e triste. Em todas as guerras tal facto é comum" (Tavares, 2014, p. 48). Na verdade, como vivemos mais tempo, pensamos menos na morte. Ela é um tabu, especialmente nas sociedades em que não surge como uma fatalidade quotidiana, onde se vive muito e em relativa segurança. Todos morreremos um dia, mas todos temos, à partida, medo do fim. Estamos perante, como escreve Luc Ferry, "a contradição insuportável que opõe o amor e a morte, esta paragem estúpida da vida, à qual o herói não consegue atribuir qualquer espécie de sentido aceitável" (Ferry, 2011, p. 341). Admeto não deseja morrer, e a prova mais evidente é a ausência de hesitação perante o avanço de Alceste. E ninguém tenta demovê-la da decisão, nem sequer os velhos pais de Admeto, igualmente "apaixonados" pela vida, sentimento que se liga ao facto de, intuitivamente, todos se considerarem merecedores de imortalidade.

Admeto e Feres acusam-se mutuamente de cobardia e egoísmo, mas o sentimento de ambos, perante a morte, não é diferente do estímulo de Gilgamesh[12], o grande homem que não queria morrer. Segundo Luc Ferry o significado da *Epopeia de Gilgamesh* reside na reviravolta de Enkidu que, depois de ouvir Shamhat, no momento que antecede a sua morte "compreende que o sentido da vida não está na vida depois da morte, mas na humanização de si próprio" (Ferry, 2011, pp. 353–354). Em vez de concluir a maldição sobre Shàmhat, Enkidu decide abençoá-la, por ter sido esta quem lhe concedeu a grande transformação e o acesso às coisas boas que experienciou:

> O Enkidu, why curse Shamhat the harlot,
> who fed you bread that was fit for a god,
> and poured you ale that was fit for a king,
> who clothed you in a splendid garment,
> and gave you as companion the handsome Gilgamesh?
>
> And now Gilgamesh, your friend, and your brother,
> [will] lay you out on a magnificent bed.
> [On] a bed of honor he will lay you out,
> [he will] place you on his left, on a seat of repose.
> [the rulers] of the underworld will all kiss your feet.
>
> The people of Uruk [he will have] mourn and lament you,
> the [thriving] people he will fill full of woe for you.
> After you are gone his hair will be matted in mourning,
> [clad] in the skin of a lion, he will wander the [wild.]

[12] Ser excecional, de força e beleza extraordinárias, não consegue controlar o seu poder. Perante esta desproporção entre os mortais, os deuses decidem enviar-lhe um *alter ego*, Enkidu, igualmente imponente e belo, mas desprovido de educação e linguagem. Antes de ser revelado, passa pela "educação" da cortesã Shàmhat, que o transforma num homem civilizado. Gilgamesh e Enkidu, percebendo a inevitável rivalidade, defrontam-se. Mas incapazes de se sobreporem um ao outro, no final do combate prevalece o respeito mútuo, e a amizade surge incondicional. Tornam-se inseparáveis e procuram a glória através de grandes e arriscados feitos. Na demanda do prestígio, derrotam Humbala, que guarda a floresta de cedros. A deusa Ishtar, divindade do amor, deslumbra-se com este feito e apaixona-se por Gilgamesh, mas este, conhecedor da rotatividade com que Ishtar usa os seus amantes, rejeita-a, provocando a retaliação da deusa, que pede a seu pai Anu que envie um touro mágico para devastar a cidade de Uruk. Gilgamesh e Enkidu conseguem derrotar o touro. Certa noite, Enkidu sonha que os deuses se reuniram e decidiram vingar a morte de Humbala e do touro, pois ao desafiá-los, haviam desafiado os deuses. A decisão é fazer com que Enkidu morra. Enkidu sabe que vai morrer e decide amaldiçoar Shàmhat, que no fundo o domesticou. Enkidu morre. O desgosto atinge Gilgamesh, que começa a questionar-se sobre qual o sentido da vida. Cada vez mais angustiado, pensa agora no seu próprio destino, pois a morte sem amor já ele tinha vivido inúmeras vezes, mas a morte transfigurada pelo amor, surge com um sentido totalmente diferente. Emerge o desejo da eternidade. Gilgamesh parte à procura de Utanapisti, o homem a qual os deuses haviam confiado o dom da imortalidade. Depois de grandes aventuras, finalmente encontra-o, mas este revela que não haverá outra exceção igual à dele e que todos os mortais devem morrer. Para o compensar, concede-lhe a erva da juventude, que lhe permitirá conservar, por mais algum tempo, a sua beleza e o seu vigor. No regresso, uma serpente rouba-lhe a erva. A partir desse momento, o rei de Uruk sabe que tem de aceitar a sua condição de mortal.

> Enkidu [heard] the words of Shamash the hero,
> ... his heart so angry grew calm,
> ... [his heart] so furious grew calm:
> Come, [Shamhat, I will fix your destiny! (George, 2000, vv. 134–151)

Quando Alceste se despede, pensa exclusivamente na felicidade dos filhos, e formula a sua exigência: "Aos meus filhos não dês uma segunda mãe" (Tavares, 2014, p. 29). Na peça de Eurípides, o apelo, mais extenso e detalhado, também ocorre, e a preocupação com os filhos predomina na argumentação (cf. Eurípides, 2018, vv. 280-325). Mas, da parte de Alceste, não há nenhum tipo de pranto, nenhum ataque à indiferença egocêntrica de Admeto, nenhum tipo de censura ao desejo deste sobreviver, porque Alceste, tal como Enkidu, não consegue condenar quem lhe proporcionou o que de mais precioso ela teve. Se Alceste não fosse mãe, aventuro a perspetiva de que a decisão seria outra.

A crítica ao comportamento dos pais de Admeto também advém do egoísmo que protagonizam, especialmente evidente na indiferença que manifestam perante a possibilidade dos seus netos ficarem órfãos de mãe. Por conseguinte, todo o sentido da vida de Alceste está naquilo que ela concretizou em vida e não na perspetiva do que poderia viver. Quando, em ambos os textos, a censura cai sobre os pais de Admeto, é porque estes se afastam da noção de que os pais nunca pensam no seu fim, mas inquietam-se perante a possibilidade de alguma coisa acontecer à sua progenitura. Nesta perspetiva, e recorrendo novamente a Luc Ferry, ainda que com a ressalva de que Enkidu não é propriamente um outro, mas o *alter ego* de Gilgamesh, o medo da morte não é necessariamente um sentimento egocêntrico, porquanto se coloca quase sempre na relação com outrem, como na epopeia, em que "Gilgamesh apenas descobre a existência da angústia por ocasião do desaparecimento do ser que ele mais ama no mundo" (Ferry, 2011, p. 355). Partindo da premissa anunciada por Ferry, a conduta de Admeto e dos seus pais, constitui um privilégio. Admeto não antecipa a angústia perante a perspetiva de perder Alceste, e os seus pais também não manifestam nenhum desespero perante a perspetiva de perderem o único filho.

A concisão do texto de Gonçalo M. Tavares não empresta o mesmo tipo de complexidade no tratamento do tema da angústia perante a perda. Após a morte de Alceste, não há espaço para grandes solilóquios de frustração e tristeza, ainda que a informação sobre o estado anímico de Admeto seja evidente, revelando uma maior compreensão em relação ao que a morte de Alceste representa: a cama ausente, os filhos sem mãe, a maior das amputações (cf. Tavares, 2014, p. 80). Admeto "Chora e grita, com os punhos bate na parede" (Tavares, 2014, v. 79). Desorientado, deteta o vazio e volta a chorar, "grita por Alceste, amaldiçoa-se" (Tavares, 2014, v. 80), entregando-se à autocomiseração.

Ainda que muitos de nós tenhamos crescido com o axioma "o homem não chora", a espontaneidade do choro de Admeto, à luz da contemporaneidade, não surpreende o leitor, a não ser que cogitemos a possibilidade de não ser genuíno. Admeto, aos olhos de todos, revelou egoísmo e cobardia, e se a isto acrescentarmos a indiferença, revelaria certamente pior carácter. Para honrar Alceste, compreende-se que as lágrimas suplantem qualquer retórica. Como refere Luc Ferry, o choro pela morte de alguém está intrinsecamente ligado à condição humana, e

a psicanálise, no fundo, nada tem a dizer sobre isso"(Ferry, 2011, p. 339). O filósofo francês defende que, quando perdemos alguém que amamos muito, não temos necessariamente de lutar para o esquecimento, e que é totalmente legitimo recearmos a morte dessas pessoas, como é igualmente natural sofrermos por isso, de tal modo que aquilo que poderia ser patológico era não experienciar essas emoções (cf. Ferry, 2011, p. 340). No tempo de Eurípides não era imaginável que os heróis mais fortes chorassem, e se acontecesse, seria apenas como sinal de pungente desgraça ou em virtude de um lapso temporário da sua virilidade. Se um homem chorasse por si próprio arriscava a feminização (cf. Segal, 1992, p. 140). Sendo as lágrimas uma categoria de género, Eurípides considerou a morte de Alceste um acontecimento tão intenso que justificou o choro público de Admeto. No texto de Tavares, a curta reação de Admeto impele-nos para considerar que o homem chora porque perdeu alguém que amava muito, ainda que também poderá ser o resultado do remorso, porque pensa "na sua cobardia e na coragem de Alceste" (Tavares, 2014, p. 79).

3. Outros temas, de tez eminentemente contemporânea, são complementarmente assumidos nesta narrativa, com evidência para o vigoroso tributo ao sacrifício feminino e à hospitalidade. Alceste sacrificou-se por amor (Tavares, 2014, p. 18). Está escrito no novo texto. O narrador enaltece "esse invulgar e amoroso" (Tavares, 2014, p. 63) gesto. Feres ironiza sobre a possibilidade de Admeto chegar a imortal, se continuar a explorar todas as mulheres que o amem e se sacrifiquem por ele, acusando-o de viver à custa de duas mulheres, primeiro a mãe, que lhe deu "a vida primeira" (Tavares, 2014, p. 57), e depois a mulher, que morreu no seu lugar, uma evidente centralidade da relação sacrificial entre amor e morte.

O narrador alerta para a inexistência de lógica na eleição da mulher de Admeto para o sacrifício e promove uma reflexão sobre a importância de cada papel: "Em tempo de guerra quem faz mais falta: / o homem que fora de casa combate /ou a mulher que dentro de casa protege os filhos / que mais tarde sairão de casa para combater? / Não há resposta e nunca houve resposta, /dentro ou fora de Sarajevo" (Tavares, 2014, p. 18). Portanto, não se antepõe nenhum tipo de convenção social para a tomada de decisão, ou seja, Alceste não é empurrada para a morte. Paradoxalmente, ainda que possamos identificar uma sugestão de paridade entre géneros, certo é que, na década de noventa do século XX, a mulher ainda preservava o seu espaço dentro de casa, cuidando dos filhos, e o homem incorpora a missão de combater, cumprindo o heroísmo destinado ao homem. Aliás, a figura de Alceste, de Eurípides, surge como uma das exceções à acusação de misoginia dirigida ao Poeta grego, que, em regra, abdicava de incluir nas suas tragédias "mulheres sérias" (cf. Lourenço, 2004b, p. 61; Santos, 1988, p. 108). Com esta personagem, Eurípides denuncia o confinamento da mulher na estrutura familiar, numa sociedade dominada por valores patriarcais. Tavares não mexe muito nesta perspetiva, talvez porque em algumas sociedades este preconceito ainda subsista. Quando Alceste se despede, pensa nos filhos, e os desejos que formula só a eles são direcionados, mas com uma sublimíssima diferença: ao filho pede "casamento, esposa e glória" (Tavares, 2014, p. 27), enquanto para a filha reclama "marido, casamento e honra" (Tavares, 2014, p. 27), a mesma honra que ela soube dirigir ao marido, ou

melhor, à família, à preservação do lar. No fundo, este texto também estimula a continuidade da velha discussão sobre a igualdade entre géneros, debate que ainda continua, apesar de já termos cumprido praticamente um quarto do século XXI.

Enquanto Admeto, com todo o seu egoísmo, surge quase como um anti-herói, cuja utilidade é a de fortalecer o extraordinário desprendimento da sua esposa, a figura de Alceste é bastante celebrada, tal e qual como no texto de Eurípides, ainda que subsistam dúvidas sobre se a verdadeira razão para o sacrifício seja o amor. O narrador utiliza o vocábulo, mas não clarifica o destinatário desse sentimento, ainda que o instante de resolução seja muito árido na argumentação, bastando um "Sim, aceito. Sim, vou" (Tavares, 2014, p. 27), repentismo que nos pode colocar na presença de um gesto irracional que intuímos associar ao amor. No seu artigo "Amizade na Alceste de Eurípides" (2004), Frederico Lourenço questiona se o gesto de Alceste, no texto original, terá a mesma conotação sentimental para os dois, concluindo não haver no momento da despedida "qualquer traço de emoção ou afetividade em relação a Admeto" (Lourenço, 2004a, p. 144). Lembra ainda que, na justificação de Alceste, não há o emprego dos vocábulos "amizade" ou "amor", elegendo o verbo "honrar "para explicar a sua atitude. Lourenço conclui que Alceste não morre por Admeto, mas sim pelo marido (Lourenço, 2004a, p. 144), admitindo que "numa peça que, mais do que qualquer outra, recorre constantemente ao campo semântico da amizade, há ostensivamente uma figura que se exclui dessa emoção: a protagonista" (Lourenço, 2004a, p. 145).

No texto de Tavares o comportamento é bastante semelhante. Alceste reza e pede aos deuses pelos filhos. A Admeto apenas direciona uma exigência: que não coloque na sua casa outra mãe, pois será assim que ele honrará o seu sacrifício. O discurso é curto e sem indícios de afeto para com o marido. A preocupação é totalmente direcionada para os filhos, pedindo que fossem "felizes e fortes, na velha terra /[dos pais" (Tavares, 2014, p. 28). Alceste prescinde da sua vida para garantir que, em tempo de guerra, e perante a morte discricionária, aquele que os poderia defender permaneceria vivo. O seu sacrifício é comparável à morte do guerreiro no campo de batalha, e o seu feito será lembrado e celebrado para sempre, dando razão ao coro que anuncia finalmente que "a mais nobre das mães morreu (Tavares, 2014, p. 30).

Se, por um lado, este novo texto poderia ter o título de "Feres", porquanto é a figura que desponta a maior das reflexões, por outro lado, é a personagem Alceste que cumpre os requisitos próprios do heroísmo. E Alceste regressa em silêncio, facto que não deixa de constranger o leitor moderno, como muito provavelmente terá perturbado o público ateniense. Este final, aparentemente feliz, deixa o futuro de Alceste em aberto, não com o dom da imortalidade, mas com a vida prorrogada, como se tivesse recebido a erva da juventude de *Utanapisti*. Mas, jamais saberemos o que pensa Alceste no momento do seu regresso. Tavares, sempre muito mais conciso, abdica da explicação dos três dias para a consumação da *anastasis*, e sem o questionamento sobre o silêncio da esposa ressuscitada, termina o drama, para alguns a tragédia, de forma ainda mais abrupta, com Admeto, trémulo, a declarar "é Alceste; /está viva" (Tavares, 2014, p. 85). Este fim é totalmente enigmático e faz correspondência com o final de *Alceste* que, como Nuno Simões Rodrigues sugere, Eurípides deixou "margem para o desconhecimento do mundo da morte,

ao trazer à cena uma figura muda e imóvel. De facto, a quietude final de Alceste parece ser sintoma do efetivo desconhecimento do além" (Eurípides, 2009, p. 131). Gonçalo M. Tavares também não concede ao leitor a mínima pista sobre o pensamento da heroína. O mistério encerra o drama, deixando o leitor totalmente ao abandono, ainda que a semente instigadora da reflexão esteja já devidamente hospedada. No fundo, se Alceste falasse, a primeira coisa que pretenderíamos que revelasse seria o seu pensamento sobre o que encontrou para além da morte, desafio que, compreensivelmente, terá exigido ao autor a segurança do silêncio.

A hospitalidade associada ao drama, tema igualmente central no texto euripidiano, extrai da personagem Admeto o seu lado afetuoso, talvez mesmo a única que convoca a sua humanidade. O narrador apresenta-o como "inigualável hospedeiro para os amigos /[e companheiros" (Tavares, 2014, p. 69), mas para os seus servos, prefere utilizar o advérbio "assim-assim" (Tavares, 2014, p. 69). Os tempos de guerra aumentam os fluxos de migração, e nesta perspetiva, segundo o autor, ficou a intensão de renovar a reflexão sobre a noção de hospitalidade, individual e coletiva, e o quão ela é valiosa para a compreensão da humanidade. Gonçalo M. Tavares pretende evidenciar, como o mesmo afirmou (cf. CulturaFnac, 2014), o valor da hospitalidade, lembrando que nos tempos modernos há quem arrisque a vida e transponha as mais traumáticas circunstâncias em busca de acolhimento. O autor alerta que há muito tempo que a hospitalidade deixou de ter um valor divino, sendo que nos encontramo na iminência de que deixe também de ter um valor humano. Nesta obra, a hospitalidade continua a ser o elo de ligação entre Admeto e os deuses Apolo e Hércules, com a mesma construção que encontramos no texto euripidiano (cf. Lourenço, 2004a, p. 145). Sendo o garante do estabelecimento das relações de amizade, sem as quais a resistência à morte não se poderia concretizar. Neste campo, Tavares não abdica da estrutura narrativa que o texto de partida lhe oferece. Como assinala Frederico Lourenço, em relação a *Alceste,* de Eurípides, toda a ação pode ser "sintetizada em termos de laços da amizade" (Lourenço, 2004a, p. 139).

Estes gestos de altruísmo e generosidade de Admeto, que lhe conferem a posição moral para receber a ajuda de que necessita para se manter vivo, integram o que Ian Morris designa de eixos verticais e horizontais de oferta (Padilla, 2000, p. 183), que permitem que a estrutura da peça apresente uma série de importantes ofertas *(Charis),* que consolidam as relações entre os protagonistas, e que ocorrem numa esfera de trocas, não pelo seu valor, mas pela sua ordem (Padilla, 2000, p. 183). Ora, segundo a análise hierárquica de Ian Morris, esta possibilidade ocorre porque Eurípides, quando introduz o tema da morte, distorce a tipologia de *charis,* porquanto estabelece uma nova "esfera de troca", na qual as personagens de Apolo e Hércules ocupam uma posição superior à de Admeto, uma vez que detêm a capacidade de serem doadores de vida (*bios*), enquanto Admeto apenas recebe a vida. Todavia, quando Alceste concorda em morrer na vez do marido, concede-lhe uma oferta de um nível superior, porque será algo tão valioso que ele nunca será capaz de retribuir na mesma dimensão, detalhe que Alceste não se coíbe de enfatizar (Eurípides, 2018, v. 300). Por conseguinte, esta dádiva não deixa de constituir um certo nível de humilhação:

> Since Alcestis is providing him with a *charis* that he can never properly compensate (no matter how hyperbolic his rhetoric becomes) and since his social status in relation to hers in the context of the play's peculiar organization of social relations has accordingly been adjusted downward his grieving for her must be done in a state of open humiliation for the disparity of their gifts to one another. His charis (*rhetorical gratitude*) can never match her charis (*heroic soteria*). (Padilla, 2000, p. 192)

Mas a importância da hospitalidade está profundamente associada ao *phatos* e revela-se especialmente na mudança de atitude de Admeto perante a visita de Hércules. Esta relevância está expressa em ambos os textos. Na primeira vez que Hércules entra em cena, Admeto esconde as suas emoções (cf. Eurípides, 2018, v. 540s; cf. Tavares, 2014, p. 38), com o objetivo de salvaguardar a estadia do Herói, ou seja, a hospitalidade sobrepôs-se ao sofrimento. No final, após as cerimónias fúnebres de Alceste, Admeto, perante Hércules, servos e coro, já não esconde a sua tristeza e revela com sinceridade (ou não) as suas lágrimas (cf. Eurípides, 2018, vv. 1064–69; Tavares, 2014, p. 79).

Evito deliberadamente afirmar que Gonçalo M. Tavares trouxe *Alceste* para a contemporaneidade apenas para expor o clássico, renovar-lhe o brilho, e hesito mesmo considerar que pretendeu, como referiu Jorge Deserto, contar a história de Admeto e Alceste "por outras palavras" (Deserto, 2017, p. 83). Deserto assumiu a convicção de que quem contacta com o texto novo, deixa-se contagiar por um impulso de releitura da obra antiga, estímulo que considera ser "poderoso, porque nos coloca forçosamente num estado de permanente vigilância" (Deserto, 2017, p. 83), e que aguça a atenção do leitor e, acrescenta, "porque nos obriga a voltar com outros olhos à Alceste original. Não é esta uma pequena virtude" (Deserto, 2017, p. 83).

Sem refutar totalmente este entendimento, porquanto é uma perspetiva sempre possível de ser cogitada (até porque quem escreve acabou por sentir essa necessidade), cumpre-me a sugestão de um outro caminho, aquele que corporiza uma intensão mais profunda de tratar temas complexos dos nossos tempos, recorrendo à atualidade dos clássicos. A questão que subsistirá é a seguinte: assumido o intertexto, e sem os constrangimentos prévios da procura das equivalências, pode esta obra sobreviver sozinha?

Referências bibliográficas

Edição

Tavares, G. M. (2014). *Os Velhos Também Querem Viver*. Alfragide: Caminho.

Edições e Traduções dos autores antigos

Aristóteles. (2018). *Poética* (Trad. Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Eurípides (1986). *Electra; Alceste; Hipólito (Tragédias Gregas).* (Trad. de J. B. Mello e Sousa) Rio de Janeiro: Ediouro.

Euripides (2003). *Alcestis* (With notes and commentarys by C. A. E. Lushnig and H .M. Roisman). Oklahoma: Oklahoma University Press.

Eurípides (2006). *Alceste* (Trad. e notas de J. B. de Mello e Souza). Rio de Janeiro: e-booksbrasil.

Eurípides (2009). *Alceste.* (Trad. de Nuno Simões Rodrigues). *In Tragédias I* (pp. 109-200). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Eurípides (2018). *Alceste.* (Trad. de Jaa Torrano). *Codex – Revista de Estudos Clássicos, 6*, 196–232.

George, A. (2000). *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin Books Ltd.
Séneca, L. A. (2004). *Cartas a Lucílio* (Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado Campos, 5.ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Estudos
Bachelard, G. (1961). *La poétique de L'espace*. Paris: Bibliothéque de Philosophie Conteporaine.
Cormier, R., & Pallister, J. L. (1971). En attendant Godot: Tragedy or Comedy? *L'Esprit Créateur, 11*(3), 44–54.
Deserto, J. (2017). Vale a pena trazer Alceste de volta à vida?: Eurípides e Gonçalo M. Tavares. In M. F. Silva, M. C. Fialho & J. L. Brandão (Coords.), *O Livro Do Tempo: Escritas e Reescritas: Teatro Greco-Latino e Sua Recepção, II* (pp. 69-84). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
Esslin, M. (1960). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review, 4*(4), 3–15.
Ferry, L. (2011). *A Revolução do Amor – Para uma Espiritualidade Laica*. Lisboa: Círculo de Leitores.
Filipović, Z. (1994). *Zlata's Diary – A Child's Life in Sarajevo*. London: Penguin Books Ltd.
Jaeger, W. (1967). *Paideia: the Ideals of Greek Culture*. New York: Oxford Univerity Press.
Lourenço, F. (2004a). Amizade na Alceste de Eurípides. In F. Lourenço, *Grécia Revisitada* (pp. 139–145). Lisboa: Cotovia.
Lourenço, F. (2004b). Eurípides: Trágico no Superlativo. In F. Lourenço, *Grécia Revisitada* (pp. 58–63). Lisboa: Cotovia.
Miller, A. (2015a). The Nature of Tragedy. *In The Collected Essays of Arthur Miller* (pp. 11-13). New York: Bloomsbury Methuen Drama.
Miller, A. (2015b). Tragedy of the common man. In *The Collected Essays of Arthur Miller* (pp. 8-10). New York: Bloomsbury Methuen Drama.
Padilla, M. W. (2000). Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in Alcestis. *American Journal of Philology*, *121*(2), 179–211.
Roudané, M. C. (2010). Death of a Salesman and the poetics of Arthur Miller. In Ch. Bigsby (Ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (pp. 63–88). Cambridge University Press.
Santos, F. B. (1988). Alceste: O Heroísmo no Sacrifício ou o Sacrifício do Heroísmo? (Uma leitura da Alceste de Eurípedes). *Alfa*, *32*, 101–118.
Segal, C. (1992). Euripides' "Alcestis": Female Death and Male Tears. *Classical Antiquity*, *11*(1), 142–158.
Simões, N. (2009). Alceste (Introdução). *In Eurípides – Tragédias I* (pp. 111–138). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
Sontag, S. (1994). Waiting for Godot in Sarajevo. *Performing Arts Journal*, *16*(2), 87-106.
Steiner, G. (1979). *The Death of Tragedy*. New York: Open Road.
Williams, R. (2006). *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview encore editions.

Artigos em jornais e Audiovisuais
CulturaFnac. (2014). *Os Velhos Também Querem Viver | FNAC Chiado*. Retrieved from *https://www.youtube.com/watch?v=9axM3s7jAGs*
Mira, G. (2014). *De Mau a Excelente.* Retrieved from *https://www.publico.pt/2014/12/19/culturaipsilon/critica/de-mau-a-excelente-1679595*

Resumo

Este trabalho propõe uma análise sobre a obra *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), de Gonçalo M. Tavares, a partir de *Alceste*, de Eurípides, aflorando o tema da morte nas suas várias configurações. Sem a pretensão de uma comparação circunscrita ao princípio da equivalência diegética, esta abordagem pretende descobrir também os aspetos de não correspondência, ou melhor, de independência da obra nova em relação à obra *Alceste*, de Eurípides.

Abstract

This paper proposes an analysis of the book *Os Velhos Também Querem Viver* (2014), Gonçalo M. Tavares, written from *Alceste* of Euripides, turning up the theme of death in its various configurations. Without the pretension of a circumscribed comparison to the principle of diegetic equivalence, this approach also seeks to discover the aspects of non-correspondence, or rather, the independence of this contemporary work from Euripides' Alceste.

Hostis e ξένος (*Xenos)* no *Diário da Peste* de Gonçalo M. Tavares: o homem estrangeiro de si mesmo

Hostis and ξένος *(Xénos) in* Plague Diary *of Gonçalo M. Tavares: Man becomes a stranger to himself*

Ana Isabel Correia Martins
Universidade de Coimbra
anitaamicitia@hotmail.com

Palavras-chave: *hostis,* estrangeiro, Diário da Peste, pandemia.
Keywords: *hostis,* foreign, Journal of Plague, pandemic.

> É reconhecida, nos Gregos, a grandeza de quem recebe na sua casa os outros. É dito na Odisseia. "Um hóspede e um suplicante valem como um irmão para qualquer pessoa, por pequeno que seja o seu entendimento.
> (Tavares, 2014, p. 83)

> Porque hoje chegam os Bárbaros,
> Que odeiam a retórica e os discursos compridos.
> E a que vêm, agora esta inquietação
> E esta agitação?
> (Como os rostos se tornaram graves!)
> E porque esvazia a multidão ruas e praças
> E cada um, com ar sombrio, volta a casa?
> É que a noite caiu e os Bárbaros não chegam.
> Pessoas recém-vindas das fronteiras
> Garantem que já não há Bárbaros.
> E agora que será de nós sem os Bárbaros?
> Essa gente, apesar de tudo, sempre era uma solução.
> (O'Neill, 2008, p. 157)

In limine

A 23 de Março de 2020, início do confinamento em Portugal, no contexto da pandemia da COVID 19, Gonçalo M. Tavares inaugurava no jornal *Expresso*

RECEBIDO 05-10-2020 · ACEITE 13-06-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30996

um espaço de crónicas diárias, *Diário da Peste*, traduzidas simultaneamente em diversas línguas[1]. A 20 de Junho terminara este projecto: 90 dias, 90 diários – "Estou cansado, fecho a janela e o diário; quero fazer outra coisa" (Tavares, 2020, 20 de Junho e 8 de Junho). Se Júlio Verne precisou de 80 dias para dar a volta ao mundo, Gonçalo M. Tavares precisou de mais 10 dias para não sair do mesmo lugar. Seguindo os mapas de *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, o autor do *Atlas do Corpo e da Imaginação* demonstra que estarmos fechados ou confinados não significa estarmos parados pois o movimento do corpo e da cabeça não são coincidentes, nem tão pouco a velocidade do pensamento corresponde à velocidade da acção[2].

In illo tempore, as viagens marítimas levaram-nos ao outro lado do mundo e este *Diário da Peste,* que talvez possa ser considerada a segunda epopeia tavariana, é um novo convite à navegação metafísica do pensamento, para chegarmos ao outro lado de nós mesmos, como já o fora *Uma Viagem à Índia*, a oportunidade para nos repensarmos enquanto indivíduos e sociedade, na descoberta do *espelho em negativo* (Calvino, 2015, p. 37). Bloom alertava para o facto de que "um homem não conhece a sua verdadeira ambição/até passar por uma tragédia forte,/ uma tragédia individual. Só se sabe olhar, depois de se aprender" (Tavares, 2010, pp. 200-201) e geralmente aprende mais parado do que em movimento, desafiando as cinco dimensões da Era da Técnica: espaço, tempo, ritmo, intensidade e velocidade[3]. A pandemia então revela-se essa tragédia forte, que nos lança agora à deriva na redescoberta de um porto seguro (e tão distantes que ainda estamos de terra firme); encarcerou-nos e colocou-nos em clausura como se fôssemos monges sem crença e sem fé[4]; reduziu-nos ao essencial – "desnorteado, desorientado. Perder o norte e o oriente./O verso de Huidobro – os quatro pontos cardeais são três: o norte e o sul/o resto é isto: é o essencial" (Tavares, 2020, 30 de Abril). A prioridade reduz-se à sobrevivência tanto que a indústria de perfumes se converte em produtora de álcool e a indústria automóvel produz máquinas de ventilação, em detrimento dos motores de carros[5]. Perante a invisibilidade do perigo, mergulhámos numa cegueira colectiva, como se os cinco sentidos tivessem deixado de ser suficientes para preservar a nossa espécie porque para matar precisamos de ver, e o vírus mata-nos à traição e às escuras[6].

As muitas dezenas de escritores, filósofos, poetas e artistas convocados por Tavares, ao longo dos diários, conferem uma complexidade epistémica e um enciclopedismo notável, qual labor filológico da *ars scribendi* dos humanistas quinhentistas: Guattari, Hölderlin, Céline, Kafka, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Wittgenstein, Goethe, Rachel Whiteread, Hannah Arendt, Kabakov, Kenneth Goldsmith, Orwell, Cortázar, Rilke, Yoko Tawada, Gabriel Orozco,

---

1 A título de exemplo: *https://granta.com/plague-diary-april/* consultado a 27/09/2020.

2 Sobre as várias dissidências desta obra, genológicas, mas não só, vide Martins, 2021, pp. 117-138.

3 Sobre *Uma Viagem à Índia* vide Martins, 2017, pp. 379-389.

4 Cf. Tavares, 2020, 25 de Março.

5 Cf. Tavares, 2020, 27 de Março.

6 Cf. Tavares, 2020, 25 de Maio.

Voltaire, Auden, Bataille, Kierkegaard, Kant, Calvino, Robert Musil, Deleuze, Nina Simone, Holderlin, Brecht, Emily Dickinson, Pirandello, Jocob Steinberg, Heidegger, Emilio Lledó, Ambrose Bierce, Eliot Weinberger, Nietzsche, Wagner, Safranski, Freud, Paul Virilio, Peter Sloterdijk, W.H Auden, Pascal Quignard, Arthur Rimbaud, Goddard, Lilia Schwarcz, Edward Gassner, Vicente Garcia Hudobro, George Brassens entre outros. Estas figuras não sendo personagens assumem-se como vozes omnipresentes, faróis no exercício hermenêutico, *auctoritates* que validam e adensam o processo estético-literário e que desinquietam o leitor. A narrativa é sinuosa no jogo entre o real e o ficcional, qual tessitura de Penélope que nos enreda e confunde.

Há *topoi* estruturantes que perpassam a generalidade dos Diários tais como a fronteira ténue entre animalesco e humano; a relação homem *versus* máquina, que nos reenvia para a consciência da perversidade e do absurdo civilizacional; a bipolaridade de forças e ausência de meio termo numa sociedade capitalista; o *non sense* da (des)organização social, económica e política e ainda a reificação das relações humanas. Esta obra predispõe-se a várias abordagens e será igualmente interessante reconhecer a presença do sarcasmo e da ironia subjacentes à denúncia virulenta de uma sociedade falida económica e democraticamente. A sátira tavariana não giza apenas as comunidades nas suas múltiplas fissuras e incoerências mas também a fragilidade, a atomização e a precariedade do indivíduo. O humor é o último reduto quando tudo o resto falha, a estratégia de distanciamento do trágico e de sobranceria perante a morte:"há que rezar para pedir sentido de humor a Deus" (Tavares, 2020, 14 de Abril)[7]. Nesta extensão, mas sob uma outra óptica, podemos ainda analisar a crítica que estes diários tecem a uma sociedade doente e exaurida deste *excesso de positividade*[8]. O vírus apenas trouxe a lupa para evidenciar os problemas latentes: a vertigem da nossa existência, a ausência de sentido enquanto espécie, a melancolia, a nostalgia, o medo e a perda de liberdade e da memória[9]. Independentemente da perspectiva de análise que possamos escolher, certo é que bastou o mais pequeno elemento da natureza – um vírus – pôs em causa a Humanidade, na crença do seu inabalável gigantismo ciclópico, para que nos recordássemos de que somos falíveis e insignificantes, para que perdêssemos a presunção de que a "potência militar e

---

[7] "Eu quero fazer uma confissão pessoal, diz o papa em 2017. Todos os dias, depois de ter feito as minhas orações principais, rezo ao mártir Thomas More a pedir senso de Humor". [Tavares, 2020 14 de Maio]. Lembremos então o dito de Thomas More quando estava a ser encaminhado para a forca ladeado pelos seus carrascos: "agradeço a ajuda mas descer, desço sozinho". Decorreu em Paris na Universidade da Sorbonne o XX Congresso da Sociedade Internacional de Humor Luso-Hispano, de 21 a 24 de Junho sob o tema "Humor e Crisis/Humor em Crise". Uma das sessões foi consagrada à discussão da obra de Gonçalo M. Tavares "O papel do escárnio e a seriedade do Humor no Diário da Peste".

[8] Decorreu no Porto um congresso internacional em torno desta temática da fadiga e a obra de Gonçalo M. Tavares foi alvo de escrutínio: *https://ilcml.com/wp-content/uploads/2022/06/ILCML_Lectures-de-la-fatigue_Programa_v06.pdf*

[9] Cf. Tavares, 2020, 16 de Junho; 2020, 11 de Abril; 2020, 6 de Maio; 2020, 13, 15 e 16 de Maio.

tecnológica" nos pode salvar. Num outro Diário para *O Jornal de Letras* de 26 de Agosto a 8 de setembro de 2020, Gonçalo M. Tavares afirma:

> pandemia de 2020 colocou o estrangeiro como esse que traz o mal, neste caso a doença. O estrangeiro não traria apenas desemprego, mas o extremo inimigo do vivo saudável, a morte. [...] Falava-se, a certa altura, de estirpe italiana, espanhola, asiática ou sul-americana do vírus. Estirpes de vírus que parecem ter uma particular cor de pele, uma cultura e uma língua. Nunca a nossa. Uma xenofobia que vai da superfície da pele para o organismo. Pode usar-se a palavra aprofundar e tal palavra é indicada de forma literal e física: xenofobia bem mais profunda. O perigo que o estrangeiro traz já não é apenas a sua fala diferente, a sua cultura diferente ou a sua pele diferente. É o seu vírus. Nem precisas de ver, até no que é invisível o estrangeiro é perigoso.

No entanto, a pandemia alargou a polissemia da palavra estrangeiro para além do Outro. Neste exercício de alteridade, o indivíduo torna-se estrangeiro dele mesmo, na descoberta dos seus limites e sombras, das suas fragilidades e fissuras de carácter: "Ficar em casa é descobrir-se como estrangeira, diz a historiadora Lilia Schwarcz./Isto. Estar no mesmo sítio mas de forma diferente./Quem é este estrangeiro que está na minha casa a estas horas do dia? Sou eu./E também não sou eu, claro" (Tavares, 2020, 9 de Abril).

O presente trabalho pretende, num primeiro momento, desenvolver uma análise etimológico-semântica dos conceitos de *hostis*, *xenos*, bárbaro, reconhecendo de que forma Gonçalo M. Tavares potencia estas ambiguidades no seu jogo literário de cariz filosófico e de invectiva socio política. Seguidamente, deter-nos-emos na relação de concorrência do homem com a máquina e com outras engrenagens tecnológicas, como se de duas espécies se tratassem, em que a supremacia de uma se repercute na ameaça sobre a outra. Consequentemente, a usurpação dos espaços que o homem faz aos animais e ao mundo natural, essa *hybris* na transposição das fronteiras dos respectivos *habitats* merecem a nossa atenção para dirimir a relação com o próximo. Afinal, quem são os estrangeiros, quem determina quem são os Outros, de onde vem a ameaça e quem somos nós? São estas as questões nodais e liminares para o nosso exercício.

Ambiguidades etimológicas e outras polissemias: *hostis, xénos* e bárbaro

> "Avoir un ennemi est important pour se definir une identité, mais aussi pour se confronter à un obstacle, mesurer son système de valeurs et montrer sa bravoure. Par consequence, au cas où il n'y aurait pas d'ennemi, il faut le construire".
>
> **(Eco, 2011, p. 13)**

O dicionário de Latim-Português da Porto Editora define o substantivo masculino da terceira declinação *hostis, -is* nos seguintes termos:

1. estrangeiro, hóspede, peregrino, o que é de outro país;

2. Inimigo de guerra, inimigo público;
3. Peão do adversário (num jogo semelhante ao xadrez).

Comecemos pelo terceiro sentido, vamos a jogo.

Desde a *Odisseia* e do episódio de Ulisses e Polifemo que a Literatura tem representado o confronto da força bruta com a inteligência e argúcia. A procura desta racionalidade é muitas vezes alegorizada no jogo de xadrez, veja-se em Edgar Poe, Jorge Luís Borges, Lewis Caroll, Rodolfo Walsh, Henri Bergson, Juan Jose Arreola, Stefan Zweig, William Faulkner, Samuel Becket, Fernando Pessoa e, evidentemente, Ludwig Wittgenstein. O valor relativo das peças vai-se definindo na relação com as outras, possibilidades que se multiplicam, sucedem e exponenciam, elevando-se à potência do infinito. É este tabuleiro a preto e branco, de binómios, polaridades e antinomias, jogos de lógica, domínio e poder, ironia e *non sense* que Gonçalo M. Tavares explora no seu *Diário da Peste*:

> Na rua, jogo de xadrez. Cada pessoa pára ou avança ocupando um quadrado imaginário./ "Cada um no seu quadrado" – canção kitsch brasileira./ Cada um no seu quadrado a ser totalmente livre no seu quadrado a ser totalmente livre no/seu quadrado./ O artista Bruce Nauman a rodear o perímetro de um quadrado com o seu andar lento e levemente perverso./Como um animal a marcar território com os pés./ O médico e escritor, Mbate Pedro, disse que em Moçambique, por falta de água, as pessoas higienizam as mãos com cinza./ Mãos, cinza e água./ Na rua, jogo de xadrez. [...] Levar para a rua um quadrado imaginário como quem leva uma ideia fixa./ No seu quadrado imaginário cada um faz o que quer./ Mudos uns, outros gritam – alguns cantam./ [...]"Nunca desistir, nunca desesperar", um lema antigo./ Uns, torre: avançam sempre em frente./ Outros percorrem diagonais./A rainha no xadrez pode tudo, e o rei é protegido por todos. (Tavares, 2020, 8 de Maio)

Kasparov, um dos maiores xadrezistas do mundo, defende que o xadrez é a vida em miniatura, a representação lúcida (lúdica por vezes) e crua onde a guerra e o confronto são dialécticas inalienáveis, com a ingerência de todas as suas nuances: lucidez, medo, angústia e tensão. O xadrez tem um carácter cartesiano, se considermos as três fases do jogo – abertura, meio-jogo, final. Se na primeira e segunda partes há espaço para elaborações criativas, na parte final sobressaem as qualidades racionais e calculistas. Este jogo/desporto comprova que não interessa a quantidade de peças que vão resistindo no tabuleiro mas a qualidade e os estratagemas das que restam. Quando se sacrificam algumas em prol de outras não é senão para que as que resistem se possam tornar mais valiosas e estratégicas. Cada uma tem determinadas valências e especificidades mediante as alianças que faz potenciando ou fragilizando o seu poder:

> O silêncio era de Cage. Não se rouba assim o subtil./ No xadrez, "uma menina húngara é capaz de ganhar aos campeões"./ Uma das vantagens do xadrez é que não há retórica./ Tudo é silêncio e acto útil./ Não adianta muito abanares os pés ou a cabeça./ Tens de mexer uma peça e depois aguardar./ Uma boa síntese, mas a vida é um pouco mais móvel e imprevista. (Tavares, 2020, 3 de Junho)

O empate em xadrez alcança-se ou por mútuo acordo ou por insuficiência de material que resulte em xeque-maque. A própria palavra empate tem na sua etimologia o étimo *pathos* do grego ou *passio, -onis* em latim, e tal facto faz com que empate com uma máquina seja uma aporia semântica e uma impossibilidade.

Retomemos a segunda acepção etimológica de *hostis* como *Inimigo de guerra, inimigo público* – sem esquecer que para inimigo privado e doméstico o étimo mais usado era *inimicus.* O *Diário da Peste* vem sinalizar a hostilidade desta pandemia da qual só nos podemos proteger recolhendo ao espaço doméstico. O que vem de fora é hostil, desconhecido, é alvo de indiferença e/ou de medo: "tirando Wuhan, todo o resto do mundo recebia o "vírus estrangeiro" como se recebe uma implosão maligna transmitida individualmente pelo migrante geral que são do seu sítio" (JL de 26 de Agosto a 8 de Setembro 2020). Esta acepção imbrica na primeira *1. estrangeiro, hóspede, peregrino, o que é de outro país*. Se a condição para se ser estrangeiro é a proveniência de outros espaços geográficos, detentores de outras identidades e culturas, a incomunicabilidade da(s) Língua(s)/Linguagem sinaliza imediatamente o conflito[10]. O problema radica nas aporias dessa mesma linguagem[11]; nas profecias oraculares quase Délficas da Língua[12]; e nas dissidências entre o significante e o significado[13]. O problema ressurge quando estética e ética não são congéneres nem afins, devassam espaços e tornam fluídos os seus sentidos[14]. Em todo o caso, a Língua é aquilo que nos torna hóspedes ou estrangeiros dentro do Estado. É possível homens falarem a mesma língua e não se entenderem, tornarem-se estrangeiros dentro da mesma pátria mas o contrário também é válido:

> Em Vigo, um casal de velhos com alzheimer./ Ele alemão, ela espanhola./ Ele esqueceu o espanhol./ E agora não se entendem./ Só ficaram com a primeira das línguas./ Um fala, o outro não percebe./ Mas continuam juntos./ Alguma coisa devem perceber. (Tavares, 2020, 15 de Abril)

Gonçalo M. Tavares joga com as ambiguidades das falsas sinonímias, focaliza as contradições entre a etimologia e a sua adequação semântico-pragmática, analisaremos três exemplos: regredir e retroceder; crescimento e progresso; simulação e duplicação. Tal como Jano não podemos perder a capacidade de olhar para o futuro com as chaves de leitura do passado:

---

10 Tavares, 2020, 4 de Maio.

11 "A igreja de uma seita brasileira está fechada e tem um papel à porta a dizer, a vermelho:/comunicado sobre o coronavírus./E em baixo: informamos que as reuniões de cura de doenças estão canceladas por causa dessa doença./Uma lição de linguagem" (Tavares, 2020, 8 de Abril).

12 "Aquele que profetiza é maior do que aquele que fala línguas", aberto ao acaso, Coríntios I. (Tavares, 2020, 21 de Abril)

13 Tavares, 2020, 7 de Abril.

14 "As línguas são também posições de letras, desenhos./Pode uma frase terrível ser visualmente bela./O perigo de uma outra língua que não entendemos é esse./Por vezes a beleza faz o mesmo que a poeira e não deixa ver" (Tavares, 2020, 30 de Março); "Gosto dos tradutores automáticos que entram na alta estética sem o saber" (Tavares, 2020, 6 de Abril).

> Imagino em algumas igrejas as gravações da missa voltarem ao latim/É preciso voltar atrás./Na Europa as pessoas vão deixando a sua Língua à porta, no lado de fora./Abdicam da sua Língua anterior e começam a falar outra. /O latim é uma hipótese./Também podemos gritar. (Tavares, 2020, 26 de Março)

O dicionário Bailly Grego-Francês apresenta para *Xenos* o significado de estrangeiro, aquele que vem de outro país mas que recebe acolhimento e hospitalidade; bárbaro é aquele que não fala a língua grega. Na evolução histórico semântica do termo, bárbaro é alguém desprovido de civilidade, inculto, que não se coaduna com determinados códigos de comportamento, aquele que age com violência e desrespeito, selvagem (não manso). Veja-se o desvio semântico-pragmático que Gonçalo M. Tavares faz sarcasticamente a esta barbaridade que é ter fome, no século XXI, e a violência inerente à incapacidade de satisfazer as necessidades vitais:

> O manso é aquele que é comido sem dizer ai nem ui./ A fome humana, essa, nunca amansa./ Ao contrário dos cavalos selvagens, de alguns lobos e de vários chacais./ O cavalo domestica-se à força do punho forte e à corda. Com a repetição e por vezes ao pontapé./ Mas não podes amansar o teu estômago, que é coisa selvagem./ Não há corda, punho, pontapé ou jejum repetido que domestique./ Levanta-se o estômago a cada novo dia de manhã e diz: Quero. (Tavares, 2020, 20 de Maio)

Aquele que é violento suscita medo (*phobos*) e a virulência do vírus e a inatingibilidade do perigo coloca o indivíduo perante o medo de uma constante agressão[15]. O medo aproxima os homens dos animais, ao acirrar este instinto de sobrevivência mais primário: "a diferença entre o humano e o lobo é que o humano pode uivar" (Tavares, 2020, 12 de Junho)[16]. Neste vector das relações do

---

[15] "O medo não tem unidade de medida./Não se mede em metros ou quilogramas./Talvez o medo também não tenha um zero que seja o último./Talvez o medo seja uma substância googol mas sem fim./[...]Raul Bopp, Brasil./Há medo nas favelas brasileiras e as máfias criminosas tentam controlar esse medo, ameaçando./Medo x Medo x Medo x Medo" (Tavares, 2020, 11 de Abril); "Uma frase terrível de Canetti: "Ele refugiou-se em Deus. /Aí é onde mais gosta de sentir/medo./Escolher os sítios onde se prefere ter medo./Muitos hoje preferem ter medo dentro de casa. Outros não" (Tavares, 2020, 12 de Abril).

[16] Ainda sobre o medo, *vide* "Quem tem o mesmo medo tem o mesmo cheiro, /quem tem o mesmo cheiro tem o mesmo nome,/quem tem o mesmo nome tem o mesmo medo./E quem tem o mesmo medo tem o mesmo cheiro./As espécies animais distinguem-se pelo olfacto./Quem perde o olfacto perde a família" (Tavares, 2020, 13 de Abril); "Nossa Senhora das Janelas, sim./Todos à espera que o vazio fique ainda mais vazio./Esvaziado daquilo que mete medo./Máscaras Louis Vuitton, 199 dólares./Numa caixa amarelada, bem elegante./Lá dentro um saco, o mesmo nome: Louis Vuitton./Anuncia uma jóia, mas é uma máscara castanha, tamanho M./Tamanho M de médio ou de Medo?/Imaginar tamanho M./Tamanho do Medo./[...] Em Português M na roupa deixou de significar médio e passa a ser medo./Roupa com tamanho do medo./é essa a sua melhor coragem,/ não têm medo dos caminhos tortos./Não ter medo dos caminhos tortos" (Tavares, 2020, 20 de Abril); "Contra a liberdade, igualdade e fraternidade: infantaria, cavalaria e artilharia. Uma síntese./Hoje há ainda soldados, cavalos e canhões – mas há também a força que vem do ar./E agora o medo que vem do chão, do ar e das coisas" (Tavares, 2020, 22 de Abril; 2020, 24 de Abril; 2020, 26 de Abril).

humanesco versus animalesco, é interessante reconhecer os animais que Gonçalo M. Tavares convoca nos seus diários e os simbolismos que eles comportam. Além das cadelas que o acompanham no seu confinamento e labor literário, a Roma e a Jeri, as referências a outras espécies vêm na esteira do carácter propedêutico como se os animais com as suas condutas ensinassem ética aos homens. Desde Esopo passando por Plutarco (*De sollertia animalium – Moralia XII*), Montaigne, La Fontaine até Orwell, as fábulas e as alegorias theriofílicas são férteis para a discussão do *modus operandi* das sociedades, de valores como a piedade, fidelidade, gratidão, magnanimidade e ainda de qualidades como a inteligência e a tenacidade[17].

> Os anúncios anunciam um futuro qualquer daqui a duas semanas ou um mês, e imagino uma multidão de humanos a sair à rua para aplaudir os animais.
> Os gatos, os cães, os animais de rua.
> E depois abalroando o zoológico para aplaudir os animais selvagens.
> É preciso aplaudir os animais, penso.
> E sei que isto é forte mas é difícil explicar porquê.
> Como se os animais se tivessem portado bem durante estas semanas de sobressalto humano.
> Como se tivessem sido corajosos.
> Ou compreensivos. (Tavares, 2020, 27 de Abril)

O vírus veio remeter o homem para o mais primitivo do seu instinto e da sua natureza e ainda mais, na desvantagem relativamente aos outros animais, quando se encontra desprovido do olfato e do paladar. A pandemia coloca o outro da mesma espécie como potencial inimigo e quando o medo se instala entre os pares, a atomização é inevitável. Nesse sentido, a distância de segurança é a única coordenada que norteia o homem, nesse espaço vazio e omisso da (não) convivência social, que o esconde atrás da sua própria máscara. Começa a expirar-se para dentro e a linguagem passou a ser incoerente[18].

---

[17] "Os animais fazem isto melhor do que os homens/Ou dormem ou estão presentes" (Tavares, 2020, 4 de Abril). *Vide* ainda alguns exemplos sobre lobos (Tavares, 2020, 25 e 29 de Março; Tavares, 2020, 20 e 28 de Maio; Tavares, 2020, 4 e 12 de Junho); sobre cavalos (Tavares, 2020, 10 e 22 de Abril; Tavares, 2020, 20 e 30 de Maio); sobre cães (Tavares, 2020, 23 e 30 de Março; Tavares, 2020, 2 de Maio); sobre chacais (Tavares, 2020, 20 de Maio); sobre ratos (Tavares, 2020, 18 de Maio).

[18] "Em várias cidades da Europa: máscara e distância de dois metros entre cada um./Para gritar é preciso tirar a máscara ou então o grito sai abafado e não parece grito, mas/ sussurro ou pedido gentil", (Tavares, 2020, 1 de Maio); "Muitos recusam-se a usar máscara e são olhados de lado./ Muitos usam máscara e são olhados de lado./ O olhar de lado para um outro humano chegou com força ao século, e não vai sair tão cedo./ Uma nova espécie humana que olha mais de lado que de frente" (Tavares, 2020, 28 de Abril).

Animalesco e humanesco: haverá lugar para hospitalidade? a osmose de *habitats* e os códigos de sobrevivência e acolhimento

> Deleuze: um escritor dirige-se sempre ao animal que existe dentro do homem./Agora imaginar o contrário: o filósofo dirigir-se à parte humana que existe no animal.
> (Tavares, 2020, 6 de Junho)

A hospitalidade é um vínculo de protecção daquele que se encontra em situação adversa ou desfavorável, no qual se tece o sentido do respeito e da solidariedade, relevante não só para a estabilidade da comunidade mas também para a formação do *ethos* do homem. No canto XVII da *Odisseia*, Ulisses volta a Ítaca disfarçado de pedinte e é insultado e agredido por um dos pretendentes de Penélope, no seu próprio palácio. Este episódio ilustra a quebra de decoro e das regras de hospitalidade, que visam evitar o caos, a violência e a barbárie. Veja-se a referência a este *topos* no *Diário da Peste*:

> Por vezes, no mundo terrível, pessoas abrem um pouco a porta de casa e cospem à/ passagem de estrangeiros. / Estrangeiro, numa certa língua eslava, dizem-me, significa mudo. / Aquele que não fala a minha língua é mudo. / Aquele que não tem a minha história é mudo. (Tavares, 2020, 25 de Março)[19]

Na Antiguidade Clássica, a hospitalidade pressupunha oferecer as melhores refeições, abrigo e protecção, e convertia-se no código ético extensível por gerações, como prova de amizade entre famílias[20]. Este vínculo moral é representado por Glauco e Diomedes, no canto VI da *Ilíada*, por se encontrarem ligados por esses laços dos seus antepassados e desistindo da luta, trocando as armas como prova de sentimento mútuo de respeito.

Derrida explora a antinomia e a contradição indissolúvel entre a lei da hospitalidade absoluta e de acolhimento incondicional com a lei da hospitalidade como direito e dever, um pacto. Seguindo a primeira o homem cumpre-se na sua dimensão mais humana, seguindo apenas a segunda, torna-se um burocrata:

> La première exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger, etc.) mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans ce lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom. (Derrida, 1997, p. 29)

---

[19] *Vide* ainda Uma imagem com duas semanas, chacais no centro de Tel Aviv./ Estão com fome e perderam o medo./ Porque estão com fome perderam o medo./ É preciso que voltem a ter/medo ou comida, alguém diz./ Uma coisa ou outra./ Com fome e sem medo até uma pedra é perigosa" (Tavares, 2020, 5 de Maio).

[20] "O comprimento da fila de pessoas para receber sacos de comida./ A distância mínima/ para um vivo não ter medo de outro" (Tavares, 2020, 9 de Maio). Sobre este assunto, *vide* Wace, 1963.

Benveniste coloca a tónica na diferenciação de *hostis* (estrangeiro) e peregrino, que reside fora dos limites territoriais:

> *hostis* est "l'étranger, en tant qu'on lui reconnaît des droits égaux à ceux des citoyens romains". Cette reconnaissance des droits implique un certain rapport de réciprocité, suppose une convention: n'est pas dit *hostis* quiconque n'est pas romain. Un lien d'égalité et de réciprocité est établi entre cet étranger et le citoyen de Rome, ce qui peut conduire à la notion précise d'hospitalité. En partant de cette représentation, *hostis* signifiera "celui qui est en relation de compensation". (Benveniste, 1968, pp. 93-94)

A compensação, enquanto lugar de reciprocidade e de simetria relacional é representado na *Odisseia* no episódio em que Ulisses é recebido pelos Feáces e faz a narração da viagem, a pedido de Alcínoo. A narração é como a manifestação da confiança pelo acolhimento que recebe ao mesmo tempo que é a possibilidade do anfitrião conhecer o seu hóspede e daí se gerar a sua integração[21].

A confluência de espaços, a hibridização dos *habitats* torna esta osmose entre os homens e os animais problemática[22]. O confinamento veio desvirtuar a ideia de cidade enquanto *pólis*, espaço de ocupação pública e acção política, esvaziou-se a concentração demográfica e desmembrou-se o corpo social[23]. As cidades desabitadas são invadidas por animais que assaltam espaços urbanos enquando que o homem é espoliado do seu *habitat*, reduzido à sua célula doméstica e domesticável: "Se o confinamento durasse muito, o centro das cidades ficaria para os ovnis e para/os animais selvagens" (Tavares, 2020, 24 de Maio), as cidades passariam a ser selvas e as aglomerações humanas apenas tribos (classes e categorias), desapossados do estatuto de *ciuis* e do direito à cidadania. Cidades em vias de extinção como um qualquer animal raro e exótico, a sociedade reduz-se ao indivíduo atomizado que deve manter o distanciamento do outro indivíduo, uma potencial ameaça.

> O corpo tornado sagrado de novo.
> Aquilo que tem de ser protegido.
> Tenho uma colecção a que chamo cidade do mundo.
> Miniaturas de casas e edifícios de diferentes cidades./Está empacotada".
> (Tavares, 2020, 1 de Abril)
> "Por vezes quadrado, outras vezes circunferência.
> Platão domestica de novo a cidade.

---

21 Sobre este *topos*, *vide* Eco, 2011, pp. 159-196.

22 "Na Europa, os humanos já começam a regressar e com eles o medo muda de posição./ O medo tem de voltar ao coração dos animais selvagens./ Os animais selvagens vão ter de recuar para 2019" (Tavares, 2020, 6 de Maio); "Os animais magros assustam./ Como se fossem mais humanos por serem magros" (Tavares, 2020, 21 de Abril); "Os animais do zoológico de Nova Iorque parecem não ligar à peste. Mas nem todos os/animais são iguais./ Há uns que estão deprimidos, dizem os tratadores./ Faltam-lhes os aplausos humanos" (Tavares, 2020, 27 de Abril); Não se sabe se a epidemia começou "por contacto com animais infetados ou se resultou/de um acidente num laboratório em Wuhan" (Tavares, 2020, 1 de Maio).

23 Cf. Tavares, 2020, 25 de Abril.

> Domus, casa; domesticar: fazer com que o exaltado se aproxime da casa.
> Quadrados: T-zero em miniatura. (Tavares, 2020, 11 de Maio)

Estado, Cidade, Bairro, Casa: uma cadeia de gradação inalienável em Platão. A *República* representa a busca pela cidade ideal que deve assentar nas quatro virtudes matriciais: *Dikaiosyyne* (Justiça), *Sophrosyyne* (Temperança), *Andreiia* (Coragem) e *Sophiia* (Sabedoria). Os dez livros platónicos concatenam os esforços atenienses para a construção de uma cidade decalcada sobre o modelo idealmente perfeito: uma vida destituída de luxos e de *delitiae* na exaltação do homem valente, como deve ser um guerreiro. O mais importante para a pólis/cosmópolis não são as riquezas materiais ou prazeres enganosos, mas a sua transformação numa moradia comum, justa e equilibrada para todos os cidadãos. As virtudes platónicas metamorfosearam-se e tornam-se agora vilãs, em pleno século XXI[24]. Crescimento e desenvolvimento estabelecem mais uma falaciosa sinonímia. A sabedoria e argúcia de Ulisses foi vencida (ou melhor, deixou-se vencer) pela força bruta dos Ciclopes e a coragem desemboca agora no medo:

> O medo coloca a cabeça de um vivo no sítio errado.
> Coloca a cabeça na fuga e não no desejo. (Tavares, 2020, 4 de Junho)

> E quem não tem o medo perdeu simplesmente a vontade de ter coragem ou tem pressa:
> Uma mulher acelera na rua e diz que não tem medo, só pressa. (Tavares, 2020, 19 de Maio)

A pandemia ensina a desconfiança, a geometria e a matemática para compreendermos a (des)proporção deste conflito e a assimetria das nossas forças sempre que se digladiam com a natureza[25]. Nesta guerra os flancos inimigos não estão delimitados nem sinalizados, e outro qualquer é um inimigo em potência[26]. A pandemia localiza-nos num território epónimo de guerra, desta vez somos todos guerreiros em *bunkers*, na vertigem e na ausência do ruído das balas, o que pode ser ainda mais desconcertante:

> Está cá agora por causa do marido e diz que se sente pior agora
> Porque não sabe qual é a zona dos "bons e dos maus".
> E qual é a zona dos bons e dos maus?
> É preciso marcar no chão a ética para a entendermos. (Tavares, 2020, 9 de Abril)

---

[24] "A polícia mexicana matou com brutalidade um homem que não usava máscara na rua./ Não queremos conhecer o teu rosto./ As cidades cresceram demasiado depois de Aristóteles" (*Diário da Peste* de 5 de Junho e 17 de Junho).

[25] "Os cientistas que nos anos sessenta estudavam os possíveis efeitos das guerras nucleares faziam cálculos a partir do termo megabody que/representava um milhão de cadáveres potenciais" (Tavares, 2020, 9 de Maio).

[26] Tavares, 2020, 2 de Abril.

Não existe arsenal bélico nem porta-aviões, o conflito sofisticou-se e tornou-se além de frio também invisível, já não há soldados de infantaria ou de cavalaria, todos são vítimas possíveis e passíveis. Neste tabuleiro de xadrez, a torre avança destemidamente sempre em frente, o peão também mas de forma mais precavida, bispos percorrem diagonais, e as rainhas tudo fazem, tudo podem para protegerem os reis, cada um da sua maneira, cada um seguindo uma filosofia, "cada um no seu quadrado com as distâncias de segurança: Foi um pedido da Rainha Isabel II".//Nunca desistir, nunca desesperar, um lema antigo (Tavares, 2020, 8 de Maio). Cada um no seu quadrado e a verdade é que fomos todos remetidos para um espaço menor de acção física e de liberdade, mas talvez tenhamos ganho intensidade na agonia do nosso sentir. A única retórica é a do silêncio e do isolamento, sozinho e solitário com os seus pensamentos ensurdecedores. Mexe-se uma peça e depois aguarda-se, é tempo de espera em que o ritmo consegue ser constante. Como em qualquer guerra, nesta também há lugar para a traição, que saiu da linguagem e entrou na biologia. Estar doente é uma ameaça ao Estado e torna-nos imediatamente estrangeiros[27].

O *Diário da Peste* aponta para a fronteira ténue, quase osmótica, entre o impulso animal e a vontade humana, a labilidade entre a razão e o instinto perante o medo e a necessidade de sobrevivência. A referência ao lobo é particularmente recorrente seja pelo imaginário infantil da *estória* do capuchinho vermelho e do lobo mau – cartaz com anúncio: o desenho de um lobo a dizer VOU TE COMER;//e muitas ovelhas em redor do cartaz, a dizerem: gostei dele, ele fala o que pensa (Tavares, 2020, 28 de Maio); seja da *estória* dos três porquinhos – "Uma história infantil do lobo mau e dos três porquinhos.//Dizia que o lobo era mau, muito mau, todo mau.//Mas ninguém é mau, muito mau, todo mau" (Tavares, 2020, 25 de Março) –, mas sobretudo pela herança romana da loba do capitólio, que amamentou Rómulo e Remo, figuras fundacionais para a Cultura Europeia Ocidental.

> As mães nas pequenas aldeias da Colômbia a uivar às janelas.
> E a uivar pelos caminhos perigosos para os filhos ouvirem.
> Imagino a mãe que de tanto uivar fica mesmo lobo.
> Só voltará a ser humana se recuperar o filho.
> Nós, violentos, mais tempo perduramos. (Tavares, 2020, 25 de Março)

> E percebemos isto nas primeiras semanas de março e abril: casa bunker;
> a comida entra por um lado e os dejectos saem por outro. E isso basta.
> Quando o humano entende isto torna-se lobo e já não há regresso.
> Nem do amigo necessitas. Muito humano vai sair de 2020 predador e carnívoro.
> (Tavares, 20 de Junho)

Paul Valéry dizia que a evolução do Homem, em relação aos outros animais, não se devia ao facto de ele ter o polegar oponível, mas sim ao facto de ter uma alma oponível, se quisermos, a possibilidade de olhar para si mesmo, e contra si, na consciência das suas falhas, traumas na lucidez trágica da sua existência.

---

27 Tavares, 2020, 24 de Março.

Talvez tenha sido este o mote pelo qual Gonçalo M. Tavares converteu Valéry em um vizinho do seu *Bairro* – "O Senhor Valéry e a Lógica". A apetência pela racionalidade da sua escrita confronta-nos com a separação e dissolução de todas as coisas, a fragmentação do indivíduo, a queda porque "faz todo o sentido um filósofo investigar a queda livre. //A queda que não é consequência de um empurrão, mas de uma decisão.//Livre, isto é: sem apoios" (Tavares, 2020, 9 de Abril). A queda pode ser um estado mas é também um lugar para onde fomos convidados pela força gravítica e não por nossa vontade ou decisão individual.

Se a função vital dos animais é ceder ao instinto, a do Homem é contrariá-lo, mas Gonçalo joga com a aproximação da biologia, desnuda a familiaridade do homem com os animais nas suas funções mais primárias de subsistência e sobrevivência.

> Roma bebe água na tigela, parece estar sedenta ou então está a transformar-se num camelo: bebe para os futuros dias difíceis; (Tavares, 2020, 23 de Março)
> Um animal não consegue apenas olhar para uma ferida.
> Nada na vida do animal é estética, tudo é urgência e socorro.
> Tudo é ética, no animal, portanto. Nada nele dá
> atenção à beleza ou à fealdade. (Tavares, 2020, 14 de Maio)
> Outros nomes: lampírio, lampiro, lumeeira, mosca-de-fogo.
> Animal que produz luz. E os humanos com inveja. (Tavares, 2020, 17 de Maio)

O instinto do homem em contrariar a finitude e a efemeridade da vida contrasta com a aceitação natural e inconsciência dos animais, só para o homem é que isso consiste num problema existencial:

> A cabeça livre de um animal impõe respeito/Se necessário, uma máscara humana pode ser roubada à cabeça dos animais que estão/proibidos de lamber as patas./Eu sou um humano, e também devia estar proibido de lamber as minhas patas./A única coisa a fazer com as patas é avançar. (Tavares, 2020, 5 de Abril)

Máquinas, maquinismos, engrenagens e outros barbarismos

> Uns dizem que é a revolta da natureza./Pensávamos que era tudo nosso, mas não./Karl Kraus:/"não há só máquinas, há também tempestades"./Esquecemo-nos das tempestades. (Tavares, 2020, 15 de Abril)

O mote na primeira crónica a 23 de Março é a referência explícita a Itália, epicentro do terramoto pandémico na Europa. Da mesma forma, faz-se a referência indirecta ao contexto de desemprego do pós-guerra e ao valor da bicicleta como forma de subsistência não deve ser subestimada – "Em Turim, de bicicleta, entregava pizzas e gelados como estafeta" (Tavares, 2020, 10 de Maio). A bicicleta é aquele objecto quase máquina que negoceia bem o esforço com o seu

utilizador[28]. O comboio e a bicicleta são dois meios de transporte preferenciais na literatura de Gonçalo M. Tavares, na representação dos conceitos de intensidade e velocidade[29]. O comboio impulsiona o movimento para a frente com pouca flexibilidade e margem de manobra para a vontade individual, que se vai neutralizando no caminho assumido pela locomotiva[30]. A bicicleta, pelo contrário, permite à pessoa imprimir a intensidade e o ritmo que deseja ou consegue, é o viajante que decide o sentido da marcha, não sendo máquina também não deixa de operar um movimento físico e mecânico. A bicicleta é uma extensão do indivíduo, um *upgrade* do movimento humano. Se falamos das quatro dimensões da Era da Técnica – ritmo, velocidade, movimento, intensidade – na filiação do espaço e do tempo teremos de aprofundar a sua familiaridade com o futurismo, desde o Manifesto de Marinetti. O futurismo enquanto movimento artístico e literário renegava moralismos e deslumbrava-se com a velocidade e com os desenvolvimentos tecnológicos do século XIX. Os primeiros futuristas europeus exaltavam a força, com a apologia da máquina, assente num paradigma dinâmico da vida moderna com a ruptura com paradigmas do passado, exaltando o temor e o perigo como *ex-libris* da intensidade. Gonçalo M. Tavares assume-se herdeiro destas matrizes, satiriza-as e explora a relação do Homem com a Máquina agudizando a consciência do absurdo civilizacional do qual nos tornámos reféns.

Alicerçado a esta consciência de perda de liberdade a cada ganho tecnológico, porque qualquer tentativa de negociação e cedência para a máquina é ruinosa para o homem, Gonçalo M. Tavares convoca múltiplas intertextualidades. Desde Homero, passando por Camões, Shakespeare ou Erasmo, a Literatura ensina-nos que não há viagem, périplo ou itinerância sem escolhos ou tempestades. O homem impulsionou a máquina e desafiou-a a invadir a natureza, ilegitimamente.

Polifemos e Adamastores também integram a viagem porém neste *Diário da Peste* tornam-se cyborgues, máquinas e criaturas que sendo geradoras de comportamentos não conseguem ser geradoras de sentimentos: "Geradores eólicos em toda a Grécia./Uma máquina entra na natureza para tirar energia do vento./Transformar o vento noutra coisa./Os gigantes dos mitos são agora de puro metal" (Tavares, 2020, 27 de Maio).

---

28 "Quero muito andar de bicicleta, mas até para isso é preciso coragem" (Tavares, 2020, 15 de Abril).

29 *Vide Diário da Peste* de 1 de Abril e de 15 de Junho; "Um matemático do século XX, Edward Gassner, pediu ao sobrinho "para dar um nome a um/número que tivesse uma centena de zeros"./O miúdo deu o nome: Googol./Lê-se: gugol./O googol é o 1 seguido de cem zeros./É a unidade de medida de um número enorme 7 mil googol, por exemplo./O nome da google veio daí./Foi um erro de digitação./Não é o infinito, mas quase./O último zero está sempre depois do sítio onde chegas a galope e à/velocidade da luz./Gogol é também o nome de um grande escritor russo./Imagino a unidade de/medida usando o nome do escritor russo./Dois Gogol, 7,3 Gogol" (Tavares, 2020, 11 de Abril); "A Ford, em vez de carros, produz máquinas para a medicina urgente./Em vez de máquinas para a velocidade, máquinas para a salvação./Imaginar o motor de um carro junto à cama de um doente./Dois mundos incompatíveis./Uma velocidade que não é pedida./Um motor errado./Não preciso dessa velocidade, diz um doente" (Tavares, 2020, 24 de Março).

30 "Índia, ontem: carruagens de comboio convertidas em hospitais improvisados./É preciso travar o movimento. Da máquina feita para sair do sítio, fazer hospitalidade e cama parada" (Tavares, 2020, 15 de Junho).

A relação osmósica e quase contígua do homem do século XXI com a máquina, numa dependência tecnológica quase visceral para a sua sobrevivência faz com que as percepções se cruzem e confundam: "O espaço todo usado, distribuído entre máquinas, doentes/e médicos./Uma nova agricultura urgente semeia doentes e ventiladores (Tavares, 2020, 23 de Março). A inteligência artificial confunde dois conceitos distintos: simulação e duplicação. Se por um lado as máquinas exponenciam funcionalidades extraordinárias, superiores até às humanas, no sentido da lógica, do raciocínio e na acumulação de informações, por outro, faltam-lhes, qualidades e virtudes idiossincráticas da natureza humana, que as impede de reproduzirem a vida como ela é ou deve ser, dando apenas a ilusão de avatares. Nas crónicas de Gonçalo M. Tavares, a ideia de simulação de emoções das máquinas é ironicamente representada:

> Por exemplo: aparece uma página com o título: Efeitos do Inverno no nosso corpo.
> Até as máquinas e os algoritmos têm limitações e pudor.
> Não repito a pergunta ao google.
> Não quero insistir. (Tavares, 2020, 7 de Abril)

> As gruas são animais gigantes, animais de construção.
> As máquinas de construção também ficaram na expectativa. (Tavares, 2020, 2 de Maio)

> Dizem que "o sector da aviação vive os dias mais negros da sua história" e que há 16.100 aviões parados.
> A imagem de aviões parados há semanas, vazios.
> Rodeados muitas vezes de outras máquinas que de cima parecem tristes.
> É muito estranho uma máquina parecer triste.
> Uma definição possível: sem pessoas à volta, uma máquina parece perder o norte, o sentido.
> Fica desorientada e só não grita porque não foi programada para isso. (Tavares, 2020, 4 de Maio)

Se pensarmos que a emoção está intimamente associada à memória e que é inerente ao contexto em que é adquirida, não podemos falar em memória de uma máquina mas na mera acumulação de informações[31]. Ao contrário do que propõe Descartes e mesmo Kant – de que o raciocínio deve ser feito de uma forma pura dissociada das emoções – são estas que permitem o equilíbrio das nossas decisões. O neurocientista António Damásio, confrontado com a pergunta se não estará na nossa natureza humana a falha primordial (ou se porventura a falácia não faz parte de nós), responde com a certeza de que temos um evidente desejo de autodestruição e de heterodestruição. Este facto, torna por si só o nosso próprio sistema corrompido por dentro (Alves, 2017). Gonçalo M. Tavares reafirma esta desesperança reconhecendo a indissociabilidade na natureza humana de

[31] "Corto a barba com a máquina que caiu à água há duas semanas mas sobreviveu como um/náufrago de metal./A máquina perde a memória facilmente./Já não se lembra de nada – funciona" (Tavares, 2020, 2 de Maio).

antagonismos e dialécticas com as quais nos digladiamos incessantemente[32]. A outrora intensidade preconizada pelos futuristas não perdeu força no nosso século, ganha hoje outras formas de movimento, de violência e barbárie sobre o homem, na anulação dos seus direitos, seguranças, garantias e liberdades:

> Em Londres drones quase discursam na altura do baixo céu.
> O baixo céu é o céu a que as máquinas têm acesso.
> Os drones dizem numa gravação:
> Só deve sair de casa por questões de saúde, alimentação, etc.
> Uma gravação bem extensa de recomendações de segurança.
> Lembra as instruções de funcionamento de uma máquina.
> Mas aqui são instruções de uma máquina para os humanos funcionarem.
> Imagino drones que dão instruções sobre o funcionamento das pessoas em actividades simples.
> Um drone por cima de um carpinteiro a dar instruções de como usar as ferramentas.
> Um drone por cima de um ministro dando-lhe instruções sobre o discurso certo.
> Drone por cima de um pintor sugerindo cores, traços, linhas. (Tavares, 2020, 4 de Abril)

Tal como os animais ensinam aos homens os códigos de sobrevivência e de hospitalidade, as máquinas simulam códigos éticos, fingem qualidades e virtudes humanas, confundem espaços funcionais e confessionais[33]; as máquinas respondem ou simplesmente devolvem as perguntas; as máquinas resistem quando os homens sucumbem[34]; as máquinas humanizam[35], as máquinas dão ânimo e ale-

---

[32] Eram doze valentes e doze cobardes/que ali iam,/sendo apenas doze homens no total./E isto porque/cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces: tem medo e mete medo./Um homem unilateralmente corajoso não existe,/a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente. (Tavares, 2010, pp. 266-267).

[33] "De súbito, lembro-me de um confessionário./Sem padre, a máquina faz o mesmo. Exige confissões./Uma máquina que sem falar obriga o corpo a confessar tudo./Confissão estranha sem abrir a boca, nem os olhos./Por favor não abra os olhos – dizem-me antes de entrar./Há anos que não os abro, quase respondo./E sim, é uma máquina moderna de confissões antigas./Mas podes até adormecer enquanto te exigem respostas decisivas./Nunca vi; coisa estranha mas possível. Mas sim, há quem adormeça dentro desta máquina/que assusta e é longa" (Tavares, 2020, 26 de Maio).

[34] "A arte de tocar sinos, uma arte das mãos, do controlo da força./Sinos que não aceitam ser tocados por mecanismos./Sinos de metal humano./Mas nestes dias por vezes têm sido as/máquinas a ficar no seu posto, a cumprir a sua missão, sem medo./É preciso por vezes/homenagear as máquinas./Elas ficam./Alguém me diz que não havia ninguém para tocar os sinos./Só as máquinas" (Tavares, 2020, 27 de Março).

[35] "No Hospital del Mar uma enfermeira pega no seu próprio telemóvel e faz uma chamada para/o filho de um doente./4º Andar, quarto 429./Faz uma vídeo chamada, pega no telemóvel, aponta para o rosto do doente./"Respira bem, sim, sem a máquina", diz ela para o filho do doente acamado./E repete, a sorrir: "Não vê? Não vê?"/Quer mostrar que o pai dele não está tão/doente, que melhorou./Repete: respira sem máquina, está só com uma máscara!/Fala como se anunciasse a um pai que acabou de lhe nascer um filho./Mas não./Está a anunciar a um filho que o pai ainda está vivo./O doente levanta a mão em direcção à imagem do filho./A enfermeira aproxima o telemóvel./A mão fica a uns centímetros do ecrã./Tocar no rosto do filho na tela é/nestes dias tocar no rosto do filho./Quase tocar na tela é quase tocar no corpo./Olá! eu sou a/Susana, diz a enfermeira com ar

gria[36], as máquinas resistem[37] e a máquina ensina-nos a recordar, a ter memória e a sentir nostalgia, qual canto das sereias[38]. A pandemia veio agudizar a nossa miopia e incapacidade de vislumbrar o futuro, empurrou-nos para uma vertigem da qual ainda nos estamos a restabelecer. Certo é que nunca se volta atrás numa viagem que se cumpriu e teremos dois séculos dentro do mesmo século, de onde sairá uma nova espécie com muitos predadores e carnívoros[39]. A experiência no manicómio com o soldado Svejk é prova disso: se dermos cinco passos para a frente e cinco passos para trás, percebemos que nunca ficamos no mesmo sítio porque não só não é possível estagnar como nunca se consegue regressar ao lugar de onde se partiu[40].

Referências bibliográficas

Alves, C. F. (2017). A vida dos sentimentos. *Jornal Expresso*, 5/11/2017. Consultado a 20/08/2020. *https://expresso.pt/sociedade/2017-11-05-A-vida-dos-sentimentos*

Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Coleção Essencial LeYa.

Coelho, E. p. (2002). O igual é sempre desigual. *Jornal Público*, 20 de Julho. Consultado a 20/08/2020, *https://www.publico.pt/2002/07/20/jornal/o-igual-e-sempre-desigual-172931*

Derrida, J. (1997). *De l'hospitalité*, *Anne Dufourmentelle invite Jacques Derrida à répondre*. Paris: Calmann-Lévy.

Eco, U. (2011). *Construire l'ennemi et autres* écrits *occasionnels*. Paris: Bernard Grasset.

Henriques, I. (2019). Não me satisfaz a ideia de só contar uma história. *Tunet Radio*. Consultado a 20/08/2020, *https://www.tunetradio.com/2019/12/26/goncalo-m-tavares-nao-me-satisfaz-a-ideia-de-so-contar-uma-historia/*

Mira, G. (2019). De Mau a Excelente. *Jornal Público*. Consultado a 20/08/2020, *https://www.publico.pt/2014/12/19/culturaipsilon/critica/de-mau-a-excelente-1679595*

O'Neill, A. (2008). *Já cá não está quem falou*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Sena-Lino, p. (2002). A Literatura deve falar sobre o que nos é muito escuro. *Jornal Público*, 7 de Setembro. Consultado a 20/08/2020,
https://www.publico.pt/2002/09/07/jornal/a-literatura-deve-falar-sobre-o-que-nos-e-muito-escuro-174232

Silva, J. (2016). *Diante do enigma*. Rascunho edição 190. Consultado a 20/08/2020,
http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/

Tavares, G. M. (2010). *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.

feliz para o filho que está no outro lado do ecrã./É preciso infiltrar nas fissuras a alegria" (Tavares, 2020, 28 de Março).

[36] "A alegria não basta, mas é necessária./Uma alegria que salvasse, que fosse máquina de fazer/respirar quem começa a não conseguir respirar./Uma máquina não pode dar alegria./Ou/talvez possa, mas não de forma directa./Uma máquina cuja função fosse instalar na/fissura da doença uma alegria alta ou pelo menos mínima./Encomendar máquinas que não/existem a fábricas que ainda não existem" (Tavares, 2020, 28 de Março).

[37] Os sinos tocam na basílica de São Pedro./A arte de tocar sinos, uma arte das mãos, do/controlo da força./Sinos que não aceitam ser tocados por mecanismos./Sinos de metal humano./Mas nestes dias por vezes têm sido as máquinas a ficar no seu posto, a cumprir a sua missão, sem medo./É preciso por vezes homenagear as máquinas./Elas ficam./Alguém me diz/que não havia ninguém para tocar os sinos./Só as máquinas.(Tavares, 2020, 27 de Março)

[38] Recebo um link: carrega-se num ano e aparecem as músicas mais ouvidas nesse período./Chama-se "máquina de nostalgia"./Uma máquina coletiva de nostalgia (Tavares, 2020, 6 de Abril).

[39] Tavares, 2020, 20 de Junho.

[40] Tavares, 2020, 6 de Abril.

Tavares, G. M. (2014). *Histórias Falsas*. Lisboa: BIS
Tavares, G. M. (2020). Diário da Peste. *Jornal Expresso*. Consultado a 20/08/2020, *https://expresso.pt/autores/2020-03-24-Goncalo-M.-Tavares*
Wace, A. J. B. & Stubbings, F. H. (1963). *A Companion to Homer*. London: Macmillan.

Resumo

A 23 de Março de 2020, início do confinamento em Portugal, no contexto da pandemia da COVID 19, Gonçalo M. Tavares inaugurava no *Jornal Expresso* um espaço de crónicas diárias a que chamara *Diário da Peste*. Bastou o mais pequeno elemento da natureza – um vírus – para que a Humanidade, convencida do seu inabalável gigantismo ciclópico, se recordasse de que é falível e insignificante, para que se deparasse com a fragilidade da sua condição, perdendo a presunção de que a "potência militar e tecnológica" a pudesse salvar. Perante a invisibilidade do perigo, mergulhámos numa cegueira coletiva: os valores éticos e os códigos sociais tornaram-se difusos e os cinco sentidos insuficientes para reconhecer o inimigo e preservar a(s) espécie(s). A ameaça paralisou-nos, obrigou-nos a esperar como se a espera fosse uma acção. O indivíduo desencontrou-se de si mesmo e vê-se agora privado das suas esferas públicas que comprometem, inevitavelmente, todas as suas outras dimensões ontológicas. O presente trabalho pretende desenvolver uma análise etimológico-semântica dos conceitos de *hostis*, *xenos*, bárbaro, reconhecendo de que forma Gonçalo M. Tavares potencia estas ambiguidades no jogo literário de cariz filosófico e sócio-político do *Diário da Peste*. Deter-nos-emos também na relação de concorrência do homem com a máquina e outras engrenagens tecnológicas, como se de duas espécies do mundo natural se tratasse: a supremacia de uma representa a ameaça sobre a outra. Consequentemente, iremos ainda relfectir sobre a usurpação dos espaços entre o homem, o animal e a máquina, uma *hybris* decorrente do desrespeito das fronteiras dos respectivos *habitats*, o que aprofunda o tema da hostilidade e hospitalidade. Afinal, quem são os estrangeiros, quem determina quem são os Outros, de onde vem a ameaça e quem somos nós: questões nodais e liminares para o nosso exercício.

Abstract

On 23 March 2020, at the onset of the confinement in Portugal, prompted by the coronavirus pandemic, Gonçalo M. Tavares commenced, in the Lisbon-based newspaper *Expresso*, his daily chronics titled *Diário da Peste* (*Plague Diary*). The smallest element in nature, a virus, confronted Humanity with its condition's fallibility. Convinced of our unwavering cyclopean gigantism, we are losing the presumption that the "military and technological might" could save everything. Faced with the invisibility of danger, we plunged into a collective blindness: the ethical values and social codes became scattered, blurred and the five senses insufficient to recognize the enemy and to preserve the species. The threat paralyzed us, forced us to wait as if waiting were an action and if to think was a physical movement. Utterly lost, the Humankind now finds itself deprived of its public spheres that inevitably compromises all its other ontological dimensions. This paper aims to deepen an etymological and semantic understanding of the concepts of *hostis*, *xénos*, barbarian, recognizing in which way Gonçalo M. Tavares plays these ambiguities in his literary challenge of *Plague Diary*. We will also shed light on this competitive relationship between man and machine as being two species of natural world: the supremacy of one represents the threat over the other. Consequently, we will point out the usurpation of spaces between man, animal and machine, the *húbris* resulted from the lack of respect for borderlines between their *habitats*, which deepens the reflection about hostility and hospitality. Who are the foreigners? Who decides who are the Others? Where does the threat come from? Who we are: nodal and preliminary issues for our exercise.

A torre de babel da crítica brasileira — Complexos da intelectualidade contemporânea

The babel tower of brazilian criticism — Complexes of contemporary intellectuality

Eduardo Mahon
Programa de Pós-graduação em Letras – Ppgel
Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat

Palavras-chave: literatura brasileira, política, estética, consumo internacional, decolonialismo, cosmopolitismo.
Keywords: Brazilian literature, politics, aesthetics, international consumption, decolonialism, cosmopolitanism.

Captains of the Sands (2013) é o título da tradução de um dos mais politizados livros de Jorge Amado, lançado pela Penguin Books. Graças ao programa de apoio e tradução de autores brasileiros, da Fundação Biblioteca Nacional, o romance *Capitães de Areia* (2006) voltou a ser lido em inglês e o autor retomou o topo da lista dos mais traduzidos em 2013. Outro romance brasileiro profundamente comprometido com a realidade local, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2010), foi traduzido para várias línguas e circula em mais de 20 países, segundo o levantamento realizado pela pesquisadora da UnB Patrícia Rodrigues Costa (2012). Por outro lado, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, de Machado de Assis (2020), esgotou-se em menos de 24 horas, na famosa livraria Barnes and Noble, em 2020. É o que nos informou o jornal Folha de S. Paulo (Podcast, 2020) que circulou em 11 de junho daquele ano.

Como podemos interpretar o acolhimento internacional de autores que representam a ambivalência brasileira entre o localismo e o cosmopolitismo? É conhecido o paradigma traçado por Antonio Candido que tensiona duas estéticas literárias no Brasil: "Se é possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos" (Candido, 2014, p. 116).

Tudo indica que o desempenho brasileiro no mercado editorial estrangeiro pode contrariar o que Silviano Santiago afirmou na palestra proferida em Boston, durante a homenagem a Saramago, em 19 de abril de 2002. O texto intitulado "Uma literatura anfíbia" (Santiago, 2002) encontra-se publicado juntamente

RECEBIDO 01-08-2021 · ACEITE 12-04-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.30999

com uma série de ensaios literários e culturais no livro *O Cosmopolitismo do Pobre* (Santiago, 2004). O multiculturalista Santiago retoma o tensionamento apontado por Candido entre localismo e cosmopolitismo para decalcá-lo sob o prisma dos estudos decoloniais.

O texto se vale de fatos notórios como premissas, o que se configura uma inexorável tautologia. O fato de o público leitor brasileiro ser, no mínimo, acanhado e de a elite escrever para si mesma nenhuma novidade traz para o cotejo da crítica literária. Nessa bolha de escritores e leitores, desde o processo de emancipação política da 2.ª década do século XIX, a literatura aspira a voos mais pretensiosos. Santiago escreve que "o livro raramente é apreciado pela leitura" (2004, p. 65), justificando que "o escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento" (p. 72).

Nessa altura, parece não haver maiores polêmicas com a crítica literária produzida desde Sílvio Romero. Nacionalista como todos de sua geração ligada à Escola de Recife, Romero demarca a distinção de visões sobre um desconhecido país em formação:

> Os literatos preferem desconhecer o país e o povo, sequestrar-se d´alma nacional e viver enclausurados nas cidades, entregues ao sonho polucional de umas cismas raquíticas; abandonados, segundo a frase gráfica de onanismo intelectual. O rapaz aos vinte anos, entre nós, quase sempre está viciado, e aos trinta é velho de corpo e de espírito. (1960, vol I, p. 94)

De fato, num contexto intelectual limitado a reduzidos círculos letrados, a literatura assomou-se a estaturas de ordem política, o que faz Silviano Santiago concluir que "Arte e Política se dão as mãos na Literatura brasileira" (2004, p. 72). A questão é que esse fato que unifica a leitura dos críticos resulta em interpretações divergentes porque resultam em juízos de valor diametralmente opostos. Se, de um lado, a recorrente explicitação do localismo brasileiro é uma vantagem ligada à identidade periférica; de outro, é um grave limitador que empobrece o alcance de nossa literatura que prefere se fixar no pitoresco da geografia para fugir do universo interior de personagens complexas.

No ensaio que inaugura o *Cosmopolitismo do Pobre* (2004, p. 25), Santiago relembra uma carta de Mário de Andrade a Drummond, na qual aquele autor cunha a expressão "moléstia de Nabuco" ao se referir ao conhecido cacoete intelectual brasileiro de valorizar a cultura europeia em detrimento da nacional, o que mais tarde Nelson Rodrigues chamaria de complexo de vira-lata. No ensaio, Santiago alfineta:

> Ressaltando a busca da identidade nacional pelo viés do 'sentimento íntimo', Machado de Assis rechaça as exterioridades triunfalistas do modelo nativista que lhe é contemporâneo (discursos, romances, poemas, símbolos, hinos, bravatas públicas etc). Encontra nessas manifestações apenas força e forma instintivas de nacionalidade. Para Machado, a cultura brasileira não reside na exteriorização (ficcional ou poética) dos valores políticos da nossa nacionalidade. Essa exteriorização do nosso interior (nativismo) nada mais é do que a farsa ridícula do paraíso tropical. Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente, é primeiro necessário que acate antes o que lhe é exterior em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade

> estará menos no conhecimento do seu interior, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro, mas que não lhe é estranho pelo efeito da colonização europeia. (p. 17)

Ao valorizar a oralidade e a "fala do coração" (2004, p. 30), Silviano Santiago ressalta o modernismo paulistano que opera uma "linguagem de afeto e rancores, abandonando a escrita intelectualizada e consciente no poço profundo e elitista das produções propriamente literárias" (p. 30). Aí está o marco da relativização que conduzirá o crítico ao texto seguinte que pretendemos analisar com mais acuidade.

Por que o Brasil vive ilhado da literatura ocidental? O que nos faz menos lidos e apreciados? Quais as características do texto brasileiro que os estrangeiros admiram ou rechaçam? Santiago pretende responder aos questionamentos sublimando a "Moléstia de Nabuco" ou, mais popularmente conhecido, complexo de vira-lata. Inverte o impacto da recepção para criticar quem lê, seus vícios ideológicos, suas limitações de alcance político, seus paradigmas elitistas.

> Sua vontade de leitor estrangeiro não se alicerça na vontade do texto literário com tonalidades nacionais. Desta quer distância. Ele quer enxergar o estético na Arte e o político na Política. Ele quer o que o texto não quer. Ele não deseja o texto que não o deseja. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado. Não compreende que o movimento duplo da contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas. A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça.

Noutras palavras, o problema não está essencialmente na literatura brasileira, mas no mundo ocidental que se vê metido em antolhos estéticos que buscam depurar a literatura dos traços políticos, tão presentes no texto brasileiro, mais especialmente naqueles considerados localistas ou provincianos pela crítica tradicional. O resultado dessa inversão é a responsabilização do "público estrangeiro [...] pouco propenso a acatar, por um lado, a discussão política na estética e, por outro, os floreios estéticos na política (Santiago, 2004, p. 68). Há problemas sensíveis nesse amor-próprio de Santiago.

Silviano afirma que o público leitor estrangeiro se inclina para uma espécie de "literatura esteticamente pura", se é que essa categoria existe. Logo depois, diz que esse mesmo público pretende encontrar a explicitação política na literatura brasileira que é pouco preocupada com a estética, assemelhada ao jornalismo, produzida no calor dos acontecimentos. A culpabilização invertida do leitor estrangeiro, com base nas confessadas deficiências estéticas brasileiras, pode conduzir a outro complexo: a síndrome de vira-lata transforma-se em síndrome de super-homem.

Quem faz sucesso no exterior? Pela lógica decolonialista de Silviano Santiago, o paralelismo estético europeu é um fato inquestionável. O escritor brasileiro que se alinha à prática depuratória da política no texto, limpando-o de vestígios locais e essencialmente brasileiros, terá um desempenho melhor diante do público supostamente radical. Espera-se de bons autores o purismo literário,

isto é, o distanciamento de explicitações de pautas sociais, de programas políticos. Em resumo, se a literatura é uma forma de conhecimento no Brasil porque se confunde com a identidade nacional que se quis conquistar, no exterior, é uma forma de alienação, deleite, passatempo pequeno-burguês. Na visão de Santiago, o sucesso se dá por submissão:

> Por outro lado, há entre nós escritores que são indiferentes à dupla camada ideológica a que nos referimos no início. Curiosamente, é pela indiferença aos problemas da miséria nacional que chegam a encontrar um público cativo no estrangeiro. Não há como criticar os companheiros de letras que optaram pelo caminho da pureza artística num país onde, por esse ou aquele motivo, não teriam os livros comprados pelos conterrâneos. Vestem-se de anacoretas ou ascetas. Sentem-se tentados pela realidade cruel que os assombra a cada dobrar de esquina e buscam, no entanto, a pureza artística. Querem a reencarnação, na obra literária que realizam a duras penas e poucas recompensas financeiras, de uma ética platônica (o belo, o bom, a luz...).
>
> O leitor estrangeiro, no seu radicalismo disciplinar, tende a comprar e ler — em complemento à obra exclusivamente política, às vezes de teor demagógico — a obra literária pura. Esta dramatiza os pequenos grandes dramas humanos com rigor estilístico e delicadeza psicológica. No seu universalismo e aristocratismo confessos, essa obra é desprovida de qualquer vínculo originário com a cultura nacional onde brota. Transcende territórios geográficos para se instalar na pseudo eternidade do trabalho artístico. (2004, p. 70)

Dissemos alhures que há questões mal resolvidas no postulado de Santiago. A primeira é sobre a categorização do que seria uma "literatura pura". Tudo leva a crer que o crítico estivesse se referindo a textos que não contemplam uma explícita pauta política. Acaso existe romance bem-sucedido e canonizado que tenha se depurado? Se, desde D. Quixote, o forte questionamento sociopolítico é intrínseco aos melhores textos, como pode haver essa "pureza artística", apontada por Santiago? Teria Shakespeare se isentado de questionar o poder vigente, se a atualidade de sua dramaturgia reside justamente na perpetuação das mesmas práticas? A reflexão torna-se pouco aceitável ao refletirmos sobre a obra de Orwell, Huxley e Camus. Mais recentemente, o êxito de Salman Rushdie e de Michel Houellebecq desdizem um gosto internacional que rechaça a obra literária engajada politicamente.

Que "pureza estética" é a citada por Santiago? Do que se trata essa limpeza política da arte? O público estrangeiro acolhe com enorme boa vontade a obra do artista Ai Weiwei. Nela, o chinês exilado pela ditadura de seu país faz severas críticas sociopolíticas. Da mesma forma, o mercado de arte impõe preços astronômicos nas obras do britânico Banksy que tece críticas ao imperialismo norte-americano no século XX, ao consumismo capitalista globalizante, à sonegação dos direitos humanos e ao autoritarismo policial. É pouco provável que seja esse o público que não aceita o debate político na arte e pretenda o purismo da arte. Talvez a questão não esteja bem colocada na crítica decolonialista. Pelo menos, não na reflexão do brasileiro Silviano Santiago.

A segunda questão mal resolvida é que, ao singularizar "o leitor estrangeiro", Silviano generaliza todos os mercados consumidores internacionais e imputa a eles, sem distinção, a culpa pela parca circulação de obras brasileiras. O débito histórico estaria mais concentrado na visão colonialista que pretende uma suposta aristocracia da estética literária do que em outros elementos, como direitos autorais, tradução, distribuição etc. Tal conclusão leva-nos à perplexidade ao saber do sucesso de Jorge Amado, de Graciliano Ramos e, ultimamente, de Machado de Assis no mercado internacional. Curiosamente, Santiago desconsidera que o número de falantes da língua portuguesa está em declínio década a década, fator de limitação na divulgação, circulação e consumo.

Se o "aristocratismo" dos leitores estrangeiros rejeita a explicitação política nas obras brasileiras, por que autores cujas composições distam esteticamente, oscilando em cenários, temáticas e focos narrativos, alcançariam êxito? No ensaio "Uma literatura anfíbia", Santiago (2002) afirma que os escritores brasileiros são sensíveis aos latentes abismos sociais e, por isso, "a literatura brasileira tem feito caricatura, tem passado por cima da complexidade existencial, social e econômica da pequena burguesia, afiando o gume da sua crítica numa configuração socioeconômica antiquada de país, semelhante à que nos foi legada pelo final do século 19" (Santiago, 2004, p. 67). É o que Candido chamaria, por outro lado, de "literatura empenhada" (Candido, 2021, p. 183), um texto moralizante que lembra a retórica religiosa ao confundir "boa literatura" com "literatura do bem".

Esse tensionamento é tão antigo quanto falso. Como a crítica brasileira nasceu pelas mãos dos próprios autores e, depois, firmou-se num meio intelectual restrito que pugnava pela emancipação política, de fato, a literatura nacional serviu de suporte patriótico. Contudo, a fixação brasileira de olhar para o próprio corpo desconhecido de um país de dimensões continentais, não retira o ônus do escritor de estilizar a própria realidade. Ao ler o ensaio de Santiago, é impossível não o tomar como reprise de uma antiga polêmica que atingiu Machado de Assis, alcunhando-o de amigo de estrangeirismos. Por outro lado, o autor de *Dom Casmurro* recebia com reservas a explicitação nacionalista da literatura da época:

> Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea; é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. [...]
>
> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Azevedo, Dusilek, & Callipo, 2013, pp. 432-433)

Se José de Alencar criticou os exageros de Gonçalves de Magalhães, Franklin Távora criticou a inverossimilhança de José de Alencar e, a todos, criticou Machado de Assis que ironizava essa disputa autoral para saber quem, entre brasileiros, seria o mais brasileiro, não demorou para que essa disputa egocêntrica migrasse da lírica e do romanesco para a crítica, estabelecendo uma pauta

localista que enxergava o cosmopolitismo de forma reticente ou negativa. De manifesto a manifesto, romantismo, naturalismo, modernismo e regionalismo, todas as estéticas brasileiras reafirmaram a precedência de uma literatura geográfica, cuja ótica de viajante apresentaria o "verdadeiro Brasil".

Ao inserir-se nessa tradição, Santiago encontra no multiculturalismo elementos para requentar novamente velhos complexos. O que, para críticos como Antonio Candido e Roberto Schwarz, é defeito; para Silviano Santiago, é qualidade. Mesmo que reconheça a pouca expressão estética de uma literatura assemelhada ao jornalismo, o crítico afirma que a forma literária alcunhada de anfíbia "requer lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça" (2004, p. 69).

A conclusão é óbvia: o escritor e o leitor estrangeiro não são lúcidos ou, no mínimo, vivem uma realidade tão diversa que uma suposta pureza estética rechaça a recorrente explicitação política brasileira no texto literário. Não ocorreu a Silviano Santiago que a literatura brasileira (dita assim no singular já seria temerário para qualquer crítico) possa ter problemas com a estetização da realidade, o pauperismo de imagens, a simplicidade de enredos, a mediocridade dos personagens; enfim, questões que ocorrem indistintamente em qualquer nacionalidade, sobretudo em locais, cuja tradição literária seja relativamente nova. Como já salientado, ao inverter a lógica crítica, Santiago nos salva do complexo de vira-lata, mas nos impõe outro pior — o complexo de super-homem.

Antes de fazer o contraponto em termos essencialmente literários, convém outra bateria de questões sobre a apreciação da arte pelo mundo. Se o público estrangeiro é mesmo radical na divisão entre estética e política, como Pablo Picasso atingiu tanto sucesso na recepção com *Guernica*? Se o leitor, espectador ou apreciador de arte do restante do mundo não suporta amalgamar arte e política, como entender o sucesso de *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, ambos filmes de Charles Chaplin? Se há tanta aristocracia estética no paladar estrangeiro, por que a peça *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesc, continua sendo uma referência? Se esse depurado gosto artístico existisse, como justificar que, entre os dez mais premiados filmes com o Oscar, três deles têm forte apelo político — *O Último Imperador* (1987), *Gandhi* (1982) e *Quem Quer Ser um Milionário* (2008)?

Talvez o problema esteja justamente na concepção política sobre a obra de arte, isto é, na tentativa de subordinação artística. O radicalismo que prescreve uma pauta engajada na criação e o extremo inverso que pretende expurgá-la estimulam uma literatura pouco preocupada com a estilização, conforme confessa Silviano Santiago. O problema da recepção está mais relacionado com a delicada migração da realidade para o universo literário do que com a repulsa a uma determinada manifestação, seja política, seja econômica, seja racial ou de gênero. A relativização do gosto e do cânone é o caminho mais fácil para inculcar a culpa de uma recepção no elitismo alheio e, via de consequência, para manter-nos numa ilusão de que temos uma arte perseguida, boicotada ou simplesmente incompreendida. Como num passe de mágica, da recalcada inferioridade passamos a uma pretensiosa superioridade.

É muito provável que o ensaio de Santiago seja uma crítica retardatária ao célebre prefácio de Antonio Candido. No retrospecto historiográfico de "For-

mação da Literatura Brasileira", pontilhado de aspectos sociológicos ligados a escritores, público, edição e circulação de obras literárias, Candido escreve uma introdução pouco lisonjeira à produção nacional:

> Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.
>
> Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas. Este livro procura apresentá-las, nas fases formativas, de modo a combater semelhante erro, que importa em limitação essencial da experiência literária. Por isso, embora fiel ao espírito crítico, é cheio de carinho e apreço por elas, procurando despertar o desejo de penetrar nas obras como em algo vivo, indispensável, para formar a nossa sensibilidade e visão de mundo.
>
> Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. (2017, pp. 11–12).

Sabemos da admiração que Candido nutria pelo trabalho de fôlego de Sílvio Romero. Certamente, o sociólogo estava não só influenciado pela incisiva crítica de Romero, como não deixava de fixar o padrão avaliativo com base em comparações com a produção europeia. O intelectual reconheceu, logo após a primeira edição, que havia pesado na mão. No prefácio seguinte, Candido pede aos críticos que se concentrem mais no conteúdo do livro que marcará a crítica nacional do que propriamente nas opiniões teóricas da introdução. Ainda assim, no curso da avolumada obra, não deixa de ratificar o que o polêmico texto prenunciava: a literatura brasileira, engajada na pauta geográfica e racial, em panoramas regionais e sociais, é pobre e fraca. De fato, é lícita a reação. Não só lícito, como cabível o contraponto que Coutinho fez de início, e que Silviano Santiago faria mais tarde.

Afrânio Coutinho (1911–2000) preferiu seguir a tônica ufanista. O primeiro combate que Candido recebeu não passou de uma atualização de várias manifestações patrióticas em termos de crítica literária. Aparentemente, o questionamento de Coutinho limitava-se à questão metodológica. Ao reivindicar como brasileira toda a literatura produzida no território nacional, mesmo antes da emancipação, estabelecia uma problemática de periodização que também dialogava com o trabalho de Romero (1851–1914) e Veríssimo (1857–1916). No entanto, a par de esquemas cronológicos e identitários, Coutinho extravasava a análise para fazer prescrição. Daí o tom ufanista pouco sóbrio de suas considerações:

> No Brasil não há talvez outra linha de pensamento mais coerente, mais constante e mais antiga do que a nacionalista, nem outra que reúna o maior número de grandes

> figuras da nossa inteligência. Pensar no Brasil, interpretá-lo, procurar integrar a cultura na realidade brasileira, enfatizar os valores da nossa civilização, dar valor às nossas coisas, pôr em relevo as nossas características raciais, sociais, culturais, reivindicar os direitos de uma fala que aqui se especializou no contato da rugosa realidade — eis, entre outros pontos, alguns dos temas que constituem uma constante de nossa história intelectual.
> [...]
> O que pretende o nacionalismo brasileiro é afirmar o Brasil. (2008, pp. 40–41)

A infeliz expressão de Antonio Candido dedicada à literatura brasileira "fraca e pobre" continuou encontrando oposição no tempo. No mais das vezes, os críticos preferem passar ao largo de aspectos estruturais apontados por Candido para pontificar aspectos ideológicos subjacentes à mentalidade que condena o contumaz reforço das cores exóticas e o pitoresco dos costumes regionais na literatura brasileira. Trata-se de uma crítica não só injusta, como paradoxal, porque combate uma suposta visão política com outra visão igualmente política, sem comprovar no texto literário as qualidades estéticas defendidas. Noutras palavras, acusar de ideológica a avaliação de um crítico não deixa de ser uma tentativa de impor uma outra ideologia substitutiva.

É certo que Candido reconhecia como maduras as literaturas europeias e, não menos exato, que as comparava com o que julgava ser a imatura produção brasileira. No entanto, nada indica que o rigor da crítica se dê por puro elitismo colonialista ou por complexo de inferioridade. Muitas ressalvas foram realizadas em toda a obra do sociólogo, destacando autores como Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Por exemplo, em *Ficção e Confissão*, o intelectual esclarecia um equívoco axiomático frequente ao se abordar o regionalismo brasileiro:

> Com frequência vemos a classificação de regionalista encarada por escritores e críticos quase como uma pecha, contra a qual alteiam-se vozes indignadas de defesa.
>
> Semelhante preconceito tem a sua origem em uma atitude equivocada, que vê no regionalismo um localismo redutor, antítese do universalismo e, consequentemente, um rebaixamento no valor estético e humano da criação.
> Grave engano: regionalismo coloca-se no pólo oposto a cosmopolitismo — que encerra uma conotação de desenraizamento cultural —, nunca a de universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal. (1956, p. 56)

Na visão de Candido, polariza-se erroneamente. Não se trata de contrapor a literatura cosmopolita da literatura regionalista. Esse conflito não só é ilusório como mal-entendido. A questão está centrada na estética, na forma de internalizar no texto aspectos do tempo e do espaço. Se o objetivo central da obra for a descrição, pouco drama humano haverá e, portanto, a literatura resultante será menos universal. Pode-se concluir facilmente que o sertanismo de Guimarães Rosa é tão universal quanto o urbanismo de Machado de Assis, porque o elemento de universalidade é o talento que ambos alcançaram na composição de

personagens complexos. Por esse critério, não poderíamos deixar de apontar para a obra de Franklin Távora e de Lins do Rego como mais localistas e menos universais, muito embora os autores tenham produzido obras apreciáveis, mormente o último com Fogo Morto.

Ao estudar os ciclos de naturalismo na literatura brasileira, Flora Sussekind percebe a imolação da estética em favor de um mal compreendido projeto patriótico que se perpetuou e, mais recentemente, transforma-se na pauta social proposta por Silviano Santiago.

> Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é numa busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura do Brasil.
> [...]
> Tal literatura busca ansiosamente um Brasil tal e qual. Tamanha é a ansiedade, que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca. (1984, p. 36)

Perfilando-se a Candido, o crítico Roberto Schwarz mantém a escala que pode ser tomada pelo multiculturalismo como elitista, aristocrática e colonialista. Em Que horas são?, temos um conjunto de ensaios que questionam abertamente uma certa leniência crítica de fundo patriótico. A fraqueza não pode ser tomada por força, o incompleto por completo, o defeito por qualidade:

> Se mesmo em países cuja realidade é bem mais aceitável, o trabalho artístico deve a sua força à negatividade, não vejo porque logo nós iríamos dar sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão, exploração e confinamento. Estas são a realidade do terceiro mundo, mas não constituem superioridade. Ou melhor, em certa medida a realidade comum a exploradores e explorados, é compreensível que àqueles sim elas pareçam, além de ser um vexame, motivo de satisfação. (1987, p. 128)
> [...]
> Assim o acento no caráter nacional da originalidade literária, que de diferentes modos foi bandeira ideológica e estética de românticos, modernistas e outros, está de sentido mudado. Corresponde a uma constatação, ligada aliás, no caso, a aspectos da realidade relativamente originais eles também, mas de que não há porque se orgulhar, tais como a anomia social que acompanha a escravatura. Depois de ser um valor patriótico inquestionado, que pede reconhecimento e adesão, a singularidade nacional é agora um fato da vida, e pede espírito crítico. (1987, pp. 134–135)

Não será palmilhando a geografia nacional, registrando a oralidade, as lendas e casos típicos ou, ainda, na mera explicitação de pautas políticas que uma literatura se fará mais expressiva. É possível buscar e obter a complexidade do ser humano nos mais remotos grotões brasileiros, assim como criar os mais intrincados embates no cenário singular de nosso ambiente rural. É plenamente factível haver personagens ricos em ambivalência na periferia carioca, dramas universais no sertão pernambucano, enredos cosmopolitas no mangue manauara. Schwarz parece reprisar os argumentos de Machado de Assis que insistia no valor do autor que fizesse do próprio tempo matéria-prima para a comunicação mais ampla. No entanto, adiciona ainda mais polêmica ao anotar:

> Observe-se que a literatura brasileira se refugia na fidelidade regionalista, na experimentação de linguagem, na memória do passado, e mesmo na violência urbana contemporânea, que, ao menos em parte, são maneiras de escapar da tarefa eminente do homem de letras, que é de estar literariamente à altura da complexidade do momento atual. Na mesma direção, note-se que o ingrediente menos prezado em nossa literatura é a inteligência. Elogiam-se autores porque escrevem bem, porque têm memória de anedotas curiosas, porque têm familiaridade com aspectos remotos da vida nacional, porque experimentam com a linguagem, mas não porque tenham compreendido em profundidade o presente. (1987, pp. 160–161)

Ao observar o descritivismo brasileiro no breve percurso literário nacional como um fato, não nos parece possível enaltecê-lo e, por consequência, condenar o leitor estrangeiro de todos os países do mundo. Não foi outro objetivo de grande parte da literatura brasileira, uma apresentação corográfica da paisagem nacional. Não devemos esquecer do comentário de Francisco Otaviano sobre o recém-lançado *Inocência*, de Taunay: "Este livro terá longa vida, do mesmo modo que se pode, ainda hoje, viajar a Escócia com as novelas de Walter Scott por guias" (Otaviano, como citado em Taunay, 1994, p. 17). O romance seria, então, um manual para conhecer o sertão brasileiro, isto é, presta-se como substitutivo dos mapas pela riqueza da descrição da paisagem natural.

O primeiro capítulo do romance não introduz o enredo, como era de se esperar, mas um panorama natural onde um genérico "sertanejo" vive solitário com a natureza pormenorizadamente registrada. A paradigmática introdução de Inocência é muito mais do que Ligia Chiappini M. Leite denominou de "parada descritiva" (1978, p. 43). É um capítulo inteiro sem nexo com o enredo do romance ou qualquer costura ao final. Trata-se de uma longa descrição que ambienta o leitor, segura-o pela mão para mostrar a veracidade do distante sertão mato-grossense. Não há personagem identificado, apenas a narrativa sobre os hábitos de um "sertanejo" que não se identifica. Pode servir, inclusive, para estudos antropológicos, tamanha é a riqueza de detalhes sobre a rotina de um homem montado a cavalo. O leitor irá se surpreender logo a seguir com a revelação de que o "sertanejo" descrito na introdução não é um personagem de Taunay. Limitou-se a servir de pretexto para a geoliteratura naturalista.

Do mesmo modo, Euclides da Cunha apresenta uma minuciosa e maçante descrição do sertão baiano na primeira parte de Os Sertões. "A Terra" dispensa o elemento humano e não possibilita ao leitor antever o enredo. Essa longa introdução assemelha-se a um manual geológico, abrindo mão de qualquer estética literária, o que rendeu uma aguda crítica de José Veríssimo à escrita daquele autor — que rotulou ao classificá-la como "um tom de gongorismo, de artificialidade, de falta de simplicidade" (2019, p. 634).

Resulta daí o empobrecimento psicológico dos personagens que não fazem mais do que contracenar com o ambiente, seja porque estão por ele condicionados, seja porque o enredo não problematiza nada além da exposição naturalista de uma exótica geografia. Desde José de Alencar, há "mocinhos" e "vilões" que encarnam valores morais prescritos, comportamentos sugeridos, disciplinas para o corpo, para o espaço, para a política. Forma-se uma obra de menor dimensão

estética, de acordo com o que Anatol Rosenfeld analisou no ensaio "Literatura e Personagem":

> A narração – mesmo a não fictícia – para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo. (1987, p. 28)

Ao reduzir o problema do homo brasileirus à questão racial (Euclides da Cunha) ou à influência do determinismo ambiental (Aloísio de Azevedo), a personagem perde a possibilidade de ambiguidade. O fatalismo anunciado precisa realizar-se na obra literária para haver coerência interna. Como a literatura brasileira era, e tudo indica que continuará sendo, pautada por intelectuais que prescrevem a explicitação de ideologias e submetem o texto a pretensiosas reformas sociais, tudo indica que uma boa parte dos autores continuarão a fazer o que sempre foi feito: substituir um tipo de romantismo por outro, banir uma idealização para colocar outra idealização no lugar, trocar uma pauta geográfica por outra pauta social.

Toda a escrita engajada (politicamente engajada, sobretudo), elaborada no descuidado ritmo jornalístico, estará perdoada pela crítica literária igualmente engajada que culpa o resto do mundo por uma leitura "aristocrática" e "purista", como acusa Silviano Santiago. Entretanto, o embate não se equilibra, mesmo com o teor desconstrutivo e deslegitimante do multiculturalismo, porque não aposta exatamente em que aspecto da obra reside a singularidade brasileira ou a força de expressão que se quer enaltecer. Já Candido, cioso de que a questão estética deve estar em primeiro plano na crítica literária, pontifica sobre a diferença de resultados na composição de personagens mais ou menos complexos:

> A natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, — embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social. (1987, p. 74)

Ao retomar o ensaio de Silviano Santiago, não é demasiado tomá-lo por um sofisma apresentado em tom retórico. Ironicamente, o texto foi apresentado a propósito da homenagem ao Nobel de Literatura, o politizado escritor José Saramago. Paradoxal foi a conclusão de Santiago sobre o purismo do gosto estrangeiro divorciado da política, justamente ao homenagear o reconhecimento internacional de um dos mais politizados autores portugueses. Basta lembrar-se do romance *Jangada de Pedra* (1986) em que o português ironiza o isolacionismo, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) no qual o enredo conecta-se ao esvaziamento de

significado no consumismo contemporâneo e *Todos os Nomes* (1997) que traz o ocaso do individualismo.

A qualidade literária de Saramago não está no tema que desenvolve na obra, mas na forma que estetiza. É na estrutura de seus romances que a estética se impõe. De um lado, promove o recorte da realidade, elege o cenário espaço-temporal e concentra atributos aos personagens. Infelizmente, a crítica brasileira procurou influir ativamente na produção literária nacional a formular juízos axiomáticos sobre os temas (nacionais, regionais, raciais, sertanejos ou cosmopolitas), legando silêncio às estruturas estéticas que pouco primaram por variedade psicológica de narradores. O mérito estava no tema, na discussão política que o romance poderia ensejar. Tudo indica que Silviano Santiago inconscientemente filia-se à crítica nacionalista de Romero, Veríssimo, Araripe Júnior e Alceu Amoroso Lima.

Ao contrário da mera eleição do tema, é na estética que se mensura a amplitude da obra. A temática da individualidade no romance Todos os Nomes, de Saramago, só alcança maior alcance no monólogo neurastênico do personagem principal. É a incontornável limitação da convivência que gera a exasperação em *Estorvo*, de Chico Buarque (1991). São as múltiplas visões e vozes que constituem a narrativa plurívoca de *Fim*, de Fernanda Torres (2013). É o ruminar nostálgico e ressentido que gera a ansiedade do leitor de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (2016). É a naturalização de condutas antiéticas que causa a perplexidade na peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (2004).

O tema pode ser tratado de formas diferentes. Será sempre a estética a definir a qualidade de uma obra literária. Para não fugir da temática sertaneja, tão cara à literatura brasileira, um bom exemplo é a distância entre dois livros cujo cenário e enredo são idênticos. *O Rei dos Jagunços*, de Manoel Benício (1997), e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, tratam da queda de Canudos, mas o fazem de formas absolutamente diferentes. O primeiro mescla dados historiográficos com uma ficção superficial que reúne vários casos pitorescos de jagunços e profetas; o segundo explora os limites da prosa romanesca que incorpora muitos outros discursos, pondo em xeque os leitores sobre a natureza da obra. Se Lins do Rego usa um narrador onisciente para recriar o perigoso Antônio Silvino, Guimarães Rosa mergulha em intermináveis labirintos psicológicos com o personagem-testemunha Riobaldo.

Em Rosa, o depoimento do sertanejo é uma ficcionalização da oralidade que, conforme Galvão, é a "mais completa idealização da nossa plebe" (1986, p. 74). Sobre a estilização da fala sertaneja em Rosa, essa pesquisadora afirma que:

> É preciso lembrar que se trata de "fala" e não de fala. A magnífica oralidade do discurso é uma oralidade ficta, criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita. Por isso mesmo, é impossível ler o "depoimento" de Riobaldo da maneira que se lê o depoimento de um velho jagunço. Já foi necessário a Guimarães Rosa fazer de seu narrador-personagem um letrado, para fundamentar, no nível da verossimilhança, uma experiência mental tão rica e que tão bem se expressa verbalmente. Afinal, o autor do depoimento é Guimarães Rosa. O "depoimento" transcende inteiramente a situação concreta do narrador-personagem e mesmo a possibilidade de tal discurso partir dele. (1986, pp. 70–71)

Muitos outros escritores brasileiros buscaram retratar o jaguncismo, tema extremamente sensível na sociedade nordestina por lidar com vetores políticos, sociais e econômicos a um só tempo. No entanto, nem José de Alencar, nem Euclides da Cunha, nem Graciliano Ramos, nem Lins do Rego conseguiram a proeza de Rosa ao estilizar a fala do sertanejo, conferindo a verossimilhança necessária para desdobrar o enredo para além de questões meramente geográficas. Em resumo, o que sublinha a qualidade em Rosa é muito mais do que o recorte temático; será no processo de estetização que o leitor percebe de que formas o escritor seleciona, narra e dialoga por meio de seus personagens complexos.

O sofisma é um postulado falso baseado em premissas aparentemente verdadeiras. Santiago firma-se em pressupostos verídicos. Historicamente, o público leitor brasileiro é reduzidíssimo, limitado às elites letradas. Da mesma forma, é correto afirmar que a literatura brasileira fez as vezes de pedra fundamental da identidade brasileira e contribuiu politicamente com a emancipação nacional. Finalmente, não menos correto é que, por razões de ordem histórica e sociológica, o escritor brasileiro tem a impressão de que sua obra poderá exercer uma influência concreta, ainda que conheça perfeitamente bem as limitações do mercado consumidor de um país injusto.

O truísmo desse tipo de visão engajada não nos leva às mesmas conclusões generalizantes, contudo: o público estrangeiro não rechaça pautas políticas na literatura, tampouco pretende demarcar territórios diferentes nas expressões artística e política. Por outro lado, a literatura nacional "anfíbia" não é melhor por tratar de temas sociais urgentes sem cerimônias estéticas, num apressado ritmo jornalístico. Finalmente, o cuidado estético com aspectos psicológicos de personagens ou a eleição de enredos ambientados em ambientes miseráveis, explorados ou não conflagrados não se trata de aristocracia, elitismo ou colonialismo.

Antonio Candido anteviu o reverso da medalha. O ensaio "As novas narrativas", presentes na obra "Educação pela Noite" constata um giro estético tão radical que torna paradoxal a frustrada tentativa de fuga da tradição romântica dos escritores brasileiros atuais:

> Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. (1989, pp. 213)

Aí está o resultado do postulado crítico para a literatura brasileira: manter a nacionalidade sob holofote temático, sem escapar do especial cuidado de demonstrar uma experiência supostamente real. O realismo é tamanho que o exótico do romantismo é o último produto desejado, mas o primeiro que se mostra disponível ao consumo do leitor de outros países: um brasileiro tão tipicamente brasileiro, tão unicamente brasileiro, que chega a ser curioso, pitoresco, excêntrico. A conclusão não deixa de ser amargamente irônica: o avesso do avesso não nos remete a um lugar diferente, mas à imobilidade.

Ao criticar o que lhe parece uma mentalidade complexada de colonialismo, subordinada à estética pura e despolitizada e até mesmo platônica, Silviano San-

tiago promove uma troca de complexos igualmente negativos e ilusórios. Faz pior: prescreve aos escritores não só o que fazer, mas como fazer, dirigismo inaceitável para a arte contemporânea. O movimento pendular prescrição-proscrição filtra o que o crítico quer e o que não quer, o que julga bom ou mau.

A destacada "lucidez" que Silviano Santiago alega haver nos escritores e leitores brasileiros não só promove a literatura nacional a foros que nunca teve, como desprestigia todos os outros escritores e leitores do mundo que não se engajam no estilo que um único crítico valoriza. A enorme vontade de aceitação e de reconhecimento não autoriza a crítica literária a julgar, como errados, quem desgosta da expressão brasileira, tampouco enseja a inversão de valores para se impor no mercado internacional ainda que muitos críticos reconheçam textos piores, menores e mais pobres.

A depreciação da produção nacional é uma constante de Silviano Santiago a Antonio Candido, de José Veríssimo a Afrânio Coutinho. Para eles, a literatura brasileira é um ramo acanhado, pobre, menor do grande tronco europeu. Contudo, após essa espécie de autoflagelação estética que precederia uma suposta independência intelectual, questionam o leitor, o mercado e o reconhecimento que nunca chega. Afinal, é preciso estabelecer, entre os críticos, uma espécie de cota estética para o que eles mesmos julgam pior? A simples exposição do paradoxo ensejaria talvez uma terapia de grupo.

A literatura brasileira não é pior, apenas mais nova; não é melhor, nem mais autêntica, nem mais lúcida ou inteligente, nenhuma qualidade com a qual o crítico-leitor queira, indiretamente, imputar a si mesmo. Não haverá uma espécie de ressentimento epistemológico contra a literatura passada ao elaborar uma crítica retrospectiva? Em que medida fomentar ressalvas prévias não é também uma forma de exclusão? São duas questões com as quais acrescentamos a derradeira provocação: em que proporção tais complexos não almejam, além de valorizar discursos conflagrados, uma reserva de mercado?

Referências bibliográficas

Amado, J. (2006). Capitães de Areia. Rio de Janeiro: Record.

Amado, J. (2013). Captains of the Sands. (G. Rabassa, Trad.; C. Toibin, Introdução). Nova Iorque: Penguin Books. (Obra original publicada em 1937)

Assis, M. de (With D. Eggers, P). (2020). The Posthumous Memoirs of Brás Cubas. F. Thomson-Deveaux Trans. and notes). New York: Penguin Books. (Obra original publicada em1881)

Azevedo, S. M., Dusilek, A., & Callipo, D. M. (2013). Machado de Assis: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Unesp.

Benício, M. (1997). O Rei dos Jagunços (2a ed.). São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

Buarque, C. (1991). Estorvo. São Paulo: Companhia de Letras.

Candido, A. (1989). A educação pela noite. São Paulo: Editora Ática.

Candido, A. (1956). Ficção e confissão. Rio de Janeiro: José Olympio.

Candido, A. (2014). Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Candido, A. (2017). Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880 (16a ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo, FAPESP.

Candido, A. (2021). O Direito à Literatura. In A. Candido. Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Costa, p. R. (2012). Vidas Secas: uma análise crítica da paratextualidade e componentes culturais na tradução para o inglês. Belas Infiéis, 1(2), 83-97. Disponível em: https://www.

researchgate.net/publication/240917811_VIDAS_SECAS_UMA_ANALISE_CRITICA_DA_PARATEXTUALIDADE_E_COMPONENTES_CULTURAIS_DA_TRADUCAO_PARA_O_INGLES.
Coutinho, A. (2008). Conceito de literatura brasileira. Petrópolis, RJ: Vozes.
Cunha, E. (2019). Os Sertões (W. N. Galvão, ed. crítica e org.). São Paulo: Ubu Editora.
Leite, L. C. M. (1978). Regionalismo e modernismo. São Paulo: Ática.
Nassar, R. (2016). Lavoura Arcaica. São Paulo: Companhia das Letras.
Podcast discute a chegada de Machado de Assis nos EUA, em meio a protestos antirracistas. (2020, junho 11). Jornal Folha de S.Paulo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2020/06/podcast-discute-a-chegada-de-machado-de-assis-nos-eua-em-meio-a-protestos-antirracistas.shtml.
Ramos, G. (2010). Vidas Secas. Rio de Janeiro: Record.
Rodrigues, N. (2004). Vestido de Noiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Romero, S. (1960). História da Literatura Brasileira (4 vol.). Rio de Janeiro: José Olympio. 4 vol.
Rosenfeld, A. (1987). Literatura e Personagem. In A. Candido, A. Rosenfeld, D. A. Prado, & p. E. S. Gomes, A personagem de ficção (pp. 9–49). São Paulo: Editora Perspectiva.
Santiago, S. (2002, julho/dezembro). Uma literatura anfíbia. Alceu, 3(5), 13-21. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf.
Santiago, S. (2004). O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: editora UFMG. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=bYkpZQAKrjsC&pg=PA45&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false.
Saramago, J. (1986). A Jangada de Pedra. Lisboa: Editorial Caminho.
Saramago, J. (1995). Ensaio sobre a Cegueira. São Paulo: Companhia das Letras.
Saramago, J. (1997). Todos os nomes. São Paulo: Companhia das Letras.
Schwarz, R. (1987). Que horas são? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras.
Taunay, A. (1994). E. Inocência. São Paulo: FTD.
Torres, F. (2013). Fim. São Paulo: Companhia das Letras.
Veríssimo, J. (2019). Fortuna Crítica. In Os Sertões (pp. 609-686). (W. N. Galvão, Ed. crítica e org.). São Paulo: Ubu Editora.

Resumo

Este artigo reage ao ensaio "Uma literatura anfíbia", de Silviano Santiago, que tenta reposicionar questões de estética literária para o campo político. As ideias de Santiago atualizam uma parte do nacionalismo recalcado da crítica brasileira de caráter exclusivista, imputando à deslocada mentalidade colonialista o repúdio do público consumidor à produção nacional. O objetivo do texto é fornecer elementos literários e de outras expressões artísticas para comprovar não ser a temática politizada o eixo central da análise qualitativa de uma determinada obra e sim as estratégias estéticas nela utilizadas.

Abstract

This article reacts to the essay "Uma literature anfíbia", by Silviano Santiago, which tries to reposition issues of literary aesthetics for the political field. Santiago's ideas update part of the repressed nationalism of Brazilian critics of an exclusivist character, attributing to the displaced colonialist mentality the consumer public's repudiation of national production. The objective of the text is to provide literary elements and other artistic expressions to prove that the politicized theme is not the central axis of the qualitative analysis of a given work, but the aesthetic strategies used in it.

Semiótica da cegueira: *alteritas* na academia

The semiotics of blindness: *Alteritas* at University

Martins JC-Mapera
Universidade Licungo
ORCID: B114-1404-3A0F

Palavras-chave: Semiótica da cegueira, Estereótipos, *Alteritas,* Poder.
Keywords: Semiotics of the blindness, Stereotypes, Otherness, Power.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara
Livro dos Conselhos

Em 1995, José Saramago disferiu uma crítica tenaz com o romance *Ensaio sobre a cegueira*, que começa com uma epígrafe, a todo nível, magnífica: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara". Este início do romance é uma configuração exegética terrível, pois a função fundamental desta epígrafe é retratar a complexa derrocada da condição humana, originada por uma peste que, aos poucos, assola o mundo, reduzindo-o à ignorância de meros seres obcecados pelo poder. Na essência, ver e não ver são um e mesmo fenómeno de individuação[1] e de configuração da ganância, da construção da imagem e do belo. Nesta "coisa" toda que faz parte do quotidiano, há pessimismos e optimismos. Mas, há também o medo de perder a ilusão. Há o temor de perder a ganância e de perder a ambi-

[1] O ensaio de filosofia aplicada à felicidade, intitulado *individualogia* (2019), de Filipe Ricardo Ferro de Pinho Calhau, aconselha o seguinte: "Não se pode estar sempre a fugir do desconforto que pode exigir um bom exercício-hermenêutico. Não pode estar a fugir do desconhecido, criando-se a ilusão de que já se o conhece, desvalorizando-o. Não se pode estar sempre a fugir da dor. Se queremos compreender uma determinada logicidade, temos em primeira mão de procurar conhecê-la. Temos de nos afirmar com disponibilidade para o efeito. Temos de nos exercitar-hermenêuticamente para o efeito. [...] Temos de ter a «inteligência-emocional» para admitirmos a possibilidade de estarmos errados, quando nos deparamos com algo que (direta ou indiretamente) coloque em causa, mesmo as mais profundas e enraizadas crenças e convicções. Vejo muitos intelectuais-conservadores que pararam no tempo, por causa do ego. O ego faz-nos parar no tempo. Faz-nos estagnar. Não nos deixa evoluir. Por causa da eterna fuga do desconforto e dificuldade na imediatidade. Por vezes a verdade dói. Dói ver, dói ouvir. Dói consciencializar. Principalmente quando se está apegado a alguma ilusão" (Calhau, 2019, p. 65-66).

RECEBIDO 09-05-2020 · ACEITE 20-05-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.31002

ção. Estes casos surgem como sinal de degeneração e idiossincrasia. A questão do "ser e não ser", que emerge como virtude da modernidade, passou a assumir contornos epidémicos. Nietzsche atribui ao pessimismo o predicado "niilismo", porque representa uma decadência fisiológica da beleza do pensamento humano. Na verdade, todo o humano tem a particularidade de querer ser diferente à luz da linguagem e do discurso que, como se sabe, são fenómenos inteiramente peculiares. Por isso, José Augusto Mourão, um teólogo esteticista, diz que o "belo como defende-nos de qualquer risco de transcendência, garantindo a rigorosa horizontalidade das relações poéticas em conformidade com o imperativo a que se dobra o pensamento mágico" (Mourão, 2017, p. 51). Extraordinário na textualização das suas ideias, Mourão publicou, em 2011, um livro intitulado *Quem vigia o vento não semeia*[2]. Apesar de existir uma espécie de arrogância "suave" na concepção estética do mal, esta construção arroga-se à máxima popular segundo a qual "quem semeia vento colhe tempestade".

José Saramago, cuja obra citei num artigo coligido no livro intitulado *Políticas da língua, da comunicação e da cultura no espaço lusófono* (2019)[3], organizado por Moisés de Lemos Martins e Isabel Macedo, constitui a principal inspiração deste texto. O romance de Saramago, com a estampa da Editora Leya, tem o título seguinte: *Ensaio sobre a cegueira* (Saramago, 2016)[4]. Este sublime título serviu como estandarte iluminador de grande parte da obra do romancista. E como foi bem referenciado por Zeferino Coelho, que escreveu as notas editoriais da obra, o universo romanesco de José Saramago é marcado por uma forte dimensão retórica para descrever um "acontecimento, inesperado, inexplicável e irreal", mas a clareza e elegância do texto prendem o leitor em todas as facetas de interpretação.

Escrevo "Semiótica da cegueira: *alteritas* na academia" para dar resposta a duas solicitações académicas. A primeira tem que ver com a chamada/convite que me foi formulada para ser orador no Congresso Internacional "Torre de Babel: alteridade e estereótipos", pelo Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Obviamente, era preciso encontrar uma temática que respondesse intimamente aos objectivos ideológicos que caracterizam os povos e conduzem a humanidade, desde o princípio. Ora, desta primeira razão deflui o segundo raciocínio, relativo à importância de autonomia/competência académico-científica na universidade, às liberdades fundamentais e aos assuntos dos direitos humanos. Julguei que esta temática tivesse enquadramento perfeito na escrita romanesca de Saramago, porque revela-se uma construção literária rica em metáforas e ironias que insinuam a forma como os estados-nação se estruturam.

No diálogo que José Saramago manteve com Zeferino Coelho, o autor revelou que a personagem conhecida como "mulher do médico" era a única descegada, no

---

[2] Moisés de Lemos Martins, que prefaciou a publicação feita em 2017 intitulada *O vento, a palavra e o sopro, o espelho e o eco*, relata um profundo conhecimento do autor sobre as humanidades.

[3] O artigo a que me refiro é "O triunfo das elites ou o êxito da retórica".

[4] Edição recente, a que tive acesso, e consubstanciou o manuscrito do presente artigo intitulado "Semântica da cegueira – *alteritas* na academia".

meio de todos os vendados (cf. Coelho, 2016, p. 10). A mulher do médico recopila, na minha opinião, tudo o que se pode dizer acerca da "Torre de Babel", porque simboliza a sabedoria existencial de uma personagem que defende a integridade da linguagem e da personalidade dos cegos colocados em quarentena por tempo indeterminado e sujeitos a todo o tipo de sevícias. José Saramago percebe muito bem o carácter ambíguo e plural das narrativas bíblicas, e, de acordo com a sua honestidade intelectual, não se esquece de pôr em proeminência uma linguagem eufémico-antagónica cuja semântica é, mesmo assim, inteligível: "e se fôssemos ficar assim para o resto da vida, Nós, Toda a gente, Seria horrível, um mundo todo de cegos" (Saramago, 2016, p. 63). O novo testamento da Bíblia Sagrada diz o seguinte a respeito da Torre de Babel:

> a terra toda tinha uma só língua e um só idioma. / Os homens deslocaram-se para o oriente e acharam um vale na terra de Sinar; e passaram a habitar ali. / E disseram uns aos outros: Vamos fazer tijolos e queimá-los por completo. Os tijolos lhes serviram de pedras, e o betume, de argamassa. / Disseram mais: Vamos edificar uma cidade para nós, com uma torre cujo topo toque no céu, e façamos para nós um nome, para que não sejamos espalhados pela face de toda a terra. (Génesis, 11. 1-4)[5]

"Um mundo todo de cegos", isto é claramente horripilante. Publicado em 1995[6] (faz agora 25 anos), o romance saramaguiano parece que foi escrito para desempenhar a função proléptico-profética, antevendo uma série de problemas que causam enorme sofrimento humano, na contemporaneidade. É uma forma de olhar o abismo[7] do futuro. As doenças endémicas, como a cegueira, a covid-19, o egoísmo, a ganância pelo poder, a ausência da ética, o analfabetismo, o terrorismo tribal, étnico e religioso, os problemas socioeconómicos, o desassossego de natureza política e antropológica, o belicismo das redes sociais e das metáforas configuradoras da semântica de desolação, demonstram que a obra do Nobel de Literatura (1995) transmite uma inspiração judaico-cristã manifestada por grandes profetas da humanidade. Ou seja, o autor imagina um universo em que, com o tempo, o aumento da população mundial favorece o surgimento de mais cegos, de mais problemas epidémico-funcionais. Nesta ordem de ideias, há uma dimensão grotesco-escatológica que incide sobre a fragilidade das relações humanas, que se move entre o mal e o bem. Veja-se a passagem seguinte que simboliza a arrogância do soldado de pistola em punho:

---

5 Cf. o Antigo Testamento da *Bíblia Sagrada Almeida Século 21*, da Sociedade Religiosa em parceria com Edições Vida Nova, de São Paulo.

6 Data da primeira edição. A última edição foi publicada em 2016, pela Editora Leya.

7 Gertrude Himmelfar publicou numa polémica colectânea de ensaios intitulada *On looking into the abyss*, (Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1994). Nesse texto, o autor atirou-se contra as teorias e teses da estética pós-moderna e, sobretudo, contra o estruturalismo de Michel Foucault e o desconstrucionismo de Jacques Derrida e Paul de Man, "correntes de pensamento que lhe pareciam vazias comparadas com as escolas tradicionais de crítica literária e histórica" (Losa, 2012, p. 85). Mario Vagas Losa não partilha, porém, a visão que desvaloriza o filósofo francês Michel Foucault, tendo em conta a sua contribuição na concepção das teorias sobre "as estruturas do poder", implícitas no seu (Foucault) discurso, que privilegia os grupos sociais homogéneos.

> quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem. [...] Está tudo dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora busca-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga. (Saramago, 2016, p. 135)

Apesar da "misantropia" e "demasiadas deceções" (Saramago, 2016, p. 36) na vida das personagens, a mulher do médico (fingida de cega), consegue criar um ambiente que ameniza o sofrimento das mais vulneráveis figuras da narrativa, graças à sua actuação flebilmente inigualável. Pois, ela "levantou os olhos" (Saramago, 2016, p. 139), perante situações de desespero da comunidade dos cegos. Saramago é, sem dúvidas, um cinematólogo que usa a ficção como laboratório de ensaio das ciências sociais e humanas. A situação protagonizada pelo sargento é "contra todas as regras da humanidade". É por isso que todas as personagens, incluindo os soldados, vivem um ambiente de medo.

Na composição épico-romanesca, o heroísmo nasce da negação pragmática das configurações do mundo exterior. Nesta óptica, George Lukács ensina-nos que "enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si" (Lukács, 2007, p. 66), e acrescenta – o mais importante para esta reflexão –, o seguinte: "há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos" (Lukács, 2007, p. 66). E para se ser mais radiante no pensamento individual, dir-se-á que a homogeneidade não consubstancia ausência de *alteritas* arcadianas, nem idiossincrasias platónicas, pelo contrário, significa a volatilidade e a plasticidade/liberdade do pensamento e a solenidade do conhecimento.

Revindo José Augusto Mourão, anote-se que "a palavra faz ver, através da narração e da descrição, um visível não presente" (Mourão, 2917, p. 51). É claramente isso que o *Ensaio sobre a cegueira* procura mostrar, através das suas linhas de costura diegética, das suas metáforas e das suas imagens. Se, por um lado, as personagens romanescas perdem as liberdades fundamentais e o poder de existência humana, por outro, recuperam a alma das estruturas sociais, quando elas (as estruturas) não aparecem apenas como mecanismos de aglutinação e cristalização em alma, procuram obter sobre os homens faculdades sobrenaturais irrestritas, cegas e sem excepções para a sua própria subsistência (cf. Lukács, 2007, p. 65)[8]. Agindo desta forma, as personagens refutam a sua própria "alienação" enquanto seres simbolicamente imaginários, mas representativos da comunidade gregária da existência humana: "um cego é sagrado, a um cego não se rouba" (Saramago, 2016, p. 79).

O conselho do narrador de *Ensaio sobre a cegueira* deriva de uma visão humanística, quando atribui qualidade de sacralidade às pessoas desapossadas do conhecimento natural das coisas. Na prática, a cegueira priva o homem do

[8] Em *Teoria do romance*, Georg Lukács explica a natureza conflituosa em que surge o heroísmo no romance e na epopeia.

poder de contemplação do real e de interacção, através de imagens e do ambiente exterior. As aparências deslumbrantes da cegueira descaracterizam as grandes figuras de alteridade e do imaginário concomitante de uma desmaterialização do real, à luz do mesmo processo de acumulação e de aceleração. De outro modo, o real perde a sua dimensão de alteridade ou de espessura selvagem. Vejamos um exemplo prático de resistência das personagens da obra em alusão:

> num passado remoto, razões e metáforas semelhantes haviam sido traduzidas pelo impertérrito otimismo da gente do comum em ditérios como este. Não há bem que sempre dure, nem mal que ature, ou, em versão literária, Assim como não há bem que dure sempre, também não há mal que sempre dure. (Saramago, 2016, p. 212)

O profundo desalento e a lucidez crítica veiculados pelo ditério metafórico são recorrentes em todos os capítulos do romance saramaguiano, atingindo o cume expressivo nas seguintes passagens: não há "mal que ature", "o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos" e "quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira" (Saramago, 2016, p. 128). Construções deste tipo radicam numa crítica filosófica que mostra que se caminha, de facto, para "os últimos dias da humanidade"[9], como bem escreveu Eric Hobsbawn, no seu ensaio sobre *Tempos de rutura: cultura e sociedade no século XX* (2014).

Recorde-se, como já ficou dito atrás, que a cegueira priva o homem do poder de contemplação do real. Deste modo, adquirem significado prevalentemente ideológico – na concepção aristotélica da palavra – expressões como esta: "não há bem que sempre dure", ou a sua correlata "não há mal que sempre dure". Os ditérios metafóricos, tomados como base de uma crítica generalizada de valores, configuradores de um espaço social predominantemente atópico, são, normalmente, acompanhados por um fenómeno lírico, patente em outras obras do autor, nomeadamente *Memorial do convento* (1982), *A jangada de pedra* (2986), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), onde o romancista denuncia os problemas de natureza política, cultural e social que assolam a Ibéria, bem como o resto da Europa e Portugal, em particular.

Saramago questiona a apatia do poder na resolução dos problemas da sociedade. A cegueira, que nos é sugerida pelo romance, surge como o pináculo da incapacidade do sistema de inventar soluções para os principais problemas da maioria. A metáfora da cegueira branca, por exemplo, simboliza, por assim dizer, a principal pedra de toque dessa incapacidade, que torna difícil o diagnóstico efectivo de tais problemas. E a pior das desgraças, na minha opinião, é que tal incapacidade afecta, infelizmente, as academias, as universidades, a ciência, que não são capazes de produzir novidades, através das pesquisas, ensaios e narrativas científicas de toda a espécie. Parece que chegamos à era de "espectáculo civilizado", sugerido pelo escritor peruano Mario Vargas Losa, em 2012, ou à

[9] O título deste ensaio retoma o título da obra de Karls Kraus, cuja primeira publicação veio à estampa em 1918.

"sociedade do espectáctulo", de Guy Debord (2012)[10]. Na actualidade, o papel da universidade subverte-se à luta pelo poder, à procura de vida fácil na economia, na política e na governação. Este novo espectáculo faz com que a vida dos professores doutores associados, auxiliares e estagiário, especialistas e mestres se inscreva num monólogo crítico de criatividade ao longo de toda a sua existência no mundo da ciência. A este propósito, vale a pena reter o testemunho de George Steiner, que consta de *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a literatura, a linguagem e o inumano*:

> há um número insólito de académicos dotados para a exibição histórica; com demasiada frequência, ideias que na realidade, são complexas, hipotéticas e problemáticas vêem-se servidas ao público, que é convidado a engoli-las, sem explicação e sob forma simplificada, como se fossem verdades definitivas. (Steiner, 2014, p. 375)

Sem dúvida, nota-se, na universidade, comportamento inabitual de "académicos dotados para a exibição" de "ideias [...] complexas, hipotéticas e problemáticas". A consciência desassossegada de George Steiner, que regista com atenção as suas inquietações, conduz, em seguida, à revelação mais patética e questionadora do seu pensamento, quando afirma que o público é convidado a "engolir" com simplicidade como se fossem "verdades definitivas" e acabadas, pensamentos que, na prática, correspondem à displicência e à ausência do sentido crítico de academia.

Nesta óptica, poder-se-á afirmar que, afinal, a temática da cegueira ultrapassa as fronteiras da iátrica oftalmológica, porque, como se vê, a escassez de uma actividade criativa de pesquisa e de produção de soluções práticas para os grandes problemas, a falta de consideração, por outro lado, pelas elites políticas dos poucos estudos realizados no terreno de investigação tornam-se na principal pedra angular da inutilidade da época em que vivemos. A universidade dos nossos tempos não se coíbe a promover intrigas descompassadas do ritmo de desenvolvimento intelectual. Consequentemente, alguns académicos não acompanham, por exemplo, o cadenceio acelerado das transformações climáticas, do derrame da ética e da falta de uma educação açodada à velocidade do abismo. Afinal, quem cria o objectivo que paira por cima de toda a humanidade e do indivíduo? Friedrich Nietzsche tem explicação inovadora para essa questão filosófica: "Dantes a moral era uma medida de preservação: mas já ninguém quer preservar, não há nada a preservar. Estamos assim reduzidos a uma moral experimental, cada um tem de postular um objectivo para si" (Nietzsch, 2012, p. 144).

Como se constata, a imoralidade significa, por outras palavras, a construção de uma reserva de ruína genética. Ora, toda a instituição que não segue os princípios académicos está sujeita a desalentar, transformando-se, obviamente, em espaço de desolação e inconveniência. Alguns quererão culpar a instituição pela incapacidade de induzir a comunidade a realizar práticas ontologicamente

[10] Guy Debord afirma que na sociedade do espectáculo há uma apetência clara da "imagem à coisa", da "cópia ao original", da "representação à realidade", da "aparência ao ser"; "o que é sagrado para ele não é senão a ilusão, mas o que é profano é a realidade" (Debord, 2012, p. 7).

éticas. Mas, quem lê Franz Kafka descobrirá que o "pátio onde dirigimos o nosso olhar é pequeno" (cf. Kafka, 2015, p. 97). Pragmaticamente dito, um académico que não age com base em princípios da ética e da moral destrói as linhas de progresso e não constitui exemplo a ser seguido pelos aspirantes, aqueles que almejam ascender a patamares de pesquisa e da ciência. Não apresentando soluções, o académico contemporâneo não mostra nada que se pareça com o título que ostenta, torna-se, portanto, o pior cego supérfluo da humanidade:

> se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados tivesse decidido, por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com os seus tabuleiros de escrever, o seu papel grosso e o seu punção, certamente andaria agora ocupado a redigir a instrutiva e lamentável crónica do mau passadio e outros muitos sofrimentos destes novos e espoliados companheiros". (Saramago, p. 155)

Redigir crónicas e instruções, fazer pesquisas, produzir saberes, organizar pensamentos úteis para a sociedade exige lucidez. Não é por "falta de interesse intelectual", como diz Saramago (Saramago, 2016, p. 295), tampouco por falta de meios e motivos de pesquisa, pelo contrário, o que acontece é deslizar o cérebro para uma modorra mental, como um animal que se dispõe a hibernar, "adeus mundo", cerrando as pálpebras e seguir com os olhos da alma as peripécias do enredo até ao desenlace trágico da narrativa. Resta como fio de esperança redentora, a capacidade de a academia influir na responsabilidade dos académicos mais abonados, em termos de instrução escolar, do que as criaturas que protagonizam as histórias que acontecem, lamentavelmente, no nosso quotidiano. O romancista português resume este episódio "mal-desbastado" de forma terrível: "há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos" (Saramago, 2016, p. 99).

O núcleo diegético do romance de Saramago é simples, tal como uma escrita exemplar exige, não é na visão ilocutória de base que reside o interesse maior do romance, mas no conexo processo de construção discursiva que restringe e potencia o material narrativo, necessariamente humilde. Essa noção nota-se, claramente, nos liames conclusivos da história da "cegueira branca", pois, como ficou registado, é fácil perceber que "mais nos pertence o que veio oferecer-se a nós do que aquilo que tivemos de conquistar" (Saramago, 2016, p. 284). Apenas a sabedoria do narrador nos pode abrir a vista para vermos e discernir o trigo do joio, porque a inconsciência e a falta da ética configuram-se em "mau cheiro" que se desprende da "imensa lixeira como uma nuvem de gás tóxico" (Saramago, 2016, p. 284).

No romance, antes do surgimento da procissão dos cegos em quarentena obrigatória, como o que acontece com o novo coronavírus no mundo inteiro, o início da história situa-se no espaço público, no semáforo, onde o primeiro cego ficou imobilizado com a sua viatura, e de seguida, veio o bondoso ladrão que se ofereceu a prestar socorro, conduzindo-lhe até à casa para, depois, roubar-lhe o veículo. Daí para frente, seguiu-se um ritmo sistemático de propagação da cegueira, atingindo, em pouco tempo, proporções inacreditáveis. Mas, o mais incrível é pensar que se trata de azar divino, imaginar que "pode ter sido obra

de algum desesperado da fé", uma vez que o problema da cegueira afecta, igualmente, "todas as imagens da igreja", que ostentam, igualmente, "olhos vendados" (cf. Saramago, 2016, p. 291).

Uma coisa impressionante nas personagens de Saramago é o seu altruísmo religioso; a disciplina estético-retórica, com que agem na reinvenção da vida, a força e a união entre elas, o espírito de ajuda mútua, entre outras formas de organização afectiva nessa luta contra a cegueira colectiva e individual. Mas, como disse, a cegueira não é somente uma virtude do mal, é, antes de mais, um mal que cria a sua própria probidade no inverso do bem. Para dar conta da gravidade da mesologia social na perspectiva da metáfora da cegueira, Saramago deplora "os pestíferos contágios" (Saramago, 2016, p. 224) que se propagaram em tão pouco tempo no espaço imaginário do romance. A gravidade do problema foi mais acentuada ainda, ao ponto de comparar os cegos a esculturas enfileiradas em museu, sem que ninguém os contemple, nem lhes preste a devida atenção. Transpondo esse pensamento para a realidade actual, dir-se-ia que, sendo a preguiça figurativa uma característica dominante da classe média-alta, é ao nível da produção científica que se nota a maior fragilidade dos académicos. A escassez da produção científica agrava as febres analépticas do decesso intelectual e, como se sabe, o decesso é, para todos os efeitos, uma desgraça que nos conduz à ruína e para o além-mundo da miséria, que permanecerá por tempo planetário, enquanto não se despertarem os prodígios da ética e da deontologia investigativa.

Os sociólogos Peter L. Berger & Thomas Luckmann publicaram um livro muito interessante, intitulado *A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento* (2010)[11]. Os pormenores de carácter sociológico são importantes para o rápido contágio da cegueira pela comunidade romanesca, porque uma das razões tem que ver com as especificidades axiais do ambiente, a construção de estereótipos, ou, de alteridades na base das circunstâncias próprias da natureza das pessoas. Na verdade, o que diferencia o homem-académico de outras espécies humanas é a sua complexidade, contribuindo, de forma insofismável, para a sua estratificação natural. Analise-se o que a sociologia de Berger e Luckmenn diz a respeito dos estereótipos humanos:

> não existe um mundo do homem no sentido em que se pode falar de um mundo do cão ou de um mundo do cavalo. Apesar de uma área de aprendizagem e acumulação individual, o cão ou o cavalo, como indivíduos têm, em geral, uma relação fixa com o seu ambiente, do qual participam com todos os outros membros da respectiva espécie. (Berger & Luckmann, 2010, p. 59)

A consequência imediata é óbvia. É que os cães e os cavalos, em comparação com o homem, estão mais circunscritos à irracionalidade na sua actuação como animais biologicamente distintivos. A especificação do ambiente desses animais é, porém, muito mais do que uma delimitação geográfica. Por seu turno, o espaço-ambiente do homem-académico, instruído, portanto, torna-o um ser

[11] Esta á a terceira tiragem do livro, sendo que a primeira edição foi publicada em 1999, sob chancela da Editora Dinalivro.

diferente do reino da crueza. Esta afirmação adquire pertinácia semântica se considerarmos o facto de que esse ambiente é, ao mesmo tempo, um ambiente natural e um ambiente humano. Ou seja, "o ser humano em desenvolvimento não só se relaciona com o ambiente natural próprio, mas também com uma ordem cultural e social específica" (Berger & Luckmann, 2010, p. 60).

Na obra de José Saramago, é notória, por exemplo, a forma como algumas personagens mimetizam o ambiente-animal envolvente, rompendo, com eficácia, as fronteiras entre a arte e a vida, personagem e leitor, geografia romanesca e espaço de convivência humana. Deflui, portanto, desta postura romanesca, a diversificação de espaços e de público, mantendo, no entanto, um rumo estético, que envolve o espaço infestado pela cegueira despiedada. Essas personagens assumem atitudes bélicas, agressivas e denotam, por assim dizer, falta de inteligência para a solução de problemas de gestão de conflito decorrente da penúria de meios para suportar o peso da calamidade. O seu infortúnio é sempre imputado à falta de meios, à insuficiência de condições para proporcionar vida melhor aos cegos que vivem em estado de "lockdown" total. Com efeito, num ambiente onde não há entendimento, tomam lugar as agremiações desestruturadas, a desobediência, a desordem, a anarquia e a ambição. Saramago previu/interpretou melhor esse ambiente. Por isso, as suas personagens assumem um comportamento pedagógico caracterizado pela solidariedade colaborativa:

> não temos alternativa, [...] além disso, a regra agora, aqui dentro, vai ser a mesma que nos impuseram lá fora, quem não quiser pagar, que não pague, está no seu direito, mas nesse caso não comerá, o que não pode é estar a alimentar-se à custa dos outros. (Saramago, 2016, p. 137)

Esta intervenção cirúrgica foi feita por uma das mulheres cegas. Na verdade, a sua lógica assenta sobre a teoria de que há, na comunidade, personagens ociosas, aquelas que em nada contribuem para o desenvolvimento, nem mesmo partilham o pouco conhecimento que possuem, reinando nelas o egoísmo e a maldade. Mas como não há o bem sem senão, nem pirronismo sem o bem, o médico, uma das personagens mais esclarecidas da história, devido ao seu *status* social, à formação e à cultura, emitiu uma opinião que foi considerada válida para todos os efeitos: "daremos todos e daremos tudo" (Saramago, 2016, p. 137). O médico ensina as lições elementares de solidariedade e quebra estereótipos e alteridades, ao considerar que é necessário que os cegos partilhem os recursos que possuem, para que não haja, notoriamente, diferenças entre elas. Para ele, segundo este posicionamento, não há diferenças entre as personagens. Nesta passagem textual, Saramago parece corroborar com o posicionamento comunista de Max Weber, quando escreve *Ciência e política como ofício e vocação*:

> seria injusto imputar às personagens menores as faculdades ou ministérios a responsabilidade pelo facto de haver tanta mediocridade a ocupar um lugar tão proeminente na universidade. Devemos procurar a cooperação entre diferentes organizações e, nesse caso, a cooperação entre faculdades que propõem candidatos e os ministérios que os nomeiam. (Weber, 2017, p. 61)

Uma situação paralela, que existe em algumas instituições públicas e privadas, é o procedimento de designação de dirigentes para as áreas sensíveis de funcionamento da instituição, o exemplo magnífico deste tipo de problemas. Um director, ou chefe de departamento, ou repartição de uma unidade orgânica de ensino ou de pesquisa, um director de qualquer órgão central de universidade, por assim dizer, deveria consubstanciar a correspondente qualidade técnica, mas também a disciplina académica que caracterizam o profissional do ensino superior.

O drama de tudo isto reside na desarmonia que há entre a vontade de ver e a impossibilidade de enxergar; entre a desgraça que envolve as personagens e a construção social da realidade; entre a necessidade de ser e a desconstrução do impossível. A leitura de *Ensaio sobre a cegueira* deixa-nos o prazer estético e o privilégio de nos engradecer com a mestria de um conto-romanesco, na sua caligrafia elegantemente pedagógica, mas acima de tudo, carregado de uma educação crítica graciosa. Fica a humanidade com o medo da cegueira que brada os céus, mas também com o desejo de continuar cega, porque "só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são" (Saramago, 2016, p. 126). Esta conclusão é fantástica, porque, na modernidade, a humanidade transformou-se numa etnia de feras que digladiam entre si.

José Saramago cria uma ficção realística que nos alerta para o egocentrismo, a falta de solidariedade e de intropatia, surgindo, deste modo, como a personagem mais importante do romance, que melhor interpreta a semiótica literária da cegueira. Faz-nos perceber, parece-me, que o que vivemos hoje, como resultante da fadiga poética de solidariedade, é algo que repercute a imagem poética do escárnio ou a regeneração estética do mal: todos estamos cegos, "Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem" (Saramago, 2016, p. 299). E a humanidade tem medo da fronteira do mal, porque caminha aos poucos para a ruína global.

Referências bibliográficas

Berger, p. L. & Luckmann, T. (2010). *A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento* (3ª ed.). Lisboa: Dinalivro.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Vida Nova.

Calhau, F. R. F. p. (2019). *Individualogia: filosofia aplicada à felicidade*. Lisboa: Chiado Publishers.

Coelho, Z. (2016). Notas editoriais. In *Ensaio sobre a cegueira* (pp. 7-12). Lisboa: Leya.

Debord, G .(2012). *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Antígona.

Hobsbawn, E. (2014). *Tempos de rutura: cultura e sociedade no século XX*. Lisboa: Divina Comédia Editores.

Kafka, F. (2015). *O processo*. Porto: Porto Editora.

Losa, M. V. (2012). *A civilização do espetáculo*. Lisboa: Quetzal Editores.

Lukács, G. (2007). *Teoria do romance* (3ª Reimpressão). Lisboa: Presença.

Mourão, J. A. (2017). *O vento e fogo, a palavra e o sopro, o espelho e o eco*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Nietzsch, F. (2012). *A vontade de poder.* Lisboa: Alfanje.

Planas, E. (2020). Ensayo sobre la ceguera cumple 25 años: cómo José Saramago se anticipó a la cuarentena por el coronavirus. Disponível em: https:// elcomercio.pe/luces/libros/ensayo-sobre-la-ceguera-cumple-25-anos-como-jos e-saramago-se-anticipo-a-la-cuarentena--por-el-coronavirus-noticia/?ref=ecr (consultado em 25-03-2020).

Saramago, J. (2016). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Leya.

Weber, M. (2017). *A ciência e a política: como ofício e vocação*. Lisboa: Relógio D'Água.

Resumo

Dois fenómenos básicos servem como pontos de partida para esta comunicação: por um lado, a cegueira branca, que se propaga de forma espectacular, afectando, em pouco tempo, muitas pessoas que são, depois, recolhidas para a quarentena colectiva e obrigatória; por outro, a metáfora que o texto de José Saramago nos leva a descortinar e as suas virtualidades atemporais, permitindo compreender os estereótipos e alteridades que caracterizam a humanidade de hoje. O texto estabelece relações de interpretação contextualizada com a realidade e com as vivências em todas as áreas político-filosóficas e sócio-culturais. Importa por isso, compreender as figurações e a semântica discursiva do romance, bem como o encadeamento dos significados textuais com a vida actual, a mudança de comportamento humano, as questões da ética, do saber ser e saber estar.

Abastract

There are two events that set out this presentation. On the one hand, there is a "white blindness" dramatically expanding and quickly affecting many people who then must be in compulsory and collective quarantine and; on the other hand, the metaphor which Jose Saramago's text allows us to uncover its timeless virtues as well as to understand the stereotypes and the otherness that characterize today's humanity. The text sets out context-based interpretation relationships with life in all political-philosophical and sociocultural dimensions. It is therefore important to comprehend the manifestation and the discursive semantics of the novel as well as the relationship between the textual meaning and real life, changes in human behavior, ethical issues of knowing to how to be.

Habitando hotéis – *housing* em lugares de memória no filme moçambicano

Hotel-living – housing in sites of memory in Mozambican film

Kathrin Sartingen
Universidade de Viena

Sophie Everson-Baltas
Universidade de Viena

Palavras-chave: *Housing*, hotéis, espaço habitacional, lugares de memória, filme, Moçambique.
Keywords: Housing, hotels, living space, memory sites, film, Mozambique.

O filme moçambicano é rico em exemplos da revisão das diferentes fases do passado nacional através da encenação de espaços habitados e lugares de memória. A intersecção frutífera destes dois fenômenos espaciais dentro da cinematografia moçambicana nos servirá, a seguir, de base teórica para refletir o tema do *hotel-living* como um *housing* (Geschke 2013; Morley 2000) num lugar híbrido, abarcando tanto conceitos de passagem e trânsito como também de memória, de lar e de identidade, de acordo com uma perspectiva colonial ou pós-colonial. A diversidade do cinema moçambicano é alimentada por uma peculiaridade cinematográfica e estética notável: não usa o tema do 'habitar' apenas como cenário e/ou espaço em longas-metragens ficcionais; pelo contrário, existem exemplos particularmente impressionantes também no gênero do documentário que tratam o *housing* de maneira muito evidente, como se fosse, à primeira vista, o tema principal dos filmes. Não obstante, nesses casos, não se trata do tema do 'habitar' como objeto explícito da representação fílmica (o 'habitar' explícito / "*explizites Wohnen*", Düllo, 2008, p. 361), mas sim de documentários dedicados a um contexto social bastante diferente e mais complexo, mas do qual se podem, implicitamente, tirar conclusões marcantes sobre a prática habitacional do respetivo tempo e ambiente sociocultural retratado. De acordo com Düllo (2008, p. 361), esse 'habitar' implícito está presente em cada filme, é quase uma necessidade fílmica intrínseca de pôr os personagens em cena. Eles, de qualquer forma, têm que se deter, estar e viver em algum lugar. Esse modo implícito de encenar o espaço habitacional através do local de residência ou de trânsito dos personagens parece quase que 'autêntico' e 'real', de tão automático e implícito que surge na

RECEBIDO 16-11-2021 · ACEITE 12-04-2022 • DOI: 10.34624/FB.V0I18.31005

tela, sublinhando, ao mesmo tempo, o contexto social em que os personagens se encontram. Portanto, nos casos em que a habitação emerge como um subtema implícito – mas mesmo assim surpreendente e significativo (Düllo, 2008, p. 361) –, permite não só tirar conclusões sobre certas culturas habitacionais, mas também abordar questões sociais mais profundas, uma vez que os espaços representados no filme não são apenas cenários socioculturais do presente, mas também fazem referências visíveis ao passado e às suas práticas habitacionais na época colonial. Portanto, os espaços habitacionais pós-coloniais servem de lugares de memória de um passado antes da independência.

Além disso, a cultura habitacional – todo o equipamento, instalação, mobiliário e decoração – assume uma função narrativa dentro dos filmes a qual pode ser lida de forma dupla: por um lado segundo as categorias das teorias cinematográficas e por outro segundo as teorias do espaço, no dizer de Düllo (2008, pp. 366-367). Segundo o teórico, a análise do 'habitar' no cinema deveria idealmente combinar o exame de estratégias de representação fílmica com o exame do ambiente espacial e social a fim de chegar a definir, de modo geral, a função e o significado do *housing* no cinema. A adoção de tal perspetiva parece particularmente evidente quando se trata de filmes que se situam no campo de tensão entre longa-metragem ficcional e documentário, uma vez que em tais casos – como será demonstrado a seguir – a referência à realidade estabelecida pela encenação do espaço habitacional é adicionalmente instrumentalizada.

Com relação aos filmes selecionados, esta dupla abordagem levanta a questão de qual a função narrativa que os espaços fílmicos assumem no contexto (pós) colonial. Nos três filmes, os espaços habitacionais representados caracterizam-se pelo confronto implícito de opostos: trata-se de um antigo hotel como espaço de trânsito transformado, em tempos pós-coloniais, num espaço de 'habitar' permanente; o edifício representativo do esplendor colonial alterado rapidamente para se converter num "elefante branco", um memorial à prodigalidade e decadência colonial e, por conseguinte, à necessidade de uma reavaliação da história. O hotel torna-se assim um *lieu de mémoire*[1], um local de recordação e de confrontação com as memórias do passado, ilustrando, ao mesmo tempo, a referência espacial da memória. O hotel que encarna a herança colonial e cujos quartos evocam inúmeras memórias dos residentes, narra a história do país assim como a(s) dos residentes de uma forma condensada. Assim, a encenação cinematográfica do hotel com as múltiplas histórias memoriais dos residentes serve de "memória narrativa", no dizer da teórica da memória alemã Birgit Neumann (2005). Ela entende por "memória narrativa" a função da narrativa de conservar a memória, de maneira que a narrativa serve como prática cultural de arquivo de saberes e de patrimônio cultural. Segundo Neumann (2005), a contribuição da literatura – e em nosso caso do filme como texto audiovisual – para a cultura da

[1] Na introdução da edição inglesa da sua obra *Lieux de mémoire* (1984-1992), Pierre Nora dá uma definição do termo: "If the expression *lieu de mémoire* must have an official definition, it should be this: a *lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or nonmaterial in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community (in this case, the French community)" (Nora, 1996, XVII).

memória reside justamente nas possibilidades que os textos ficcionais oferecem para refletir e encenar a formação da memória. Portanto, a memória narrativa desempenha o papel de (re-)memoração do passado e, vice-versa, a literatura se torna uma literatura de memoração: trata-se de "fictions of memory", no dizer de Birgit Neumann (2005, pp. 15-18).

Por conseguinte, as memórias dos habitantes, em relação com os espaços habitados por eles dentro do hotel colonial, criam uma ligação entre diferentes camadas do tempo, reconstruindo as histórias individuais dos moradores e reconfigurando a história do país. Dentro deste processo de (re-)memoração do passado, o espaço geográfico e mental dos protagonistas serve de pano de fundo para a representação de sua vida cotidiana, bem como de toda uma história de pertencimento cultural e identidade coletiva, de perda social e isolamento político. Com base no entrelaçamento de diferentes memórias, diversas realidades de vida e horizontes de memória individuais que se ancoram no lugar habitado do hotel, o passado é apresentado em toda a sua pluralidade e polifonia, tornando-se, assim, até mais próximo e acessível aos espectadores. O "não-lugar" (fr. *non-lieux*, Augé, 1994) do hotel – lugar paradigmático de passagem e trânsito – torna-se, através do *housing* no hotel pós-colonial, um "lugar" (Augé, 1994) de permanência, de proximidade, de identidade para os moradores atuais, em tempos decoloniais.

A situação habitacional no Grande Hotel da Beira, refletida nos dois documentários, *Hóspedes da Noite* de Licínio Azevedo (2007) e *Grande Hotel* de Lotte Stoops (2010) é muito diversificada e ambígua. Em termos de gênero, ambos os filmes se encontram num lugar intermediário entre longa-metragem ficcional e documentário, oferecendo ao público novas perspetivas sobre a negociação do 'habitar' na época colonial e pós-colonial, e, portanto, sobre a (re)visão do passado e do presente, não só através da encenação do *housing*, mas também em nível estético. Os dois docuficções recorrem a vários meios narrativos a fim de dar vida à história do país, incorporando visual e narrativamente os espaços e a espacialidade do hotel, contrastando as memórias da decadência colonial ancoradas neste edifício com a luta pela sobrevivência dos habitantes atuais. Vagando pelas camadas dessas memórias, tanto Azevedo como Stoops conseguem representar cinematograficamente os rescaldos da era colonial, da Guerra da Independência e da Guerra Civil que ainda hoje podem ser claramente sentidos, e relacionar a historicidade do lugar com a sua atualidade. Em ambos os filmes, ocorre uma espécie de individualização da história coletiva: ao encenar um mosaico de histórias pessoais, tanto no nível visual como no narrativo, os realizadores conseguem transmitir a memória coletiva, nacional e, assim, a complexidade do passado e do presente de Moçambique cinematograficamente. Portanto, ao examinar a relação entre personagens e espaços habitados pode-se analisar até que ponto o ambiente do hotel reflete-se no interior dos personagens, nas suas histórias e memórias individuais. Pois, o espaço fílmico é sempre organizado e percebido pelo sujeito-protagonista, neste caso fortemente marcado pelo seu espaço do hotel, local ao mesmo tempo passado e atual, criando assim uma topografia pretérita, uma topografia da memória (Erll et al., 2005).

A história do Grande Hotel

O Grande Hotel na Beira foi inaugurado em 1955; nasceu da megalomania do regime colonial e dos seus comissários de construção[2] e foi financiado pela *Companhia de Moçambique* (Saint-Maurice, 2007). O hotel deveria propagar a ideia de um Éden tropical na costa do Oceano Índico – uma imagem que muitos turistas associaram à cidade portuária urbanizada, cosmopolita e multicultural (Spinuzza, 2018, pp. 162-163). No entanto, devido às exigências excessivas do responsável, o projeto de construção perdeu-se rapidamente na sua própria decadência. O resultado foi um complexo hoteleiro com dimensões exageradas, cujos custos de funcionamento não puderam ser cobertos pelos relativamente poucos quartos. Já em 1962, o hotel teve de fechar as suas portas (quase) definitivamente. Após ter sido utilizado como base e prisão militar durante a guerra civil, os primeiros refugiados chegaram ao antigo hotel em 1981 para encontrar abrigo, e, sobretudo, algum tipo de segurança e estabilidade. Sem perspetiva de encontrar outro lugar permanente para viver, as pessoas transformaram o campo de refugiados improvisado numa habitação regular (Putsch, 2010). No momento das filmagens, e ainda hoje, o hotel era e continua sendo uma ruína, em muitos quartos sem eletricidade e sem água corrente. Das cerca de 3.000 pessoas[3] que desde então se alojaram no hotel, algumas vivem nos quartos e corredores do hotel há mais de 30 anos, formando uma micro-sociedade que já abrange gerações.

O processo de passar a morar definitivamente no Grande Hotel – um lugar de transição por excelência (Augé, 1994, pp. 92-93) – parece ser um empreendimento impossível para observadores externos. A situação habitacional da sociedade limítrofe, quase periférica, estabelecida no hotel é, apesar de vários esforços para se instalar permanentemente, comparável à dos campos ou abrigos de refugiados. Segundo Augé (1994, pp. 64-67), tais instalações também podem ser categorizadas como "não-lugares", uma vez que são concebidas para pessoas em trânsito, isto é, para servir de acomodação provisória e não para a localização fixa das pessoas por assim dizer neles naufragadas, não oferecendo, assim, o enquadramento adequado para a inscrição de possíveis identidades, relações e história(s). É difícil para os residentes sentirem-se em casa, uma vez que não podem situar-se permanente, nem espacial nem emocionalmente, o que os leva a estar psiquicamente num estado de trânsito constante.

---

[2] Os comissários de construção: O responsável inicial da construção do hotel foi o arquiteto José Luís Porto que, juntamente com Ribeiro Alegre, também projetava a modernização acelerada da Beira. O plano da urbanização foi aprovado em 1947 e imaginava a Beira como "'cidade do futuro' [...] para todas as raças, desde que tivessem hábitos europeus". Esse plano contava com enormes projetos representativos, incluindo a expansão do turismo e a construção do maior hotel da África. Depois de José Ribeiro abandonar o projeto, Francisco de Castro tratou a finalização do projeto, incluindo as ideias irreais do Presidente da Companhia de Moçambique, o empresário Artur Brandão (Saint-Maurice, 2007, 00:07:40 – 00:13:20).

[3] O número exato de residentes é difícil de determinar, uma vez que não residem oficialmente no antigo hotel. Os números indicados na bibliografia aqui citada e também nos dois filmes variam entre 2.000 e 3.000 pessoas (*Hóspedes*, 2007; *Grande Hotel*, 2010; Putsch, 2010; Saint-Maurice, 2007).

Esse estado de suspensão é o resultado de vários fatores, incluindo um déficit de recursos e infraestrutura do país e, sobretudo, uma considerável falta de segurança que é reforçada pela dissolução completa da distinção entre o espaço interior e o espaço exterior, entre a esfera privada e a esfera pública. Para Bollnow (1963, 1970), uma caraterística do espaço vivido e experimentado pelo ser humano é a sua divisão num interior habitado, que lhe oferece segurança e proteção, e um exterior ameaçador e inquietante, no qual ele entra quando sai de casa. Uma das necessidades básicas do ser humano é, portanto, estabelecer raízes através da habitação, a fim de criar uma área com a ajuda da qual ele possa proteger-se das ameaças do mundo exterior. Essa tensão entre o interior e o exterior, o privado e o público, revela assim a vulnerabilidade dos residentes do Grande Hotel, mas também a sua vontade de se sentir em casa, ou seja, a sua necessidade de ter um lar (Geschke, 2013).

A incomum e polifacetada situação habitacional no Grande Hotel oferece uma multiplicidade de leituras. Nas duas produções fílmicas pode-se identificar uma intenção claramente crítica, tanto política como socialmente. Enquanto *Grande Hotel* (2010) se concentra nas influências da política na vida privada, *Hóspedes da Noite* (2007) focaliza as estratégias transformadoras de vida e de sobrevivência dos habitantes (Spinuzza, 2016, p. 281). Em termos de conteúdo bem como de estética, ambos filmes oscilam constantemente entre (supostos) antagonismos: entre o gênero do documentário e o do longa-metragem ficcional, entre passado e presente, entre memória e previsão, entre privado e público, entre interior e exterior. A representação dos cômodos, do mobiliário e da decoração transmite informações íntimas sobre seus habitantes, tanto sobre a sua vida cotidiana, sua história individual e seus desejos e experiências pessoais como também sobre a história nacional e a memória coletiva de Moçambique. Seguindo Düllo (2008), este entrelaçamento, ou seja, esta mediação entre a 'Grande história' e a 'Pequena história' deve-se sobretudo à duas qualidades do *sujet* 'habitar' no filme: por um lado, por oferecer aos espectadores um plano de comparação e de identificação (Düllo, 2008, p. 371), cujo efeito é reforçado pelo caráter documental; por outro lado, graças ao espelhamento do programa mental dos personagens ou *mentalizing*[4] (Düllo, 2008, p. 362) no seu 'habitat'. No programa mental encontram-se as emoções e sentimentos dos personagens que, por sua vez, refletem-se no espaço particular de habitar. O espaço habitacional, portanto, tem sempre a função de servir como espelho da situação mental dos personagens, possibilitando dispensar, por exemplo, explicações ou comentários em *Off* de um narrador.

[4] Düllo (2008, p. 362) descreve a função do *mentalizing* do espaço habitacional com base no programa mental do protagonista no filme *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, o taxista Travis Bickle: o isolamento e desorientação do veterano são expressos e autenticados por cenas em seu apartamento. Aqui, o mobiliário é reduzido à pura funcionalidade (o apartamento serve para dormir, comer e preparar o tiroteio; não há mais decoração ou sinais de aconchego) excluindo qualquer possibilidade de interação social. A habitação torna-se, assim, um espelho da situação mental do veterano.

Ficção e Documentação: 'Habitar' como plano de comparação

A mediação eficaz dos textos fílmicos por meio do tema do 'habitar' baseia-se, então, na possibilidade elevada de identificação por parte do espetador. Pois, o *housing* é onipresente não só no filme, mas também na realidade extradiegética – mesmo quando se trata da perda ou ausência de espaço habitacional. De acordo com Düllo (2008, p. 361), o espaço habitacional interior, através da presença de um plano de comparação, desenvolve mais poder de identificação por parte do espectador do que o exterior é capaz. Este *spacing* ('espaçamento', Düllo, 2008, p. 369) é fundamental num texto fílmico, fornecendo aos espectadores, além da possibilidade de identificação, o enquadramento geopolítico e sociocultural determinado dos personagens e de suas ações. Isso significa que os espectadores estão em condições de deduzir o contexto determinado e específico dos personagens por meio da observação das práticas de decoração de interiores, do gosto pessoal de cada um, da moda da época e da cultura típica; ao mesmo tempo, podem comparar estes mundos fílmicos com a sua própria realidade, identificando-se com as imagens ou distanciando-se delas (Düllo, 2008, pp. 369-371). A consideração do horizonte de expectativas do público em relação à prática sociocultural do 'habitar' cria um "efeito de realidade" (Aumont, 1990)[5] que se baseia no critério de probabilidade (Düllo, 2008, p. 371).

Uma contribuição importante para este efeito de identificação reside também no seu caráter documental. Ao tomar a representação da situação habitacional como ponto de partida, os métodos de representação específicos do gênero documentário não só conseguem reforçar o efeito de realidade, mas também revelar as raízes sociopolíticas da situação precária na qual os moradores se encontram.

Antigamente, na teoria de cinema, partia-se do pressuposto de que existisse uma distinção clara entre o gênero documentário (mais "exato", "objetivo", "real"), e o longa-metragem ficcional (Hattendorf, 1994, p. 43). Porém, os *objéts trouvés* dos primórdios do cinema documental (como por exemplo *La sortie des usines Lumière*) não têm de modo algum o significado que o filme documental tem hoje em dia (Hattendorf, 1994, pp. 44-45). Uma definição mais atual de documentário, em primeiro lugar, leva em conta não o que é real, mas o que é reconhecido como "autêntico" pelo recetor (Hattendorf, 1994, p. 46). O grau da autenticidade – e, portanto, a utilização de certas estratégias narrativas e técnicas de montagem e edição – depende do que, em cada caso, se pretende representar, uma vez que o grau de autenticidade das imagens influencia a forma como o público interpreta a relação entre conteúdo fílmico e realidade retratada (Mundhenke, 2017, p. 18). O aspeto da autenticidade como medida de credibilidade (Hattendorf, 1994, p. 62) é, por conseguinte, um fator decisivo, já que a utilização de certos recursos técnicos que veiculam efeitos de autenticidade (por exemplo, a câmara observadora ou *living camera*, a utilização de material visual e/ou sonoro original, entrevistas, testemunhos, a renúncia a comentários, entre outros) pode enfatizar a estética do documentário e, assim, orientar as expectativas e em última análise

[5] Este efeito de realidade remonta ao conceito de Roland Barthes (1984) do *effet du réel*.

a perceção do espectador (Mundhenke, 2017, p. 78). As docuficções (Blum, 2013) ou documentários híbridos que daí resultam, baseiam-se neste antigo antagonismo entre ficção e documentário, ou até perpetuam-no a fim de jogar com as expectativas do público e ativar certos "modos de leitura" (Hißnauer, 2010, pp. 17-18; 27). Pois, a relação da diegese com a realidade tal como interpretada pelo público determina toda a leitura do filme.

Os dois filmes docuficcionais aqui analisados empregam várias técnicas de gerar autenticidade. Em particular, caracterizam-se pela integração de material visual e de áudio original, de narrativas intradiegéticas e de entrevistas, mostradas pelo filme ou acompanhadas pela câmara, dispensando comentários por parte da produção. As explicações são reduzidas à inserção de descrições curtas (tais como o nome e idade dos entrevistados: por exemplo *Grande Hotel*, 2010, 00:07:30 ou *Hóspedes*, 2007, 00:05:34), o que enfatiza ainda mais a ausência de comentários vindos de fora do campo, em *Off*. A câmara torna-se assim um observador puro, percorrendo os corredores sozinha ou seguindo os respetivos "guias": em *Hóspedes da Noite* (2007), dois antigos empregados, Sr. Caíto e Sr. Pires, nos levam pelos corredores do hotel, enquanto, em *Grande Hotel* (2010), Moisés, um residente de longa data, guia a câmara e, com isso, conduz os espectadores pelo interior do hotel degradado. A câmara documental, contudo, não só é adequada para observação pura como também permite ao público penetrar em conceções de vida estrangeiras. Com a ajuda do olhar voyeurístico sobre ombros, através de cortinas e aberturas de portas (por exemplo *Hóspedes*, 2007, 00:18:15; 00:19:21), abrem-se espaços que normalmente permanecem fechados ao público. Este estilo, por vezes até mesmo clandestino, empurra o processo de produção do filme para segundo plano e empresta às imagens mostradas uma autenticidade adicional.

O espelhamento do programa mental[6] dos personagens

O plano comparativo proporcionado pelos filmes, em conjunto com o modo de representação, desempenha um papel central no impacto sobre o público que os filmes produzem. Tanto o espaço habitacional como o caráter documental lançam, por assim dizer, uma âncora na nossa (visão da) realidade e levam o espectador a ver os personagens como parte da sua própria realidade, ou seja, num contexto sociocultural e geopolítico concreto e (parcialmente) conhecido. Em última análise, segundo Düllo (2008, p. 360), trata-se sempre de um pacto entre o filme e seu recetor no sentido de se situar – pelo menos temporariamente – nos mundos habitacionais dos personagens enquanto assistindo ao filme e, através da memória, associar por analogia tais mundos aos mundos em que se vive na própria vida.

Com a ajuda deste pacto, o público é capaz de ler e interpretar o programa mental dos personagens. Supreendentemente, é precisamente esse programa mental que é expresso no espaço habitacional (Düllo, 2008, p. 365 e Hickethier, 2012, p. 72). O gosto próprio, o humor momentâneo, as emoções e sentimentos,

[6] Programa mental no sentido de Düllo (2008), vide acima na nota de rodapé 4.

bem como a condição geral mental subjacente de um personagem refletem-se, assim, na sua forma de configurar o seu espaço habitacional. Muitas vezes uma situação-limite, ou seja, uma situação decisiva é mostrada com a ajuda da encenação do espaço habitacional, já que, segundo Düllo (2008), este espaço tem uma "latência de tensão e ação" (pp. 365-366) intrínseca, o que lhe permite funcionar como um acelerador ou desacelerador do enredo.

A autenticidade das imagens e o plano de comparação do espaço habitacional reforçam a compreensibilidade da situação-limite tanto espacial como mental em que se encontram os moradores no não-lugar do Grande Hotel. É justamente através do tratamento do tema do 'habitar' que se enfatiza a tensão latente no interior habitado e, por conseguinte, o estado de incerteza em relação à habitação. O hotel, que se assemelha a um campo de refugiados, torna-se uma sala de espera para todos aqueles que fogem da guerra e da fome para a cidade e retardam o inevitável colapso do edifício, bem como o seu próprio futuro incerto. Além disso, *Hóspedes da Noite* (2007) e *Grande Hotel* (2010), como muitos outros filmes, operam no limite entre interior e exterior, numa esfera entre ameaça e vulnerabilidade dos personagens, encenando propositadamente o apagamento das fronteiras espaciais para espelhar sobretudo a situação precária, para não dizer liminóide, dos protagonistas (Düllo, 2008, p. 368).

O espaço do liminóide

O espaço do liminóide, segundo o termo cunhado por Düllo ("*der Bereich des Liminoiden*", 2008, p. 367) está estreitamente relacionado com a constituição habitacional vulnerável dos personagens. O liminóide descreve aquele âmbito liminar, intermediário que se situa entre o espaço interior e o espaço exterior e circunscreve áreas que são referidas como espaços de trânsito e de transição, interstícios, lugares de passagem ou limiares (Borsò 2015; Kanne 2013; Rolshoven 2000 entre outros). Trata-se de janelas, portas, aberturas, mas também corredores e escadas. Sempre é sinal de um status não fechado, aberto, imperfeito, fluido e de trânsito. O liminóide pode, ademais, permear o próprio espaço interior sob a forma de espelhos ou "janelas digitais" para o mundo, como a televisão ou a rádio (Düllo, 2008, pp. 367-368).

Através da janela pode-se – a partir da segurança do interior – observar o exterior; assim ela estabelece uma relação entre o mundo interior e o mundo exterior. Mas o que significa a falta de uma janela, a falta da separação intermediária, quando o que existe é apenas um buraco, um espaço vazio?

Fig. 1: Falta de janelas I.
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:09:02.

Fig. 2: Falta de janelas II.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:04:04.

Com a apresentação de meros orifícios ou espaços vazios em vez de janelas ou portas normais (fig. 1 e 2), o filme exibe simbolicamente a precariedade e vulnerabilidade da sociedade, exposta às marés neste esqueleto de concreto que é o hotel. Aqui "dentro", uma pessoa não se pode proteger-se nem das intempéries nem de intrusos. A janela, que normalmente torna os quartos mais acolhedores através da sua transparência, ou por seu caráter vazado, provoca, aqui, exatamente o contrário: a ausência de vidros pode ter consequências devastadoras, tais como assaltos, acidentes de bêbados, quedas de crianças. O fato de,

em vez de janelas com vidro, existirem apenas espaços vazios faz com que todo o edifício pareça um único corredor. Há tentativas de criar privacidade através de portas ou cortinas, mas em geral o hotel é uma grande passagem, um domicílio em trânsito perpétuo.

Outro exemplo simbólico de transição é a escada: em *Grande Hotel* (2010), um dos entrevistados é Moisés que tentou estabelecer um lar para sua família no Grande Hotel. Ele explica diante da câmara como converteu a escada num apartamento. Por necessidade, inventou essa habitação, transformando a zona de encontro "escada" num espaço interior privado para proporcionar um espaço "fechado" à sua família (*Grande Hotel*, 2010, 00:07:28 – 00:08:38). No entanto, embora a sua família tenha instalado a casa dela na escada, Moisés está consciente da precariedade da sua situação de moradia. Pois, ainda que esteja interessado em melhorar a qualidade de vida da família e de toda a comunidade do Grande Hotel, ele sabe que todos eles são vistos como um coletivo de criminosos pelo resto da sociedade e que são, portanto, excluídos da vida social e política, nunca recebendo alguma ajuda do governo para salvar o edifício degradado do colapso inevitável.

Provavelmente, o exemplo cinematográfico mais frequente e expressivo do liminóide em ambos os filmes é a porta. As portas – tanto quanto as janelas, evidentemente – são elos de ligação entre o mundo exterior e o interior da casa, entre a esfera pública e a esfera privada. Como pontos de transição, elas estabelecem uma relação entre os dois mundos. Enquanto a janela, porém, oferece tanto uma vista para fora como uma vista para dentro, a porta somente tem um caráter semipermeável (Bollnow, 1959, p. 113). Ela não está transparente e, portanto, não automaticamente límpida e 'aberta' como a janela, ela se deixa abrir apenas manualmente. Pode servir como instrumento de controle, uma vez que através dela se ganha o poder de excluir outros de sua privacidade; inversamente, oferece também a oportunidade de demonstrar hospitalidade, bem como, naturalmente, a liberdade de sair para o mundo quando quiser. Por consequência, a passagem da porta está sempre ligada ao cruzamento do limiar entre o interior e o exterior (Bollnow, 1959, p. 115).

Hóspedes da Noite (2007) joga com as possibilidades que este âmbito transitório do liminóide, neste caso a porta, oferece como recurso cinematográfico e metáfora fílmica. Por exemplo, a saída para o mundo é representada através do dirigir do "olhar" da câmara para as pessoas que saem do edifício, enquanto a câmara própria permanece no hotel (00:27:46; 00:27:59). Pela porta, também, se entra no espaço habitacional de outras pessoas. A câmara documentária é particularmente adequada para esta introspeção na vida das pessoas. Ela pode responder a um convite dos habitantes locais, ou – graças ao uso de certos recursos cinematográficos – entrar sem ser convidada e penetrar, desta maneira, em mundos de vida estranhos e estrangeiros. É justamente aqui que o verdadeiro valor narrativo do liminóide se estabelece: permite brincar com tais intersecções a fim de desvendar os destinos individuais e universos pessoais, ligando-os em uma narrativa multifacetada e coletiva que nos oferece – e isto somente através do *living* naquele hotel – uma outra versão da história do hotel, e afinal, também da nação pós-colonial moçambicana.

Fig. 3: Moisés "convida a câmara a entrar".
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:07:34.

O mosaico de portas que se encontra em *Hóspedes da Noite* (2007) e em *Grande Hotel* (2010), pode ser lido, portanto, como uma metáfora das múltiplas histórias potenciais que acontecem por detrás de tantas portas, não só na atualidade da filmagem, mas também no passado. Por trás das portas sobrepõem-se espaços e memórias que se inscreveram no espaço do hotel e de seus quartos. O poliedro das narrativas dos moradores, dos antigos hóspedes bem como dos empregados, expande-se para o nível das imagens. Muitas vezes, há uma transição visual ou um corte abrupto da porta para o espaço por trás dela, mas nem sempre; portas e universos habitacionais abrem-se (fig. 3), mas também permanecem fechados (fig. 4). Vejamos nas imagens 3 e 4 como esse jogo entre intromissão e exclusão, esfera pública e privada é representado visualmente em cada um dos filmes:

Fig. 4: Porta semifechada – olhar dirigido à câmara.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:10:00.

"Narração" polifónica da memória

O mosaico polifônico de narrativas e memórias torna-se possível graças à utilização de uma grande variedade de estratégias cinematográficas de montagem e de sonoridades que mesclam o plano documentário ao ficcional[7]. Para esse fim, os dois filmes fazem uso de vários recursos audiovisuais (por exemplo diferentes graus de abertura da câmara (fig. 5-7), cortes acentuados (fig. 8-9), vozes e música vindas do campo em *Off*, entre outros) trazendo à tona fragmentos isolados do presente e do passado a fim de colocá-los num contexto significativo inteiramente novo. Por sua vez, os contrastes visuais assim provocados entre as diferentes camadas temporais acentuam ainda mais a polifonia dos fragmentos narrados e rememorados.

Esse tipo de montagem estética dos dois documentários não significa uma falta do 'real', isto é, uma falta da representação da realidade; ao contrário, trata-se de um modo de complementá-la: da soma das imagens configuradas cinematograficamente emerge um significado novo que depende, em última análise, da interpretação dos espectadores (Hickethier, 2001, p. 145). Esse significado deriva das memórias dos moradores do Grande Hotel assim como das dos espectadores dos filmes – memórias às quais se agregam as diferentes visões e histórias pessoais tanto no contexto colonial, quanto no pós-colonial. As narrativas memoriais dos hóspedes são repetidamente interrompidas pelos relatos "documentais" dos dois antigos guias (*Hóspedes*, 2007), bem como pelas histórias de vida narradas "ao vivo" dos atuais moradores, formando assim um jogo de memória com inúmeras peças que se sobrepõem, se contradizem e ao mesmo tempo se enriquecem mutuamente.

O contexto sócio-histórico do Grande Hotel e, concomitantemente, o contraste entre passado e presente é enfatizado, como se pôde ver, através da utilização de material visual original. Enquanto o filme *Grande Hotel* (2010) faz uso disso ao longo de todo o filme, em *Hóspedes da Noite* (2007) se aplica essa estratégia apenas no início, encenando imagens que mostram o hotel no seu estado anterior, a fim de as contrastar com as imagens atuais, sobrepondo-as e, desta maneira, multiplicando-as, como podemos observar nas imagens abaixo:

[7] Editando o material fílmico e seguindo assim uma certa estratégia narrativa, o documentarista 'ficcional' atinge os contextos mais profundos, ocultos, mediados, imperceptíveis imediatamente na realidade social (Kiener, 1999, p. 169). Os filmes de Azevedo oscilam sempre nessa mesma esfera entre ficção e documentário (Spinuzza, 2016, p. 277); essa tendência também pode ser detectada no filme de Stoops.

Fig. 5: O hotel em 1953.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:48.

Fig. 6: Sobreposição de então para agora.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:53.

Com tal montagem de imagens, *Hóspedes da Noite* (2007) estabelece, desde o início, o contexto histórico que atravessa todo o filme. Para além da complexidade temporal desse lugar, é enfatizada sua historicidade espacial. A transição fluida, isto é, a sobreposição entre as imagens mostra o desvanecimento gradual da era colonial e a chegada dos tempos decoloniais. O hotel funciona, portanto, como testemunha silenciosa dos tempos passados cujas premissas mudaram em paralelo com a história nacional, mas que perduram até hoje. O forte contraste entre o estado de então e o de agora enfatiza ainda mais a multiplicidade das

diversas histórias que devem ter acontecido nestes quartos ao longo do tempo. A conceção estética das imagens sublinha esta impressão: a tonalidade tipo sépia, que dá lugar a uma coloração mais antiga, descorada (Fig. 8), sinaliza o decorrer do tempo; o efeito vinheta fornece às imagens um caráter de memória ligeiramente envelhecida e desbotada. Através das sobreposições, de cortes rápidos e da fragmentação das narrativas, o filme pinta todo um sociograma da população moçambicana na sua polifonia cultural.

Fig. 7: O hotel em 2007.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:00:57.

Fig. 8: O hotel em 2007, coloração antiga, descorada.
Fonte: *Hóspedes*, 2007, 00:01:03.

Grande Hotel (2010) se concentra principalmente em realçar os contrastes temporais/históricos através do uso proeminente de imagens e vídeos originais que atestam a decadência daquela época. O filme não usa diferentes aberturas de câmera; usa cortes acentuados, alcançando, todavia, um resultado semelhante ao da manipulação das lentes:

Fig. 9: Grande Hotel antes.
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:47:04.

Fig. 10: Grande Hotel hoje.
Fonte: *Grande Hotel*, 2010, 00:47:11.

Ao sobrepor estas duas imagens que mostram exatamente a mesma sala e o mesmo quadro (fig. 9 e 10), a realizadora confronta o espectador com a dura realidade do património pós-colonial. O esqueleto escavado do hotel é testemunho de políticas coloniais que não se preocupavam com o desenvolvimento responsável dos países ocupados, mas antes com a sua exploração em benefício de poucos.

As entrevistas apresentadas em ambos os filmes não só contribuem para dotá-los de autenticidade, sublinhando a impressão 'realista', mas também para salientar a importância da pluralidade social e da polifonia narrativa. Como mencionado acima, os filmes documentários fazem uso de intervenções dramatúrgicas necessárias para tornar visíveis certos contextos que de outra forma seriam impercetíveis. Em ambos os filmes, sequências curtas e uma montagem que valoriza uma configuração visual em forma de mosaico de imagens entrelaçam as memórias individuais para dar à luz a uma história coletiva. Ao narrar os destinos individuais como fragmentos que se dissolvem na história de um país inteiro destroçado pelo colonialismo e pela guerra, o documentário devolve-lhes importância a todos os indivíduos.

Ao nível diegético, *Hóspedes da Noite* (2007) constrói uma ponte para o passado com a ajuda dos personagens dos dois antigos empregados do hotel, o Sr. Pirés e o Sr. Caíto, os quais guiam a câmara através do edifício e de certa forma assumem o papel de narradores. Assim, a atenção do público é dirigida com um mínimo de intervenção cinematográfica. O gesto indicador, com o qual os dois homens se referem ao passado das salas individuais numa retrospetiva nostálgica, ajuda o espectador a seguir a lógica da narrativa, que se dá pelo pretendido contraste entre passado e presente. Além disso, a câmara enfatiza o estatuto desses personagens como testemunhas, bem na linha da função testemunhal e da autenticidade do documentário. Em *Grande Hotel* (2010), este papel de narrador é assumido por Moises que vai em busca do quarto do seu pai, um dos poucos negros a ter sido hóspede regular do hotel. A sua procura, semelhante à visita dos dois ex-empregados do hotel em *Hóspedes da Noite* (2007), corre como um fio condutor pelo filme, realizando uma organização espacial dos processos de lembrar, criando assim uma verdadeira 'topografia da memória' (Sartingen & Wais, 2022).

As vozes do passado, representadas em *Hóspedes da Noite* (2007) pelos senhores Pires e Caíto, são incorporadas em *Grande Hotel* (2010) quase que exclusivamente sob a forma de vozes em *Off* (com exceção de Berta). Assim, as impressões visuais do presente são sobrepostas às vozes do passado para ilustrar a complexidade histórica, ou seja, uma história que se expressa no presente. As vozes sem rosto criam a estética de uma memória sonhadora, expondo a romantização nostálgica: através da contraposição entre os espaços de habitação atuais e as histórias do hotel de outra época, o caráter paradoxalmente convergente dessas camadas de tempo é exibido cinematograficamente. A narrativa que se intromete quase que hesitante entre essas duas camadas temporais justapõe o luxo e a decadência colonial com a desagregação presente do mesmo modo como são justapostos de forma assíncrona diversos elementos visuais, sonoros (trilha sonora) e falas em *Off* que acabam por criar contextos novos e originar novos significados (por exemplo *Grande Hotel*, 2010, 00:21:33-00:22:00).

Assim, *Grande Hotel* (2010) também se apresenta como um mosaico de histórias, imagens e vozes que parecem carregadas de emoção, talvez devido ao tom melancólico da retrospetiva. O sentimento de nostalgia e saudade, que Berta, uma retornada, sente, é anunciado já no início do filme pelo murmúrio do mar. O filme trabalha aqui com dois elementos da cultura portuguesa que tradicionalmente encontram-se intimamente ligados – o mar que é mostrado repetidamente ao longo do filme, e o sentimento da saudade – com o objetivo de fazer uma referência clara à identidade portuguesa, ao patrimônio português, ao tema do lar ou melhor, da falta de um lar. Essa conexão é sublinhada ao final do filme por uma declaração de Berta: „The Portuguese people have their own sea. It's not bad, but it's not mine." (*Grande Hotel*, 2010, 01:06:27-01:06:32). Tal rememoração nostálgica demonstra o enorme impacto que as circunstâncias políticas e sociais têm na vida de cada indivíduo, especialmente na sensação de pertencimento, identidade e estar em casa.

O som do mar – o Hotel *Stella Maris*

O som do mar e a narração nostálgica de *Grande Hotel* (2010) fazem inevitavelmente lembrar o filme *A Costa dos Murmúrios* de 2004[8] da realizadora portuguesa Margarida Cardoso no qual também um hotel serve de pano de fundo de uma época colonial em decadência. Não será por acaso que o Hotel se chama justamente *Stella Maris*, nome pomposo que de um lado lembra a era dos grandes hotéis coloniais luxuosos, de outro leva já no nome uma óbvia alusão ao mar, um mar anelado e idealizado, fazendo do hotel uma 'estrela do mar', como se o hotel estivesse oferecendo um lugar em outro planeta, mais maravilhoso e completamente desligado do mundo em volta. E é justamente isso que o filme põe em cena: o hotel como um mundo fora do mundo, um mundo dos brancos colonos a dançar valsa no terraço enquanto lá fora, à beira-mar, são lançados à praia os corpos de negros envenenados e mortos: dois mundos desligados um do outro, sem nexo entre si, embora se encontrando no mesmo território, no mesmo tempo, quase que no mesmo lugar – no hotel *Stella Maris*.

Sendo uma adaptação literária ficcional, ambientada na época da Guerra da Independência, este filme difere significativamente dos outros dois acima discutidos. Deixam-se traçar, porém, certos paralelos no que diz respeito à encenação da memória: também em *A Costa dos Murmúrios* (2004), 'escuta-se' os 'murmúrios' memoriais inscritos nos espaços habitacionais de um hotel colonial em decadência; também neste longa-metragem colonial, através dos espaços habitacionais, transmitem-se os subtemas da encenação da memória como questões de identidade, de pertencimento, de lembranças, de lar, de busca de uma vida melhor, de resignação e de nostalgia.

Não sendo um documentário, o filme não faz uso de material visual e áudio da era colonial para apresentar o *status quo ante*. No entanto, uma referência à realidade extra-fílmica também é estabelecida aqui, com a ajuda de gravações

[8] Trata-se de uma adaptação fílmica da obra homónima de Lídia Jorge (1988).

de vídeo supostamente originais. Assim, as imagens dos créditos de abertura mostram a chegada de Evita a Moçambique, imagens caracterizadas por uma qualidade granulada e desfocada como se tivesse acontecido muitos anos antes e se tratasse somente de uma lembrança de acontecimentos anteriores. Porém, o aparecimento de Evita nestas gravações é fingido e falso – trata-se de meras lembranças pessoais e memórias supostas e não de um espelho dos acontecimentos reais, mas ao mesmo tempo enfatizam a verossimilhança da história de Eva, uma história que é representativa para o destino de muitas mulheres portuguesas da época, assim como do fim da era colonial propriamente dito. Este fingimento de verdades e veracidade serve como fundo de memória dos acontecimentos tão complexos da história colonial portuguesa.

Fig. 11: Eva olhando para o mar – cores frias.
Fonte: *Costa*, 2004, 00:04:49.

A encenação da narrativa em forma de memória continua: A voz da protagonista entra, ela (agora Eva) conta de sua vida como Evita, das impressões de que ela se lembra, sobre tudo do hotel onde ela morava antigamente, enquanto que a câmara, ao mesmo tempo, passeia pelos corredores e salas do Hotel *Stella Maris*, agora vazios, mas ainda não decaídos ou degradados – espaços que são preenchidos novamente pelas memórias de Evita ancoradas ali (*Costa*, 2004, 00:04:17-00:04:32). Enquanto ela continua a falar, ela é vista olhando para o mar ao longe (fig. 11) e depois de volta para a câmera (fig. 12)[9]. Neste momento, a música intradiegética da cena seguinte começa a tocar, levando-a ao passado, isto é, ao seu casamento com Luís (fig. 13). Junto com o corte abrupta há – à semelhança de *Hóspedes da Noite* (2007) – uma mudança de tons de um azul frio para imagens

[9] Esta cena é espelhada no final do filme, que joga com um entrelaçamento das diferentes camadas do tempo, e revela que o olhar de Evita continua em Luís.

em tons de amarelo e rosa, que não só fazem a imagem parecer mais quente, mas também mais antiga, quase nostálgica, reforçando, assim, a impressão de uma retrospetiva reminiscente.

Fig. 12: Transição – Eva olha para a câmera.
Fonte: *Costa*, 2004, 00:04:57.

Fig. 13: O casamento no hotel – cores quentes.
Fonte: *Costa*, 2004, 00:05:01.

O hotel, uma parte replicada da pátria familiar num país distante, serve como demarcação entre colonizadores e colonizados, uma última fortaleza protetora dos portugueses contra os negros e os "turras": nele, o *status quo* colonial

permanece igual até ao fim da época colonial (e do filme). Desde o seu terraço pode-se observar – à devida distância – o caos e as vítimas da guerra; um vislumbre – embora bem fraco – do fim da era que se aproxima. Por enquanto, é aqui que se realiza o casamento de altos oficiais portugueses, sendo o terraço um dos espaços centrais do filme e um ponto de encontro principal, especialmente para as mulheres dos soldados que habitam – para não dizer vagabundeiam ou vegetam – no hotel. São frequentemente apresentadas sentadas ou em pé, aguardando o regresso dos seus homens; para elas, o hotel já não é um lugar de passagem, mas uma espécie de sala de espera. O isolamento nesta fortaleza não só separa os portugueses dos locais e da revolução iminente, mas também leva à crescente alienação e exclusão das mulheres, de cujo papel marginalizado e subordinado Evita se torna gradualmente consciente. Mas tal como todas estas esposas se resignam ao seu papel e fecham os olhos à verdade, mantidas na sua gaiola dourada, também o passado colonial permanece em grande parte não enfrentado e/ou discutido abertamente, senão tapado até ao fim, transfigurando até as próprias memórias das pessoas, como as de Berta, em imagens ilusórias ou idealizadas, porque "é muito mais bonito assim" (*Costa*, 2004, 00:22:03-00:22:38).

A localização temporal do enredo faz do filme uma espécie de ponto de trânsito, na medida em que não é encenado o contraste entre o período colonial e o presente, mas sim a fase intermediária, a da guerra pela independência, tematizando o lento desvanecimento e o colapso retardado (embora inevitável) do período colonial. Assim como o Grande Hotel, o Hotel Stella Maris já não representa um símbolo glorioso da superioridade colonial, mas serve, antes de mais nada, de alojamento para os soldados e suas famílias ali estacionados. Os breves momentos glamorosos, como o casamento no início do filme, têm o objetivo de mostrar que a colônia – e com ela os dias esplêndidos de Portugal como nação marítima – ainda não está perdida. Ao mesmo tempo, a reutilização do complexo hoteleiro deixa desvanecer a sua antiga glória e evoca metaforicamente referências à decadência do poder colonial nos seus últimos anos. O Hotel Stella Maris, contrapartida fictícia do Grande Hotel, torna-se um lugar de memória narrada cujo poder expressivo está enraizado em sua inegável espacialidade como lugar de *housing* num mundo transitório, reafirmando sua enorme proximidade à realidade.

Conclusões

A encenação cinematográfica dos espaços habitacionais, em especial do hotel e de seus (ex-)habitantes (sejam estes reais ou fictícios), manifesta a estreita ligação entre as diferentes camadas do tempo, isto é, o passado colonial e o presente (em vias de se tornar) decolonial, e a sua intersecção com diferentes processos de mapear, acessar e conservar a memória, tanto individual como coletiva. O cinema, por assim dizer, faz narrar a memória; o poder da memória narrativa, inversamente, reside nas diversas narrações individuais representadas filmicamente. Estas narrações se encontram estreitamente inter-relacionadas com os espaços em volta, ou seja, com o hotel dentro do qual os respetivos personagens estão habitando e vivendo. O *housing* no hotel fornece, portanto, através do seu

espaço habitacional transitório, um conhecimento profundo da História do país assim como das condições socioculturais e práticas habitacionais dos tempos presentes em Moçambique. Justamente esta constitui a característica única do *housing* no filme: evidenciar a conexão da função narrativa do espaço com a do meio cinematográfico e, portanto, a interligação com o potencial memorial destes dois fenômenos.

Encenando o hotel como moradia de refugiados de guerra respetivamente de miséria social ou de esposas de militares, os filmes destacam a multiplicidade de experiências e memórias lá ancoradas. A diversidade de narrações ocultas em corredores e por trás de portas e janelas transforma os filmes em narrativas polifônicas que não narram uma única versão da história, mas, longe disso, estimulam a reavaliação dos eventos passados e da história nacional moçambicana por meio de múltiplas pequenas histórias contadas em primeira pessoa (*Ich-Geschichten*, Welsch, 2012).

Embora os filmes aqui apresentados se diferenciem em seu estilo e gênero, eles coincidem no fato de se basearem em micro-histórias individuais: enquanto os documentários apresentam uma grande variedade de vozes tanto do presente como do passado, em *A Costa dos Murmúrios* a história de Evita – embora fictícia – é representativa de muitas outras que aconteceram desta ou de forma semelhante. Ao apresentar visualmente cenas da realidade social e fragmentos da vida individual, os filmes conservam e disponibilizam-nas para o futuro como uma espécie de arquivos da memória coletiva.

Através do estabelecimento permanente dos vários residentes ao longo das décadas, o hotel como lugar paradigmático de passagem e trânsito é transformado não apenas em um lugar antropológico de acordo com Augé (1994), mas sim em um lugar de memória da História nacional moçambicana. Nos quartos dos hotéis, o passado e o presente se sobrepõem constantemente; neles estão inscritas as lembranças das pessoas que lá viveram e se localizaram. As diversas camadas de tempo se tornaram acessíveis com a ajuda de diferentes estratégias cinematográficas, mas no fim das contas são os vários protagonistas que guiam a câmara e, portanto, o olhar dos espectadores pelos corredores do hotel e por suas memórias aí inscritas. Assim, o próprio 'habitar' no hotel promove a organização espacial dos processos de lembrar e cria uma verdadeira topografia da memória.

Referências

Fontes primárias

Azevedo, L. (Realizador). (2007). *Hóspedes da Noite* [Filme]. Ébano Multimedia.

Cardoso, M. (Realizadora). (2004). *A Costa dos Murmúrios* [Filme]. Filmes do Tejo [et al.].

Stoops, L. (Realizadora). (2010). *Grande Hotel* [Filme]. Serendipity Films.

Fontes secundárias

Augé, M. (1994). *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit.* (M. Bischoff, Trad.). Frankfurt a. M.: S. Fischer. (Original publicado 1992).

Aumont, J. (1990). *L'image*. Paris: Nathan.

Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critique IV*. Paris: Éditions du Seuil.

Blum, p. (2013). Doku-Fiktionen: Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Interventionen der Gattungslogik. *MEDIENwissenschaft*, *2*, 130-144.

Bollnow, O. F. (1970). Der Mensch in der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre. In L. Prohaska & F. Haider (Ed.), *Jugendgemäße Lebenskunde in der Entscheidung* (pp. 17-27). Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
Bollnow, O. F. (1963). Der Mensch und der Raum. *Universitas*, 18º ano de edição, 499-514.
Bollnow, O. F. (1959). Tür und Fenster. *Die Sammlung*, 14º ano de edição, 113-120.
Borsò, V. (2015). Transitorische Räume. In A. Mahler & J. Dünne (Eds.), *Handbuch Literatur & Raum* (pp. 259-271). Berlin/Boston: De Gruyter.
Düllo, T. (2008). Wohnen im Film. In M. Schroer (Ed.), *Gesellschaft im Film* (pp. 357-393). Konstanz: UVK Verl.-Ges.
Erll, A., Nünning, A., Birk, H., & Neumann, B. (2005). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/Boston: De Gruyter.
Geschke, S. M. (2013). *Doing Urban Space*: *Ganzheitliches Wohnen zwischen Raumbildung und Menschwerdung*. Bielefeld: transcript.
Hattendorf, M. (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität*: Ästhetik *und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
Hißnauer, C. (2010). MöglichkeitsSPIELräume: Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. *MEDIENwissenschaft*, *1*, 17-28.
Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
Kanne, M. (Ed.) (2013). *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung Nicht-Ort*. Berlin/Münster: Lit.
Kiener, W. (1999). *Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK-Medien.
Morley, D. (2000). *Home Territories: media, mobility and identity*. London/New York: Routledge.
Mundhenke, F. (2017). *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm: Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen.* Wiesbaden: Springer.
Neumann, B. (2005). *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer ‚Fictions of memory'*. Berlin [et al.]: De Gruyter.
Nora, p. & Kritzman, L. D. (1996). *Realms of memory: rethinking the French past* (Vol. 1). New York: Columbia Univ. Press.
Putsch, C. (2010, dezembro 10). *Wenn aus Luxus-Hotels Geisterhäuser werden*. Welt. URL: *https://www.welt.de/reise/Fern/article11526639/Wenn-aus-Luxus-Hotels-Geisterhaeuser-werden.html*
Rolshoven, J. (2000). Übergänge und Zwischenräume. Eine Phänomenologie von Stadtraum und ‚sozialer Bewegung', In W. Kokot, T. Hengartner & K. Wildner (Eds.), *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme. Kulturanalysen Band 3* (pp. 107-122). Berlin: Dietrich Reimer.
Saint-Maurice, A. (Realizadora). (2007). *Grande Hotel* [Film]. Portugal: RTP, 2007 (52 min.). URL: *https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/7430/Grande-Hotel*. Acedido em: 17.06.2022.
Sartingen, K. & Wais, T. (2022). Topografias da memória nos contos *Judite* e *Réquiem para um solitário* de Samuel Rawet. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, *21*, s.p.
Spinuzza, G. (2018). O ciclo do Grande Hotel da Beira: os documentários Grande Hotel, de Lotte Stoops; Grande Hotel, de Anabela Saint-Maurice; Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo e Amanhecer a Andar, de Sílvia Firmino. *Remate de males*, *38*(1), 161-185.
Spinuzza, G. (2016). Olhares cruzados sobre o Grande Hotel da Beira: Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo, e "Casa de Ferro", de João Paulo Borges Coelho. *Cerrados*, *41*, 276-287.
Welsch, W. (2012). *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

Resumo

O 'habitar' ainda é um tópico não muito abordado na análise de filmes. Embora Düllo declare em seu artigo "*Wohnen im Film*" ("O viver no Cinema") que as respectivas situações de moradia dos personagens fílmicos são cruciais para determinar sua ancoragem no nível diegético da ação, muito pouca importância tem sido dada à específica configuração do espaço habitado. No entanto, é precisamente o aspecto da localização espacial e habitacional que fornece informações significativas a propósito da incorporação cultural, social, psicológica e identitária dos

personagens. Neste sentido, os diferentes lugares e não-lugares do *housing* cinematograficamente representados refletem sempre os diversos contextos geopolíticos nos quais os personagens se encontram. Junto com isto, as suas memórias se inscrevem no processo de estabelecer-se, pois a memória também precisa de pontos de referência e tende para a espacialização. O não--lugar do hotel torna-se, neste sentido, um lugar de memória em cujos quartos estão inscritas inúmeras histórias e memórias individuais, as quais oferecem, no ato de recordar, um ponto de referência para a memória coletiva. A exemplo de dois documentários moçambicanos, *Hóspedes da Noite* de Licínio Azevedo (2007) e *Grande Hotel* de Lotte Stoops (2010), assim como um longa-metragem *A Costa dos Murmúrios* (2004) de Margarida Cardoso, serão analisadas as diferentes dimensões do *housing* em antigos hotéis coloniais em Moçambique. Analisam-se novas perspectivas sobre a negociação das formas do 'habitar' nos tempos coloniais e pós-coloniais, bem como sobre as formas de (re)visão do passado e do presente em Moçambique.

Abstract

'Housing' is still a largely unaddressed topic in the analysis of film. Although Düllo states in his article "Wohnen im Film" ("Living in film") that the respective living situations of film characters are decisive for their anchoring in the diegetic level of action, the specific design of living space has so far been regarded as of little importance. Yet, it is precisely aspects such as the localisation in living space that provide essential information about the way in which the characters are embedded culturally, socially, psychologically and by way of identity. Thus, the different places and non-places of housing that are depicted in films represent the diverse cultural and geopolitical contexts in which they reside. Along with this, their memories are inscribed in the process of ensconcing, as memory also needs points of reference and tends towards spatialisation. The non-place hotel becomes, in this sense, a site of memory in whose rooms countless stories and individual memories are inscribed, which offer, in the act of remembering, a point of reference for the collective memory. Following the example of two Mozambican documentaries, *Hóspedes da Noite* by Licínio Azevedo (2007) and *Grande Hotel* by Lotte Stoops (2010) and a feature film *A Costa dos Murmúrios* (2004) by Margarida Cardoso, different dimensions of housing in former colonial hotels in Mozambique will be examined. New perspectives on the negotiation of forms of 'inhabiting' in colonial and postcolonial times as well as on forms of (re)viewing the past and the present in Mozambique are analysed.

FORMA

18

FORMA BREVE

universidade de aveiro
theoria poiesis praxis

dlc
departamento de línguas e culturas

cllc
centro de línguas, literaturas e culturas

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia