

**Acontecer todos os dias também cansa:
o esvaziamento da experiência nos contos de Pedro Paixão**

Laura de Assis Souza¹

RESUMO: O presente trabalho empreenderá uma análise de contos do livro *Viver todos os dias cansa* (1995) do escritor português Pedro Paixão, com o objetivo de discutir de que modo é abordada nessas narrativas a temática do esvaziamento da experiência na contemporaneidade.

Palavras-chave: Esvaziamento; Experiência, Literatura contemporânea.

ABSTRACT: This study will analyse the book *Viver todos os dias cansa* (1995), by Pedro Paixão, with the aim of discussing how these narratives deal with the theme of the experience's emptying in contemporary times.

Keywords: Emptying; Experience; Contemporary literature

Os processos sociais da contemporaneidade vêm modificando cada vez mais as já intrincadas relações entre arte e realidade. Se a arte é representação da existência e criação que, de modo direto ou indireto, se relaciona com o problema da experimentação do mundo – mesmo que afirme a dificuldade dessa tarefa – é inevitável que quaisquer mudanças nessas relações atinjam diretamente o modo como as obras são produzidas e lidas, tanto em uma perspectiva formal quanto temática.

É possível notar como essas mudanças se refletem especificamente na literatura de hoje, observando na prosa de ficção contemporânea alguns traços que apontam para uma representação de algo que Walter Benjamin já havia destacado, ainda na primeira metade do

¹ Mestre em Estudos Literários pelo PPG Letras: Estudos Literários da UFJF.

século XX, como forte característica da modernidade e que nomeou “empobrecimento da experiência”. Em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin analisa a sociedade moderna em vários aspectos, concluindo que “está claro que as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p.114). Ele afirma ainda que “é preferível confessar que pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1994, p.115).

O filósofo Giorgio Agamben dedicou à releitura das ideias de Walter Benjamin vários de seus textos. O livro *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (Agamben, 2005) traz vários artigos relacionados à obra de Benjamin, que buscam dar conta de alguns dos conceitos presentes na obra do filósofo alemão, não sem contemplar também uma perspectiva atual desses conceitos, procurando afiná-los com os dias de hoje. No primeiro ensaio Agamben direciona suas reflexões justamente para a questão da perda da experiência, analisando algumas proposições de Benjamin no já citado “Experiência e pobreza” e anuncia que:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado a fazer. (...) o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua (...). O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atozes–, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, p. 21-22).

Giorgio Agamben afirma ainda que essa precarização da experiência pode ser notada, por exemplo, no desaparecimento da máxima e do provérbio. De acordo com Agamben, na sociedade de hoje eles foram substituídos pelo slogan. A máxima e o provérbio teriam sido, no passado, a palavra de autoridade da experiência, enquanto que, nos dias de hoje, “o slogan é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.” (AGAMBEN, 2005, p. 23).

A “pobreza de experiência” da qual Benjamin fala no ensaio relido por Agamben, “Experiência e pobreza”, está diretamente ligada às consequências catastróficas da Primeira

Guerra Mundial, diante das quais o “frágil e minúsculo corpo humano” se viu abandonado em um “campo de forças de correntes e explosões destruidoras” (BENJAMIN, 1994, p.115). No entanto, como observa Agamben, não é necessário nenhum acontecimento catastrófico para que se consuma a destruição da experiência nos dias atuais, pois “a existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2005, p.21).

É possível também observar, em relação à contemporaneidade, que é praticamente unanimidade entre filósofos, sociólogos e teóricos em geral o entendimento da sociedade contemporânea como uma sociedade regida principalmente pela lógica do consumo, na qual os indivíduos não são mais vistos como sujeitos, sendo reduzidos à condição de consumidores. Zygmunt Bauman, por exemplo, afirma que

o ser humano autossuficiente e satisfeito nas suas necessidades materiais ou espirituais perdeu o jogo para o mercado. Qualquer caminho que satisfaça os desejos e que não esteja ligado a compras e lucros é amaldiçoado (BAUMAN, 2009).

De fato não é difícil notar o quanto a lógica do consumo se estabeleceu como uma espécie de doutrina dominante na sociedade contemporânea. Como Bauman observa, “a sociedade pegou a estrada de uma vida orientada somente pelo consumo” (BAUMAN, 2009). O desejo coletivo parece estar passando um processo de homogeneização e, na maioria das vezes, se apresenta direcionado principalmente para a posse material, contrariando as necessidades e desejos individuais, que ficam em segundo plano. O crescimento da publicidade e o espaço que ela vem conquistando cada vez mais na sociedade é um sintoma de que a cultura do consumo se encontra em uma posição privilegiada na contemporaneidade. É possível perceber o quanto a publicidade tem tido cada vez mais o objetivo de determinar não só o que deve ser comprado, mas também o que deve ser desejado. O produto à venda é colocado sempre como algo indispensável, que deve ser desejado e possuído e, frequentemente, é a frustração que poderia advir da impossibilidade da posse que acaba por motivar muitas das campanhas de marketing. Desse modo, é possível perceber o quanto o consumo se firmou como uma espécie de demarcador do sucesso ou fracasso dentro da

sociedade, e de como isso está relacionado à opressão do desejo individual, uma vez que caminha sempre no sentido de padronizar aquilo que, teoricamente, deveria ser, por natureza, diverso, processo esse que Bauman atribui à “desatada liberdade concedida ao capital e às finanças à custa de todas as outras liberdades e o repúdio a todas as razões que não econômicas” (BAUMAN, 1998, p.34).

Jean Baudrillard também aponta para essa constituição da cultura do consumo, marcada por uma proximidade maior dos homens com seus símbolos, objetos e representações do que com outros homens. Esse distanciamento do outro seria justamente uma das marcas do nosso tempo. Segundo Baudrillard:

As pessoas já não se olham, mas existem institutos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem jogging, etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida. Reinventa-se a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: natural food, health food, yoga (BAUDRILLARD, 2001, p. 21).

Essas reflexões estão diretamente relacionadas com o presente artigo, uma vez que a matéria de análise aqui é justamente a literatura contemporânea e de que modo ela tem procurado agenciar esses dilemas do presente. O trabalho irá se deter na análise de contos do livro *Viver todos os dias cansa* (originalmente publicado em 1995) de Pedro Paixão, com o objetivo de discutir de que maneira o autor aborda nessas narrativas a temática do esvaziamento da experiência na contemporaneidade e como representa em suas narrativas as questões relativas a este tema.

O escritor português Pedro Paixão nasceu em Lisboa em 1956. Estudou filosofia e foi professor de Filosofia Contemporânea e Fenomenologia durante mais de quinze anos na Universidade Nova de Lisboa, mas abandonou a carreira acadêmica em 2004. Lançou em 1992 *A noiva judia*, seu primeiro livro de ficção. Desde então já publicou dezoito livros – entre eles *Viver todos os dias cansa* (1995), *Muito, meu amor* (1996) *Nos teus braços*

morreríamos (1998), *Cala minha boca com a tua* (2002), *Os corações também se gastam* (2005) e *O mundo é tudo que acontece* (2008) – duas peças de teatro e um texto para ópera.

Na obra de Pedro Paixão, o esvaziamento da vida contemporânea é retratado principalmente por meio da temática da efemeridade e transitoriedade dos eventos narrados. No conto “Subitamente”, por exemplo, o narrador lista vários eventos da vida de um personagem, apontando pequenos acontecimentos – uma festa, uma reunião de negócios, um desentendimento no trânsito – sem, no entanto, se aprofundar em nenhum deles. Não há nenhum episódio notável, sequer um clímax. Toda a narrativa é construída pela enumeração de fatos que, expressos através de períodos curtos, sugerem a efemeridade dos acontecimentos registrados pelo narrador. Não há propriamente o desenvolvimento de uma trama e os fatos narrados não seguem uma sequência lógica: mal um evento é contado, já se segue outro, que não apresenta necessariamente nenhuma ligação com o primeiro.

O Antônio está divorciado. O Leonardo ainda não, só separado. Está a ser complicado, por causa da mulher e dos filhos que são três. A culpa não é das pessoas. A culpa é da vida das pessoas, pensa, dentro do carro. Da vida que as pessoas levam, quer ele dizer. Quase que lhe batem no carro, não é um choque por um triz. Vinha da esquerda e ainda protesta. A educação. Se tivesse mais tempo saía do carro para lhe partir a cara. Acelera. Não pode chegar atrasado. Apresentação do projecto. Discute-se o suficiente para não se chegar a qualquer conclusão. (PAIXÃO, 2004, p.21)

Em “Subitamente” alguns dos aspectos que marcam a contemporaneidade são retratados através dos vários eventos dispersos da vida do personagem que não guardam nenhum traço marcante de ligação entre si. O relato desses acontecimentos triviais, cuja superficialidade é acentuada pelo modo como são narrados, também pode ser visto como representação da ausência de experimentação do mundo por parte do indivíduo. Tomando o termo “experiência” no sentido dado por Maurice Blanchot – “contato com o ser, renovação do eu nesse contato” (BLANCHOT, 1987, p. 83) – é possível notar que é justamente essa falta a representada nos personagens do conto de Pedro Paixão, entre os quais não existe nenhum tipo de troca ou conexão:

Deitados na cama, não adormecem logo. Ela pergunta: “o que é que tu tens?” Ele responde: “Nada.” Ouve-se a água a correr no autoclismo avariado. Nenhum deles fica sabendo quando o outro adormece. (...) Acordam sem saber qual deles acordou primeiro. Ficam alguns minutos calados a olhar para o tecto. O despertador vai tocar de um momento para o outro. O despertador toca. (PAIXÃO, 2004, p. 22)

Também a transitoriedade vem sendo apontada por alguns teóricos como uma das marcas capitais da contemporaneidade. Em um mundo que tem como característica principal a rapidez com que as mudanças ocorrem, é inevitável que a incerteza e a relativização dominem os processos sociais. Diante desse quadro, as relações humanas também foram abaladas. A falência dos projetos coletivos da modernidade resultou no que Lipovestky (2005) chama de “apatia new-look”. A ausência de uma utopia somada à velocidade com que uma enormidade de eventos ocorre, teve como consequência a inconstância e a relativização dos paradigmas sociais. De acordo com Zygmunt Bauman:

(...) a mensagem hoje carregada de grande poder de persuasão pelos mais ubiquamente eficazes meios de comunicação cultural é uma mensagem da indeterminação e maleabilidade do mundo: neste mundo, tudo pode acontecer e tudo pode ser feito, mas nada pode ser feito uma vez por todas (...). Neste mundo, os laços são dissimulados em encontros sucessivos, as identidades em máscaras sucessivamente usadas, a história da vida numa série de episódios cuja única consequência duradoura é a sua igualmente efêmera memória. (BAUMAN, 1998, p.36)

Os vários acontecimentos sucessivos e efêmeros dos quais fala Bauman, apontam para o empobrecimento da experimentação e, mais ainda, para uma espécie de conformismo diante desse quadro, o que pode ser observado de maneira bastante expressiva no fragmento final de ‘Subitamente’, mais especificamente na frase que encerra o conto e dá nome ao livro:

Só tem um amigo. Já estiveram zangados. Não se lembra porquê. Jantam juntos uma vez por semana. Sempre no mesmo restaurante. Depois dão uma volta pelo centro da cidade. Quando chega a casa a mulher já está a dormir e ele vai ler para a

sala. Aprecia o silêncio. Não foi sempre assim. Viver todos os dias cansa. (PAIXÃO, 2004, p. 24)

A amizade, o encontro com o outro, não são vistos como experiência ou troca e sim apenas com um encontro marcado na agenda. Assim como na passagem citada anteriormente, na qual o protagonista do conto e sua mulher também não tem nenhum tipo de conexão – “Ficam alguns minutos calados a olhar para o tecto. O despertador vai tocar de um momento para o outro. O despertador toca” (PAIXÃO, 2004, p. 22) –, o protagonista de “Subitamente” e o amigo apenas “Jantam juntos uma vez por semana.” e depois “dão uma volta pelo centro da cidade” (PAIXÃO, 2004, p. 24). Já estiveram brigados um com outro, mas sequer se lembram o motivo. Não há nenhuma experiência significativa vivida pelos personagens que pode ser relatada nessas narrativas, apenas uma sequência de acontecimentos curtos e efêmeros, que explicitam a superficialidade de suas vidas.

Viver todos os dias cansa traz ainda outros contos nos quais podem ser observadas estratégias narrativas semelhantes às usadas em “Subitamente”, como “Café instantâneo” e “Curriculum vitae”, ambos construídos através da enumeração de eventos triviais, expressando a superficialidade e efemeridade desses mesmos eventos:

Nasceu a 5 de fevereiro de 1955 num quarto da casa do avô (...). E como é natural entre os humanos cada um ter o seu nome, chamaram-lhe Paulo (...). Chorou quando a mãe e a tia o deixaram pela primeira vez no jardim escola, o que é natural. Nunca mais gostou de escolas, o que também é natural (PAIXÃO, 2004, p.43).

Já em “Situação particular”, por exemplo, não há sequer personagens ou ação, os contos são centrados nas impressões de um narrador que, contrariando a natureza da categoria, não narra acontecimentos, mas analisa um determinado tema, dando a essas narrativas um tom mais ensaístico do que propriamente ficcional, operando uma espécie de subversão da ficção:

Pois é, se procuramos encontrar o que quer que seja, saímos de nós e, descentrados, logo nos desequilibramos. O impulso que nos serve para ganhar balanço é o mesmo que nos faz cair quando queremos estacar. O entusiasmo, aliás, não é mais do que uma breve suspensão no movimento da queda. Por demais estranhos somos nós (PAIXÃO, 2004, p.55).

O mesmo ocorre em “Demasiado bonitas para nós, almas sensíveis”, narrativa que se constrói com uma espécie de reflexão acerca da beleza, na qual não existe propriamente uma diegese, e sim uma compilação de observações sobre o impacto de mulheres bonitas nas “almas sensíveis” do título:

Todas as raparigas bonitas causam-nos pena e eu sei porquê.

Mal se consegue tocar numa rapariga demasiado bonita. Enche-nos de pavor a obrigação de nos tornarmos inconscientes. Porque não há maneira de saber o que fazer com a beleza e alguma coisa se tem de fazer com o que há.

As almas sensíveis suportam mal a presença de beleza assim. A perfeição visível entristece-nos francamente. Se já sabem que são bonitas ainda não sabem que vão morrer. (PAIXÃO, 2004, p.79).

Em “Amador” Paixão também realiza esse movimento, em um texto que procura conceituar e explicar o sentimento amoroso, sem no entanto lançar mão propriamente de uma trama ou de personagens, mantendo a narrativa apenas em um plano mais descritivo e filosófico, empreendendo uma espécie de investigação em busca de uma lógica para o amor:

Começar por amar a impressão de um só corpo. Mais tarde buscar em vários, muitos, um só corpo já das mãos e dos lábios conhecido.

Depois amar por partes, escolhendo, as mais das vezes, a pequena imperfeição onde o prazer se acende. (...)

O amor pode chegar. Mas donde vem? Para onde vai? Quando chega vem para quê, o amor? Grande e inútil milagre este sem resposta e é de propósito que não tem resposta. (PAIXÃO, 2004, p.85).

Essa estratégia da subversão da ficção e do tom ensaístico invadindo a ficção também ocorre em outras obras de escritores contemporâneos. O movimento de agenciar a literatura e outros gêneros, como o ensaio e a anotação filosófica tem sido constante na produção literária atual. Podemos citar, por exemplo, Sérgio Sant’Anna e Joca Reiners Terron como autores brasileiros que utilizam com frequência essa categoria.

Analisando os contos de Pedro Paixão, é possível, portanto, observar que essas narrativas se prestam a representar a condição do homem diante do esvaziamento contemporâneo, uma vez que os inúmeros eventos efêmeros vividos pelos personagens de Paixão podem ser analisados como sintomas da ausência da experiência na contemporaneidade; enquanto a subversão da ficção pode ser vista como uma tentativa de representar tematicamente essa lacuna, por meio do esvaziamento interno da própria narrativa.

Giorgio Agamben destaca que a aporia – ausência de via, de caminho – fundamenta a única experiência possível para o homem hoje. Portanto, as estratégias narrativas aqui elencadas – a narração de vários eventos mínimos e efêmeros e a subversão da ficção, que é transformada em um gênero ligado ao ensaio – constituem-se justamente como uma representação dessa aporia. Se a experiência nos dias de hoje foi esvaziada ou precarizada, resta à literatura – para quem até então a matéria seria justamente a experiência vivida – representar a ausência de caminho.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. Zygmunt Bauman: 'Estamos constantemente correndo atrás. O que ninguém sabe é correndo atrás de quê'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/zygmunt-bauman-estamos-constantemente-correndo-atras-que-ninguem-sabe-correndo-atras-de-que-273321.html>> Acesso em: 4 maio 2012.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

PAIXÃO, Pedro. *Viver todos os dias cansa*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do Presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

Estilo de Mestre: objetividade e culto à natureza nos poemas do heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa

Gustavo Menegusso¹

RESUMO: O desafio desse trabalho consiste em analisar nos poemas de Alberto Caeiro, retirados da *Obra poética*, a existência de um estilo objetivo em Fernando Pessoa. Tem-se como foco observar, nos versos do “mestre” Caeiro, a presença de uma realidade representada através dos elementos da natureza e das relações entre o ser humano e os preceitos do panteísmo. Para o embasamento dessa proposta, busca-se respaldo em autores como Robert Bréchon e Antoine Compagnon.

Palavras-chave: Alberto Caeiro; Culto à natureza; Estilo; Fernando Pessoa; Objetividade;

ABSTRACT: This essay meets the challenge of analyzing, in Alberto Caeiro’s poems, selected from his *Obra poética*, the existence of an objective style in Fernando Pessoa. The study aims at detecting, in these poems, the presence of a reality represented through elements taken from nature, and through interpersonal relationships and the precepts of pantheism. Analysis of “Master Caeiro”’s work is supported, especially, by the critical thought of Robert Bréchon and Antoine Compagnon.

Keywords: Alberto Caeiro; Nature worship; Style; Fernando Pessoa; Objectivity;

Ler Fernando Pessoa é estar preparado para uma grande aventura, na qual uma série de “armadilhas” é colocada em campo, formando uma espécie jogo entre as palavras. Exige do leitor muita atenção, pois nem tudo é o que parece ser. Tamanha complexidade, ou melhor, genialidade se traduz no processo de criação dos heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo, que o próprio poeta criou para discursar em seu nome, para simplesmente falar dos outros ou, ainda, deixar que os outros os usassem para chegar até ele.

É nesse contexto dos heterônimos que surge a proposta deste trabalho: analisar nos poemas do “mestre” Caeiro, a presença de um estilo objetivo em Fernando Pessoa. Para tal desafio, trilha-se o seguinte percurso: em um primeiro momento serão apresentadas as noções

¹ Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Bolsista Prosup/CAPES. E-mail: gmenegusso@yahoo.com.br

de estilo e os ideais do panteísmo; na sequência, um contexto histórico-literário de Fernando Pessoa e as características do heterônimo Alberto Caeiro e, por fim, a análise de alguns dos poemas do mestre.

1. Da estilística à literatura: a noção de estilo

A noção de estilo não é exclusiva do universo da literatura nem mesmo da língua. Fala-se em estilo nas mais variadas áreas, como na história da arte, na sociologia, no jornalismo e inclusive na moda. Em seu uso moderno, o termo é completamente ambíguo e refere-se à individualidade do ser humano, à singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo de uma classe, ou ainda, um gênero ou um período. Segundo Antoine Compagnon (2006, p. 166-167), “o estilo remete ao mesmo tempo a uma necessidade e uma liberdade”. Dessa forma, afirma-se que cada texto literário é então caracterizado por um estilo, assim como cada ser humano em sua essência.

Entretanto, antes de chegar a esta concepção que se tem hoje, inúmeros foram os aspectos relacionados ao conceito de estilo. Compagnon (2006, p. 167-172), na obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, faz uma referência à classificação de Jean Molino e cita seis dessas características:

a) O estilo como uma norma: o estilo, assim como a obra literária, tem um julgamento de valor, na qual o “bom estilo” é um modelo a ser imitado;

b) O estilo como um ornamento: é uma variação contra um fundo comum, um efeito, por exemplo, causado num texto pelo uso das metáforas;

c) O estilo como um desvio: semelhante ao estilo como ornamento, trata-se de um desvio ao uso corrente como, por exemplo, a substituição de uma palavra por outra a fim de provocar ou dar “à elocução uma forma mais elevada”;

d) O estilo como gênero ou um tipo: é a propriedade do discurso, a condição para dar ao discurso uma boa aparência. Nos tratados de retórica eram diferenciados três tipos de estilos: o simples, o moderado e o elevado ou sublime;

e) O estilo como um sintoma: é a associação do estilo ao indivíduo, característica, esta, presente na concepção moderna. Começou a manifestar-se ainda a partir do século XVII e

desde então revela a ambiguidade em torno do termo. Tem duas vertentes: a objetiva, como código de expressão, e a subjetiva, como reflexo de uma singularidade.

f) O estilo como cultura: traços característicos de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas. O estilo designa uma peculiaridade tanto de um indivíduo quanto de uma civilização.

Estas diferentes características: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma e cultura revelam uma noção de estilo ampla, em que cada um desses elementos pode ser visto separadamente ou simultaneamente. Entretanto, em um sentido estrito, ou seja, dentro dos estudos literários, três aspectos devem ser ressaltos, segundo Compagnon (2006, p. 194):

a) O estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo mais ou menos estável;

b) O estilo é um conjunto de traços de uma obra que permite que se identifique e se reconheça o autor;

c) O estilo é uma escolha entre várias “escrituras”.

Nessa perspectiva, Michael Riffaterre (1971, p. 31) traz à tona a noção de “estilo literário”, compreendido pelo autor como “toda forma *escrita individual com intenção literária*, isto é, o estilo de um autor ou, melhor, de uma obra literária isolada (doravante chamada aqui *poema* ou *texto*), ou ainda de um trecho isolável”.

Ainda segundo Riffaterre, a concepção de estilo não se reduz apenas à expressão “forma escrita”, é importante também se levar em conta o contexto estilístico:

O estilo não é feito de figuras, tropos ou processos; não é uma ênfase contínua. O que compõe a estrutura estilística de um texto é uma sequência de elementos marcados contrastando com elementos não marcados, de díades, de grupos binários cujos pólos – contexto/contraste em relação a esse contexto – são inseparáveis, um não existindo sem o outro (logo, cada fato de estilo compreende um contexto e um contraste) (RIFFATERRE, 1971, p. 63-64).

Assim como acontece com a noção de literatura, têm-se diferentes definições do que vem a ser o estilo. Este, inserido em determinado contexto, é uma marca, uma maneira específica e individual que cada escritor possui para representar/expressar a sua visão de mundo ou a sua essência criativa.

2. Panteísmo: a visão objetiva da ciência e da natureza

O termo panteísmo é proveniente do grego *pan*, que quer dizer tudo, e de *theos*, que significa Deus. No entanto, para esta doutrina, esse Deus não é visto como um Ser superior, pelo qual se constitui o Cosmos, ou seja, a criação do mundo. Ele é o próprio Cosmos, o Universo, a Natureza. Dessa forma, “Universo + Deus: configuram duas facetas da mesma concepção; como os lados de uma mesma moeda, tornando as metonímias ‘Deus é matéria/energia’; ‘Deus é Universo’ configurações retóricas imediatamente evidentes” (BARBIER, 2009, p. 119).

A ideia de Deus ou de divino não é imaginada de forma inseparável da compreensão de Universo. Todas as divindades estão ligadas aos elementos da Natureza, pois esta “é a divindade do panteísta, fonte suprema de inspiração, ela é o seu templo” (BARBIER, 2009, p. 119). Sendo assim, os adeptos ao panteísmo buscam na Natureza a essência da sua individualidade e existência, “cada indivíduo é uma expressão genuína e ímpar da Natureza, narrada à luz de uma cultura: uma compreensão original, única, e, por isso, as duas colunas do templo essencialista, sede deste panteísmo filosófico, configuram o estado natural, Natureza e Ser” (BARBIER, 2009, p. 119).

Diferente de outras diretrizes religiosas, os panteístas não possuem locais sagrados para cultos ou rituais, por exemplo, e o único preceito que seguem é a Lei Natural, vigente também na esfera da Ciência:

Não há, no âmbito dessa compreensão metafísica essencialista espaço para sectarismo, monopólio ou massificação; do reconhecimento imediato da essência decorrem reflexões, deliberações: posicionamentos naturalistas [somos Natureza]; eco-humanistas [interdependência]; panteístas [o conceito Deus refere-se, radicalmente, a Universo]: pareceres acrescidos de singularidades, evidência de que somos únicos (BARBIER, 2009, p. 4-5).

Os seguidores dessa doutrina buscam, através das relações entre Natureza e Ser, alcançar a divindade, que nada mais é do que a “aspiração filosófica: unidade e transcendência” (BARBIER, 2009, p. 5). O panteísmo é uma das diretrizes religiosas em vigência no Ocidente que mais se identifica ao pensamento filosófico oriental. Apresenta

vínculos ideológicos com práticas diversas como pagãos, taoístas, doutrinas procedentes do hinduísmo, ioga e budismo, indigenismo, estoicismo e epicurismo.

3. O contexto histórico e literário de Fernando Pessoa

Falar de Fernando Antonio Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888 – 1935) ou, simplesmente, Fernando Pessoa para o grande público hoje, é algo tão complexo quanto buscar uma definição para o que é literatura. Tamanha complexidade em torno de sua obra é explicada pelo fato do poeta morrer quase completamente ignorado, até mesmo e, principalmente, pelos seus conterrâneos portugueses, ainda aquecidos pelas chamas do fogo de Camões. Segundo a justificativa de Maria Aliete Galhoz (1972, p. 16), esse acontecimento “não podia deixar de ser assim, pela natureza de suas criações, escapando à inteligibilidade fácil exigida pelo leitor comum e renunciando deliberadamente ao código de inspiração naturalista-amorosa que norteava a lírica de então”.

Se de um lado, Pessoa é caracterizado por sua complexidade, por outro ele é “sinônimo de Modernidade/Modernismo em Portugal”. Nessa perspectiva, apresentada por Robson Pereira Gonçalves (1995, p. 8), Fernando Pessoa “se insere na problemática do sujeito da Modernidade, exatamente pela sua multifacetação em sujeitos poéticos”. Ora, enquanto a literatura portuguesa do final do século XIX e início do século XX encontra-se “a serviço do saudosismo” (LIND, 1981, p. 15), tendo a saudade como um dos principais elementos da escrita em prosa ou verso, surge um escritor marcado por uma pluralidade de expressão que, de certa forma, revoluciona o então estilo literário do período.

Tal pluralidade de estilos é percebida tanto nos poemas em que escreveu como nos seus personagens criados, ou seja, os heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e muitos outros que o poeta usa para revelar as diferentes facetas de si mesmo. Nesse caso, como afirma Gonçalves (1995, p. 8) “a identidade e a heteronímia, além de marcarem o poeta, se revestem como sintoma do sujeito moderno, aquele cujo eu não é o verdadeiro dono da palavra”.

Fernando Pessoa inscreve-se na atividade literária por volta de 1910, depois de ter voltado da África do Sul, onde teve sua iniciação nas letras. O contexto social é marcado por

um período de transformações no solo lusitano como, por exemplo, o assassinato do rei D. Carlos e a tão esperada proclamação da República. Segundo Galhoz (1972, p. 17), três gerações tocaram a atividade literária de Pessoa, na qual o poeta acabou destacando-se por suas publicações. Cada um desses momentos é tipificado pela contribuição a uma revista literária: *A Águia*, uma das mais prestigiosas revistas literárias de seu tempo, *Orpheu* e *Athena*, criadas pelo próprio Pessoa.

É na revista *A Águia* (1910) que Fernando Pessoa faz a sua “estréia” para o público. Através de um ensaio intitulado “Nova Poesia Portuguesa”, o poeta já inicia sua carreira de forma polêmica, criticando os ideais nacionalistas e saudosistas do movimento cultural conhecido como a “Renascença Portuguesa”. Nos anos seguintes, 1914 e 1915, com o surgimento da revista *Orpheu*, constitui-se o período essencial para a definição literária de Fernando Pessoa. A presença do poeta na produção de textos modernistas pode ser verificada a partir de duas assertivas: “uma teórica, onde são produzidas as estéticas do Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo e outra, de natureza pessoal, que remete à criação de suas ficções, os heterônimos, ponto fulcral de sua criação poética e de sua modernidade” (GONÇALVES, 1995, p. 9).

Por fim, na terceira geração, a da revista *Athena* (1924-1925), tem-se uma continuidade do projeto heteronímico de Pessoa, na qual, ele mesmo publica os poemas de Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Estes heterônimos, por sua vez, fazem parte de uma estética “que se recusava ao aristotelismo, e se sonhava de uma nobreza pagã e altiva” (GALHOZ, 1972, p. 29).

Fernando Pessoa está inserido num contexto de identificação. Tanto a nação portuguesa vive um processo de procura a uma identidade nacional, como o poeta está buscando uma identidade para si. Entretanto, Gonçalves ressalta que obra “individualista” e “múltipla” de Pessoa

se distancia de uma re-organização social, ideológica, política, da nação portuguesa. Sua arte, muito embora possa ter aderido, por momentos, aos anseios messiânicos e nacionalistas da cultura lusa, determina-se muito mais pela despersonalização de si próprio, como modelo de dialogar com o outro, do que propriamente investindo num projeto que considerasse os reclamos de uma sociedade (GONÇALVES, 1995, p. 11).

O projeto de Pessoa é muito mais individual do que social, pois o objetivo do escritor não está em retratar a cultura portuguesa bem como suas preocupações, mas questionar a sua identidade pessoal, a identidade do próprio ser humano: quem nós somos? E isso se explica pelo seu projeto dos heterônimos, os seus múltiplos “sujeitos poéticos”, como Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo. A seguir são apresentadas as principais características que perpassam o universo de Alberto Caeiro, objeto de análise desse trabalho.

4. O heterônimo Alberto Caeiro

Alberto Caeiro é o mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa. Assim como os demais, ele apresenta uma “identidade fictícia” reveladora de sua existência e influências poéticas:

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. [...] Era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [...] Louro sem cor, olhos azuis... Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó (PESSOA apud BRÉCHON, 1999, p. 215).

Não tendo profissão e vivendo “quase toda a sua vida no campo”, o mestre idealiza esse imaginário da Natureza através de seus versos, marcados pela naturalidade e a espontaneidade, além de um rigoroso pensamento filosófico: “os motivos principais do poeta consistem na variedade inumerável da Natureza, nos estados de semi-consciência, no panteísmo sensual, na ‘aceitação calma e gostosa de como é o mundo’” (GONÇALVES, 1995, p. 20).

Através das sensações expostas de forma objetiva, o heterônimo faz uso da doutrina panteísta que encontra na Natureza a explicação de sua existência:

Alberto Caeiro exemplifica o objetivismo total ou absoluto da linguagem poética pessoana. Na análise estilística da obra desse heterônimo, remete-se a linguagem nominalista de Caeiro para uma filosofia da natureza, na qual a partir da utilização de reiteraões, antíteses, enumeraões, o poeta faz uma poesia “interior” em que se esquematiza a natureza (GONÇALVES, 1995, p. 24).

Paralelamente aos preceitos panteístas, Robert Bréchon (1999, p. 219) identifica a Caeiro certo paganismo. Nesse aspecto, o autor explica que o paganismo é, antes de mais nada, “essa experiência pessoal por que a consciência do poeta introvertido se inverte, para explorar a face desconhecida de si mesmo, virada não para dentro, mas para o exterior, para o mundo das formas”. Assim, é nessa busca de conhecer a si mesmo que o mestre Caeiro revela a sua visão pagã, e ainda, nesse sentido, o autor define este estilo ou religião como: “a exaltação da realidade visível percebida pelos sentidos, oposta ao ideal concebido pelo espírito. É a escolha do limite em detrimento do infinito. É religião sem inquietação nem fantasmas; pressupõe a fé na existência do mundo sensível [...]” (BRÉCHON, 1999, p. 219).

Observando estas características como a naturalidade e a objetividade, a seguir apresenta-se uma análise dos poemas do heterônimo Alberto Caeiro, a fim de verificar a existência de um estilo objetivo em Fernando Pessoa.

5. O estilo nos poemas de Alberto Caeiro

Sendo considerado o heterônimo mais objetivo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, o mestre, tem um discurso marcado pelas relações entre a Natureza e o Ser. Nesse sentido, inicia-se esta análise com alguns trechos do poema *O Guardador de Rebanhos*, escrito em 08 de março de 1914, onde se busca mostrar como transcorrem essas relações e como elas justificam tais afirmações acerca do poeta Caeiro:

Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
[...]
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície

E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.
(PESSOA, 1972, p. 203).

A vida é para o poeta como uma espécie de dia no campo, ambiência que, como se recorda, é o lugar onde Caeiro mora. Nesse local, ele se sente como um pastor que tem como rebanho não as ovelhas, mas seus próprios pensamentos. O que interessa a esse pastor de rebanhos é saber controlar esses pensamentos, não se deixando perturbar por eles, pois na vida tudo é natural, faz parte da essência da natureza.

O heterônimo se reavalia a partir da observação da natureza, que lhe serve de mestra. Veja-se, por exemplo, no poema a seguir:

Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe uma paladar,
Seria mais feliz um momento ...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.
É preciso ser de vez em quando infeliz
Para se poder ser natural...

Nem tudo é dias de sol,
E a chuva, quando falta muito, pede-se.
Por isso tomo a infelicidade com a felicidade
Naturalmente, como quem não estranha
Que haja montanhas e planícies
E que haja rochedos e erva ...

O que é preciso é ser-se natural e calmo
Na felicidade ou na infelicidade,
Sentir como quem olha,
Pensar como quem anda,
E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre,
E que o poente é belo e é bela a noite que fica...
Assim é e assim seja...
(PESSOA, 1972, p. 216).

A valoração da felicidade faz-se condicionada aos ritmos do mundo natural: se, neste, alternam-se os dias de sol e chuva, metáforas óbvias para felicidade e tristeza, a felicidade intensa e contínua não se configura ao mestre como natural. Na natureza, como raciocina, há alternância entre montanhas e planícies, entre a durabilidade da rocha e a transitoriedade da erva. Por isso, para ser natural e calmo, é preciso que se saiba preservar essas qualidades na

felicidade ou infelicidade, e aceitar a beleza da morte, conclusão de uma jornada, como o poente e a noite o são de um dia.

A presença dos elementos da natureza é constante nos poemas de Caeiro. Nos trechos abaixo, fenômenos naturais, como o céu, água, sol, prados e flores, predominam em relação ao componente humano:

O meu olhar azul como o céu
É calmo como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
Porque não interroga nem se espanta...

Se eu interrogasse e me espantasse
Não nasciam flores novas nos prados
Nem mudaria qualquer coisa no sol de modo a ele ficar mais belo...
(PESSOA, 1972, p. 217).

Nesses versos, o estilo é marcado por comparações que se revelam presenças marcantes na escrita do heterônimo: o “olhar azul como o céu”, “calmo como a água ao sol”. A natureza também se faz presente através das flores e prados, o que ressalta ainda mais o apego ao mundo natural. A objetividade está na dimensão do olhar, nada se interioriza, pois o interior é da ordem do pensamento, e pensar para Caeiro é deixar de existir.

Por isso, conhecimento é mediado pela experiência sensorial da natureza e não racional, como se pode perceber nos excertos a seguir:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
(PESSOA, 1972, p. 204-205).

Neste trecho do poema, o “mestre” utiliza-se de comparações como, por exemplo, a existente no primeiro verso “Creio no mundo como num malmequer, porque o vejo”, para revelar que a realidade do mundo está nos sentidos do ser humano e não em seus

pensamentos. Dessa forma, apreendemos o conhecimento a partir do que vemos, ouvimos, sentimos, cheiramos e tocamos na natureza.

Nas estrofes seguintes, Fernando Pessoa revela alguns elementos panteístas que são evidenciados em vários de seus poemas:

Louvado seja Deus que não sou bom,
E tenho o egoísmo natural das flores
E dos rios que seguem seu caminho
Preocupados sem o saber
Só com florir e ir correndo
E essa é a única Missão no Mundo,
Essa – existir claramente,
E saber fazê-lo sem pensar nisso.
(PESSOA, 1972, p. 221).

Os panteístas buscam na Natureza a essência da sua individualidade e existência, por isso a vida de Caeiro tem o egoísmo natural das flores e segue o percurso dos rios, sem se preocupar com o destino. A sua missão no Mundo é apenas de viver, assim como a natureza existe e é admirada pela sua profundidade.

A seguir, os trechos selecionados confirmam ainda mais a relação entre o poeta e a natureza através das sensações:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
(PESSOA, 1972, p. 212).

Utilizando-se de um jogo de metáforas e contradições, como a de guardador de rebanhos, para se referir a pensamentos que, por sua vez, remetem a sensações, Fernando Pessoa utiliza-se das analogias para explicar a natureza da apreensão do conhecimento. Nesse sentido, a verdade para Caeiro está nas sensações, pois são através delas que temos o

conhecimento da realidade que nos circunscreve. Uma flor, por exemplo, existe independente dos pensamentos, mas ela torna-se real quando a vemos ou sentimos seu perfume.

Assim, a felicidade está em usufruir das sensações vindas da natureza. Os objetos identificados pelo homem não têm a mesma importância que os elementos naturais:

Aquela senhora tem um piano
Que é agradável, mas não é o correr dos rios
Nem o murmúrio que as árvores fazem...

Para que é preciso ter um piano?
O melhor é ter ouvidos
E amar a Natureza.
(PESSOA, 1972, p. 213).

A depreciação do piano pelo poeta revela esse seu apego ao que é da ordem natural. Para ele, mais agradável que ouvir o som do instrumento musical é poder escutar o que vem diretamente da natureza: o correr dos rios e o barulho das árvores. As coisas materiais não lhe bastam, o importante é amar e sentir a naturalidade.

Além do conjunto de poemas que compõe a coletânea *O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro publicou inúmeros outros. A seguir, complementa-se esta análise com dois textos poéticos retirados da coleção intitulada *Poemas Inconjuntos*.

No primeiro poema a ser analisado, escrito em 07 de novembro de 1915, a objetividade de Caeiro encontra-se não somente nas relações com a natureza, mas na aceitação da morte também como algo natural:

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma
(PESSOA, 1972, p. 236).

Nos versos acima, se percebe, através do estilo objetivo do heterônimo, um certo conformismo de sua parte em entregar tudo à esfera do natural. Com essa visão naturalista e,

de certa forma pagã, o autor não se preocupa nem com sua história de vida, pois para ele, morrer não fará diferença alguma. Ele deixará de existir.

O estilo do poeta não varia em relação aos poemas anteriores. Há também a presença de elementos da natureza bem como as flores, as árvores e a Primavera e as comparações de seu estado de espírito com esses elementos: a Primavera é associada à alegria, por exemplo, e a morte à naturalidade.

Já no poema abaixo, datado de 01 de outubro de 1917, tem-se a essência do discurso realista do heterônimo Alberto Caetano:

O Universo não é uma ideia minha.
A minha idéia do Universo é que é uma idéia minha.
A noite não anoitece pelos meus olhos,
A minha idéia da noite é que anoitece por meus olhos.
Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos
A noite anoitece concretamente
E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso.
(PESSOA, 1972, p. 238).

Ora, o Universo existe e nós apenas temos uma ideia acerca desse universo. O estilo objetivo do “mestre” revela-se mais uma vez pelo realismo de suas palavras, da sua relação íntima com a Natureza, em não dizer nada a mais do que realmente elas querem dizer. No entanto, elas não deixam de ser a sua visão de mundo, uma representação de um real possível, ou como diz o próprio Caetano “A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha”.

Referências

BARBIER, Régis Alain. *Bíblia panteísta: a religiosidade do presente*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/38404093/PANTEISMO-A-Religiosidade-Do-Presente>>. Acesso em: 14 maio, 2011.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu; Pedro Tamen. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995. 232 p.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.

RIFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

O autor como leitor:

José Saramago como leitor de Camões em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Ligia Gomes do Valle¹
Luy Braida Ribeiro Braga²
Webert Guiduci de Melo³

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo fazer uma leitura relacionada da figura do Adamastor em *Os Lusíadas*, de Camões com a figura do Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago a fim de captarmos a utilização dessa alegoria e o tipo de releitura do Adamastor de Camões de que Saramago lança mão para construir sua trama em seu livro *O ano da morte de Ricardo Reis*. As leituras das obras tiveram um caráter comparativo e se focaram basicamente na figura alegórica do Gigante Adamastor, personagem ilustre de um dos considerados mais importantes livros da história de Portugal, por relatar epicamente os feitos dos corajosos marinheiros que embarcaram na conquista dos mares e de novos e desconhecidos territórios para o povo lusitano.

Palavras-chave: Literatura portuguesa; Literatura Comparada; Imaginário lusitano; Intertextualidade.

1. Introdução:

A análise mapeará, através de uma leitura comparada, a figura do Adamastor em *Os Lusíadas*, de Camões e sua releitura em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de Saramago. Este livro, lançado no ano de 1984, narra uma história que se passa em 1936, quando Portugal estava imerso em uma ditadura, a Espanha sofria com a guerra civil e a Europa estava prestes a entrar em um novo conflito generalizado. O personagem principal, o poeta Ricardo Reis, ilustre heterônimo de Fernando Pessoa, retorna para Portugal, depois de ter fugido para o Brasil em um momento de crise, e encontra um ambiente complicadíssimo. Ele tenta manter-se isolado das situações da vida política e, também, manter o equilíbrio de sua vida pessoal.

Na obra analisada, Saramago apresenta-se como um escritor-leitor, estruturando sua narrativa a partir de um universo de escritores que escolhe para fazer parte de sua obra. Assim, podemos observar em seu texto um jogo de labirintos que nos remetem a diversos contextos e alegorias, bem como a um universo bem mais amplo que sua própria obra.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

² Graduada em Língua Portuguesa, e graduanda em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora

³ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduando em Ciências Sociais pela UFJF.

2. O Adamastor em Camões:

Adamastor era um dos “filhos aspérrimos da terra” e, com seus irmãos Encélado, Egeu e Centímano, tomou partido na guerra contra os deuses. Seus irmãos voltaram-se contra o Olimpo, a morada dos deuses. Adamastor rebelou-se contra Oceano e, “conquistando suas ondas”, foi “capitão do mar”, onde dominava Netuno. Após o questionamento de Gama, “quem és tu?”, de difícil resposta, Adamastor conta sua história, se fragilizando e demonstrando seu “ponto fraco”. Diz que era um dos Titãs, gigantes que lutavam contra Júpiter e que sobrepunham montes para alcançar o Olimpo. Ele, no entanto, buscava a armada de Netuno, nos mares. Através da resposta, o desconhecido passou a ser conhecido e os mares não representaram tanto perigo assim para os corajosos tripulantes do navio português.

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e Centímano;
Chamei-me Adamastor e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano;
Não que pusesse serra sobre serra,
Mas conquistando as ondas do Oceano,
Fui capitão do mar, por onde andava
A armada de Neptuno, que eu buscava.
(*Lus.* V, 52)

Adamastor justifica a sua atitude de tentar tomar o trono de Netuno (Peleu) como um ato de amor, pois deseja Tétis:

Amores da alta esposa de Peleu
Me fizeram tomar tamanha empresa.
Todas as deusas desprezei do Céu,
Só por amar das Águas a Princesa.
(*Lus.* V, 52)

O Gigante se apaixonara pela ninfa Tétis, mulher de Peleu e filha de Nereu e Dóris. Adamastor despreza todas as deusas do Céu, queria apenas amar a Princesa das águas. Não lhe sendo possível abordar a amada, Adamastor toma Dóris como intermediária, ameaçando fazer guerra ao Oceano se não obtivesse os amores de Tétis. Iludido pela ambígua resposta de Dóris, mãe da ninfa, o cego amante enche “com grandes abonaças, / O peito de desejos e esperanças”.

Erguendo-se nua do mar, a ninfa Tétis conduz Adamastor ao seu encontro, porém a ninfa não aceita ficar com ele dizendo que o amor entre eles seria impossível:

Como fosse impossível alcançá-la
Pela grandeza feia de meu gesto,
Determinei por armas de tomá-la,
(Lus. V, 53)

Acreditava beijar “os olhos belos”, “as faces e os cabelos” da ninfa. Crendo ter nos braços a amada, Adamastor encontrou-se abraçado com um “duro monte / De áspero mato e de espessura brava”. Seus irmãos já estavam vencidos. E ele, Adamastor, estava também, derrotado, porém, de maneira ainda mais cruel: pela desilusão amorosa. Essa alegoria sugere a instabilidade da vida em relação às esperanças humanas. A desilusão, em todas as esferas da vida, desestabiliza constantemente o indivíduo, pois este cria expectativas diante de algo ou alguém, porém a vida é sempre um surgir de surpresas, um jogo onde tudo pode acontecer; o homem é inferiorizado e amedrontado por essa incerteza perante o outro e perante os acontecimentos da vida em geral, o que transparece no personagem Ricardo Reis, da obra de Saramago (1984). A desonra, a vergonha e a decepção são estabelecidas, não só pelos sentimentos, como também por fatores ideológicos que nos tornam ridículos para o outro, para a sociedade e a preocupação com a honra; dessa maneira, não é uma simples questão interior de sentimentos não correspondidos, e sim também de algo maior que envolve diversos fatores condicionados pela rede de relações simbólicas que regem uma sociedade. Daí as palavras de Adamastor:

Da mágoa e da desonra ali passada,
A buscar outro mundo, onde não visse
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.
(Lus. V, 57)

O fato de trair seus irmãos para obter o amor de Tétis fez com que Adamastor se sentisse culpado pela escolha que os levou à derrota, e assim:

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos e ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura,
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram

Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas
(*Lus.* V , 59)

É o grito desesperado daquele que deu a vida pelo amor, daquele que escolheu os mares em vez de seus irmãos da terra – e somente encontrou infortúnio. Finda, enfim, o seu lamento em um “medonho choro”. “Desfez-se a nuvem negra, e com sonoro / bramido muito longe o mar soou”. Vasco da Gama, passada a ameaça, “levantando as mãos ao santo coro / Dos anjos” rogou a Deus “que removesse os duros / Casos, que Adamastor contou futuros”.

Nesse sentido, Adamastor cumpre um papel simbólico, pois, para o imaginário medieval, a travessia oceânica sempre escondia os mais ferozes monstros e os mais aterradores efeitos climáticos. No mar se refugiavam todos os medos – individuais ou coletivos – do homem do medievo, porém Saramago, em seu livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, transporta esse papel do mar para a terra, ou seja, para a vida cotidiana; assim, para Ricardo Reis, a vida é que se torna um mistério. A presença de mulheres em sua vida, a presença do outro e a inserção desse ser na sociedade faz com que Saramago inverta uma famosa frase de Camões que, em *Os Lusíadas*, Canto III, estância 20, escreveu o verso: “Aqui onde a terra se acaba e o mar começa”; em contrapartida, a frase de abertura do romance de Saramago é: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1984, p.7).

3. O Adamastor em Saramago como uma releitura do Adamastor em Camões:

O Adamastor ao qual se faz referência pela primeira vez, em *O Ano da morte de Ricardo Reis* é uma estátua do famoso personagem do Canto V de *Os Lusíadas*. Essa estátua situa-se no miradouro de Santa Catarina, em Lisboa, Portugal. Trata-se de um pequeno jardim na encosta, constituindo uma plataforma de onde se pode admirar o rio Tejo e o porto de Lisboa. No espaço ajardinado, é curiosa a estátua do gigante Adamastor, simbolizando os perigos que os marinheiros portugueses enfrentaram no período das Descobertas e oferecida a imagem como um troféu aos que chegam pelo porto à cidade. Como podemos observar pelo trecho abaixo:

Ainda não são três horas quando chega ao Alto de Santa Catarina. As palmeiras parecem transidas pela aragem que vem do largo, mas as rígidas lanças das palmas

mal se mexem. Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores há dezesseis anos, quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. (SARAMAGO, 1984, p. 179-180)

Note que no fragmento acima Ricardo Reis utiliza “cabo da Boa Esperança” em vez de cabo das Tormentas. O cabo da “Boa Esperança” representar uma expectativa boa diante da vida em terra firme, a possibilidade da superação das angústias e de dias mais felizes apesar das grandes tragédias que se formulavam naquele momento.

Ricardo Reis espera por Marcenda, uma moça que conheceu no hotel, quando, pela primeira vez, encontra a estátua de Adamastor, vista a princípio como um grande bloco tosco de pedra, o qual, ao perceber-lhe a figura, sugere-lhe o Cabo da Boa Esperança, e não o Cabo das Tormentas. Talvez, nesse momento, ele tenha alguma esperança secreta a respeito de seu relacionamento com Marcenda, e, assim, não atente para a história de sofrimento amoroso associada ao personagem Adamastor, que, nesse momento, é para ele pouco mais que um bloco de pedra. A pedra em si não está distante dos ideais filosóficos de Ricardo Reis, de sua valorização de permanência, imobilidade, impassibilidade, resignação estóica. De fato, nesse momento não se sente nervoso ou atormentado pela paixão, e sim tranquilo, como podemos constatar no trecho abaixo:

Porém, mais do que as surpresas das vidas surpreende-o não se sentir nervoso, seria natural, o recato, o segredo, a clandestinidade, e é como se o envolvesse uma névoa ou tivesse dificuldade em concentrar a atenção, no fundo de si mesmo talvez nem acredite que Marcenda vá aparecer. (SARAMAGO, 1984, p. 179)

A visão do Adamastor também recorda-lhe as navegações dos portugueses, sobre as quais começa a divagar, quando é interrompido por Fernando Pessoa, que volta sua atenção para o encontro esperado, como podemos ver no trecho abaixo:

Friorento, levantando a gola da gabardina, Ricardo Reis aproximou-se da grade que rodeia a primeira vertente do morro, pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual, Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irônica (SARAMAGO, 1984, p. 180).

Fernando Pessoa provoca Reis a apaixonar-se ou a confessar sua paixão, mas, nesse momento, ele não se julga apaixonado, por isso não se identifica com a história de Adamastor:

(...) todos os apaixonados são assim, Não estou apaixonado, Pois muito o lamento, deixe que lhe diga, o D. João ao menos era sincero, volúvel mas sincero, você é como o deserto, nem sombra faz (SARAMAGO, 1984, p. 181).

Mais à frente, em sua conversa com Marcenda, que tinha uma mão parálitica, Reis faz alusão aos Lusíadas e fala ainda em esperança, mas sem relacioná-la ao amor, e sim à cura da doença da menina, como podemos verificar no trecho abaixo:

É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos Lusíadas, já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas, Parece um jogo, uma adivinha, Nada seria mais sério, se verdadeiramente pensássemos nisso, mas falemos antes de si, diga-me como tem passado, como vai a sua mão, Na mesma, tenho-a aqui, na algibeira, como um pássaro morto, Não deve perder a esperança, Suponho que essa já está perdida, qualquer dia sou capaz de ir a Fátima para ver se a fé ainda pode salvar-me (SARAMAGO, 1984, p. 182).

Assim, nessa primeira visão da estátua, o gigante não assume um significado muito pessoal para Reis, recordando-lhe vagamente o épico português e a esperança de melhoras para o futuro. Mais tarde, porém, o poeta se muda do hotel para uma casa no Alto de Santa Catarina; ali sente uma grande solidão, e pode ver sempre a estátua do gigante:

Ricardo Reis tem a testa gelada, apoiou-a na vidraça e ali se esqueceu, vendo cair a chuva, depois ouvindo-lhe apenas o rumor, até que veio o acendedor dos candeeiros, então ficou cada lampião com seu fulgor e aura, sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante, agora já ele sabe o que valiam as prometidas abundanças. Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais (SARAMAGO, 1984, p. 222).

Podemos observar no trecho acima que Ricardo Reis, ao observar essa figura, se pergunta se aquela luz que via na estátua era o reflexo da luz na água da chuva ou se era “um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo”. Dessa forma, Ricardo Reis começa a tentar entender o sofrimento de Adamastor pelo amor não correspondido e pela armadilha na qual caiu. Mesmo depois de ter virado pedra, ele ainda sofre por essa situação

pela qual passou, pela vergonha de ter se enganado e de ter acreditado que o amor seria possível entre os dois.

Em sua solidão, Reis começa a sentir a falta de alguma mulher em sua vida, lembrando-se de Adão e Eva e da Queda. Pensa nas duas únicas mulheres com as quais se relaciona de alguma maneira: Lídia, a criada de hotel que se tornou sua amante, não tem grande valor para ele; Reis lembra-se dela, sem paixão; a moça Marcenda desperta-lhe algum interesse, mas pensa nela somente com pena. O sofrimento pela solidão faz com que Reis tenha pena de si e já não se reconheça nos poemas que escreveu como se fosse um homem muito calmo e resignado:

Vai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos (SARAMAGO, 1984, p. 225).

Assim, paralelamente, aos poucos o gigante Adamastor não lhe parece só um bloco de pedra ou um ser sobrenatural, e sim lhe interessa por sua humanidade, seu sofrimento; afinal, o próprio Reis não pode mais considerar-se impassível ou superior como os seres sobrenaturais. Ao receber a visita do fantasma de Fernando Pessoa, eles começam a discutir sobre o que para eles seria a solidão e novamente a figura do Adamastor reaparece por conta do assunto. Para Reis e Pessoa, a solidão é a base da história de Adamastor com sua amada Tétis, a impossibilidade de se fazer companhia a alguém, a distância entre duas pessoas, e, ainda, a distância entre o que se sente dentro de si, mas que percorre um longo caminho para chegar a ser liberado na ações: “é a distância entre a seiva profunda e a casca” (SARAMAGO, 1984, p. 227).

Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas a solidão, Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está ligado entre si, aí não há nenhuma solidão (SARAMAGO, 1984, p. 227)

A solidão de Ricardo Reis está ligada ao seu medo do julgamento da sociedade, pois não quer sentir a mesma vergonha de Adamastor e acabar se transformando também em pedra, sendo este o motivo de sempre imaginar situações e não de executá-las. Na citação abaixo temos Ricardo Reis como Adamastor e Marcenda como Tétis; Fernando Pessoa, mais uma vez, provoca Reis a assumir a paixão por Marcenda, que ele nega; o que impede o amor dos dois, como veremos, é a questão da diferença de idade:

(...) noutra dia, quando nos encontrámos ali no miradouro, lembra-se, estava você à espera daquela sua namorada, Já lhe disse que não é minha namorada, Pronto, não se zangue, mas pode vir a sê-lo, sabe lá você o que o dia de amanhã lhe reserva, Eu até tenho idade para ser pai dela, E daí, Mude de assunto, conte o resto da sua história (SARAMAGO, 1984, p. 228).

Fernando Pessoa tem a concepção de solidão mais ampla que a de Ricardo Reis e que a de Camões, pois Reis menciona o famoso verso “solitário andar por entre a gente”, do poema “O amor é fogo que arde sem se ver”: “Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão, Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos,” (SARAMAGO, 1984, p. 227).

Ao mencionar que solitário é estar onde nem nós próprios estamos, Fernando Pessoa revela a situação de fantasma, de estar na cena da vida, mas não estar em vida, compreensão de solidão, esta, que nem Ricardo Reis, nem Camões, tinham sido capazes de sentir ainda, ao fazerem suas afirmações sobre o assunto.

Ao falarem da doença de Ricardo Reis, surge mais uma concepção entre os dois, a da morte, e para isso emerge a questão de terem sido úteis ou não, como se a vida consistisse em sermos úteis. Para Fernando Pessoa esta questão não se resolve, pois não sabemos se em vida somos úteis, visto que a concepção pode variar de pessoas para pessoa sobre o que se crêem que seja útil. Dessa forma, todos podemos nos enganar perante essa concepção de utilidade, e essa, segundo Fernando Pessoa, é o primeiro tipo de solidão:

Mude de assunto, conte o resto da sua história, Foi a propósito de você ter estado com gripe, lembrei-me de um pequeno episódio da minha doença, esta última, final e derradeira, O que aí vai de pleonasmos, o seu estilo piorou muito, A morte também é pleonástica, é mesmo a mais pleonástica de todas as coisas, O resto, Foi lá a casa um médico, eu estava deitado, no quarto, a minha irmã abriu a porta, A sua meia-irmã, aliás a vida está cheia de meios irmãos. Que quer dizer com isso, Nada de especial, continue, Abriu a porta e disse para o médico entre senhor doutor está aqui

este inútil, o inútil era eu, é claro, como vê a solidão não tem nenhum limite, está em toda a parte, Alguma vez se sentiu realmente inútil, É difícil responder, pelo menos não me lembro de me ter sentido verdadeiramente útil, creio mesmo que é essa a primeira solidão, não nos sentirmos úteis, Ainda que os outros pensem que nós os levemos a pensar o contrário, Os outros enganam-se muitas vezes, Também nós (SARAMAGO, 1984, p. 228).

Porém, para Fernando Pessoa, a solidão de Ricardo Reis não chega perto de ser a solidão, ou seja, para ele a solidão não se resume à figura de Adamastor como podemos constatar no trecho abaixo:

Fernando Pessoa levantou-se, entreabriu as portadas da janela, olhou para fora, Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Tétis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele (SARAMAGO, 1984, p. 228-229).

Na citação acima, Fernando Pessoa revela que Camões cometeu certo exagero ao abordar a figura de Adamastor como a fúria do mar e o perigoso Cabo das Tormentas, crê que o personagem não passou de uma sensação de solidão e de queixumes de amor que estavam em sua alma. Fernando Pessoa acredita, também, que não seria preciso um dom do poeta Camões, porque não utilizou nada de inesperado, e sim o mais óbvio. Assim, vemos que o perigo e o heroísmo ligados à alegoria do gigante em Camões perdem importância para esses personagens do século XX, que estão mais preocupados com a solidão e o sofrimento amoroso simbolizado pelo Adamastor.

Como exemplo desta solidão temos o próprio personagem de Ricardo Reis que se recusa a travar conhecimento com seus vizinhos, mesmo quando precisa pedir fósforos emprestados. Reis está sempre isolado, por isso torna-se um mistério para os velhos que frequentam o Alto de Santa Catarina e passa a identificar-se ainda mais com a estátua do gigante, interessando-se pela simetria de ter sido construída oito anos depois de sua partida de Portugal, e oito anos antes de seu retorno à pátria:

Ricardo Reis não foi pedir socorro, ninguém desceu ou subiu a oferecer préstimos, então não teve mais remédio que vestir-se, calçar-se, pôs um cachecol a esconder a barba crescida, enterrou o chapéu pela cabeça abaixo, irritado por se ter esquecido,

ainda mais por ter de sair à rua neste preparo, à procura de fósforos. Foi primeiro à janela, a ver que tempo estava, céu coberto, chuva nenhuma, o Adamastor sozinho [...] Foi dar a volta à estátua, ver quem era o autor, quando fora feita, a data lá está, mil novecentos e vinte e sete, Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria [...] Os velhos encaram com Ricardo Reis, desconfiam daquele rondar em torno da estátua, mais convencidos agora ficam de que há mistério neste homem, quem é, que faz, de que vive (SARAMAGO, 1984, p. 232-233).

Em seu isolamento, Reis chega a tentar sentir-se uma estátua:

“tentou sentir-se morto, olhar com olhos de estátua o leito vazio, mas havia uma veia a pulsar-lhe na fonte esquerda, a pálpebra do mesmo lado agitava-se, Estou vivo, murmurou, depois em voz alta, sonora, Estou vivo, e como não havia ali ninguém que pudesse desmenti-lo, acreditou” (SARAMEGO, 1984, p. 235).

Chega a considerar Lídia como uma intrusa, embora se aproveite dela sexualmente. Ao receber a notícia de que Marcenda chegaria a Lisboa, porém, Ricardo Reis fica em uma grande expectativa. Assim, já pode encarar o sofrimento como Camões e seu personagem Adamastor, pois a pequena espera pela visita da moça a sua casa faz com que sinta uma ansiedade que poderia ser inútil, já que Marcenda era uma jovem com menos da metade de sua idade:

Hoje é o derradeiro dia do prazo que ninguém marcou. Ricardo Reis olha o relógio, passam alguns minutos das quatro, tem a janela fechada, no céu são poucas as nuvens, e vão altas, se Marcenda não vier, não terá a fácil justificação dos últimos tempos, Eu bem no queria, mas a chuva era tanta, como podia eu sair do hotel, mesmo estando meu pai ausente, acho que lá nos seus amores, não faltaria perguntar-me o gerente Salvador, com a confiança que lhe demos, A menina Marcenda vai sair, com esta chuva. Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor (SARAMAGO, 1984, p. 247).

Como pudemos ver no trecho acima, temos Ricardo Reis se colocando na situação do Adamastor. E é daí que surge uma metáfora que resume todo o comportamento de Ricardo Reis: o medo de passar vergonha e transformar-se em pedra por conta disso.

Temos no trecho abaixo Ricardo Reis analisando os traços da estátua de Adamastor no miradouro e acreditando que Camões exagerou muito nos traços, que Adamastor sofria de amor, assim como muitos homens, não é uma figura peculiar que representa o Cabo das Tormentas, e sim a representação do puro sofrimento amoroso.

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medida nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus (SARAMAGO, 1984, p. 266).

Essa reflexão é precedida pela leitura dos jornais, em que Reis reflete sobre a indiferença do mundo, a falta de preocupação da natureza ou dos deuses com os acontecimentos humanos. Para esse homem do século XX, o sobrenatural que o gigante Adamastor representava já não tem importância para o homem, e não acredita que fosse se interessar pelo destino das naus portuguesas; a alegoria do gigante só vale, para ele, pela relação com seu sofrimento pessoal: apenas as dimensões humanas do gigante importam.

Dessa maneira, o sofrimento que perpassa a vida do personagem Ricardo Reis não passa de um sofrimento amoroso, a solidão é enganada quando este se encontra com Lídia ou pensa em Marcenda: “E Marcenda, que mulher será Marcenda, a pergunta é inconsequente, mero entretém de quem não tem com quem falar,” (SARAMAGO, 1984, p. 246-247). Diz-lhe também o Pessoa que as duas mulheres são, na verdade, desconhecidas:

Então deve saber que coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significativo, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos (SARAMAGO, 1984, p. 278-279).

Ricardo Reis acaba, no final do livro, preferindo a morte à vida, pois o contato com o desconhecido (Lídia e Marcenda) lhe desperta insegurança, medo, traumas, surpresas, o imprevisível, entre outros elementos dos quais ele tenta fugir, moderar. No trecho abaixo, diante de uma carta de Marcenda, em que a moça rompe suas relações com Reis, após terem trocado dois beijos em ocasiões diferentes, ele se revela com o descontrole de seus sentimentos e se pergunta se tudo aquilo que está sentindo não passa de uma encenação teatral, ou seja, se sente perdido diante do outro, do estranho e da resposta irracional e às vezes descontrolada em que se configuram os sentimentos:

Um homem recebe uma carta de prego ao largar do porto, abre-a no meio do oceano, só água e céu, e a tábua onde assenta os pés, e o que alguém escreveu na carta é que daí para diante não haverá mais portos aonde possa recolher-se, nem terras

desconhecidas a encontrar, nem outro destino que o do Holandês Voador, não mais que navegar, içar e arrear as velas, dar à bomba, remendar e pontear, raspar a ferrugem, esperar. Vai à janela, ainda com a carta na mão, vê o gigante Adamastor, os dois velhos sentados à sombra dele, e a si mesmo pergunta se este desgosto não será representação sua, movimento teatral, se em verdade alguma vez acreditou que amasse Marcenda, se no seu íntimo obscuro quereria, de facto, casar com ela, e para quê, ou se não será tudo isto banal efeito da solidão, da pura necessidade de acreditar que algumas coisas boas são possíveis na vida, o amor, por exemplo, a felicidade de que falam a toda a hora os infelizes, possíveis a felicidade e o amor a este Ricardo Reis, ou àquele Fernando Pessoa, se não estivesse já morto. Marcenda existe, sem dúvida, esta carta escreveu-a ela, mas Marcenda, quem é, que há de comum entre a rapariga vista pela primeira vez na sala de jantar do Hotel Bragança, quando não tinha nome, e esta em cujo nome e pessoa vieram depois juntar-se pensamentos, sensações, palavras, as que Ricardo Reis disse, sentiu e pensou, Marcenda lugar de fixação, quem era então, hoje quem é, senda do mar que se apaga depois da passagem do barco, por enquanto alguma espuma, o turbilhão do leme, por onde foi que eu passei, que foi que passou por mim, Ricardo Reis relê uma outra vez a carta, na parte final, onde está escrito, Não me escreva, e diz consigo mesmo que não acatará o pedido, irá responder, sim, para dizer não sabe o quê, depois se verá, e se ela fizer o que promete se não for à posta-restante, então que fique a carta à espera, o que importa é ter sido escrita, não é que venha a ser lida (SARAMAGO, 1984, p. 300-301).

Ao relacionar suas musas dos poemas com as mulheres vivas e desconhecidas que de fato mexeram com ele, Ricardo Reis revela que elas eram fruto de sua imaginação e que não possuíam voz e corpo; o fato de estar vivo traz uma relação diferente com as mulheres, envolvida de afetos, sentimentos, contato corporal, sentidos sensoriais do corpo, a palavra, entre outros.

Então Ricardo Reis explicaria, para prevenir eventuais ciúmes, que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada. (SARAMAGO, 1984, p. 296)

Diante de sua imaginação de como seria a resposta de Marcenda ao ler um poema seu Ricardo Reis não se contenta com a resposta e imagina quais possíveis repercussões que sua poesia traria a Marcenda e finalmente se compara com a Figura de Adamastor diante desse fato, o engano e a decepção o tornam momentaneamente como uma estátua, sem resposta diante da pergunta de Marcenda, como podemos observar no trecho abaixo:

Leu e tornou a ler, vê-se-lhe no olhar que compreendeu, porventura a terá ajudado uma lembrança, a das palavras que ele disse no consultório, da última vez que

estivemos juntos, Alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, à espera de se ver passar a si próprio na corrente, claro que entre a prosa e a poesia tem de haver certas diferenças, por isso entendi tão bem da primeira vez e agora comecei por entender tão mal. Ricardo Reis pergunta, Gostou, e ela diz, Ah, gostei muito, não pode haver melhor nem mais lisonjeadora opinião, porém os poetas são aqueles eternos insatisfeitos, a este disseram o mais que cabe dizer, o próprio Deus gostaria que isto lhe declarassem do mundo que criou, e afinal cobriu-se-lhe o olhar de melancolia, suspira, aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua, Por que é que ficou tão calado, pergunta Marcenda, e ele não responde. (SARAMAGO, 1984, p. 297)

Após ter sonhado ter curado a mão morta de Marcenda e ela por resposta ter desaparecido Ricardo Reis encontra mais uma possível desilusão para sua vida. Através do trecho abaixo podemos comparar a situação com a de Adamastor e de Tétis:

... e Marcenda, por trás da floresta de cabeças uivantes, acena com os dois braços levantados e desaparece, criatura ingrata, achou-se servida e foi-se embora. Ricardo Reis abriu os olhos, desconfiado de que adormecera, perguntou ao passageiro do lado, Quanto tempo ainda falta, Estamos quase a chegar, afinal dormira, e muito. (SARAMAGO, 1984, p. 308)

O medo da resposta inesperada, da falta de gratidão e da proporção cruel e monstruosa que esse ser estranho possa ter, faz com que o medo de virar pedra e de se tornar eternamente Adamastor aumente. Talvez não seja nem por ele, mas pela sociedade, pelo o que os outros iram pensar, pela preocupação em ter uma vida fora dos escândalos, fora do exagero, fazendo com que no final Ricardo Reis opte por continuar “do lado de lá”, no plano da morte, embora Fernando Pessoa tenha lhe falado que “o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos”. (SARAMAGO, 1984, p. 279), Ricardo Reis não vê o porquê da vida, sente-se inútil assim como ela, não encontra algo que lhe faça ser feliz, e sim, algo que lhe faça sofrer, e daria tudo, todas as horas e minutos de sua vida em troca de conhecer o brilho e momento de esplendor que a vida possa oferecer como podemos constatar no trecho abaixo:

Diz-se que o tempo não pára, que nada lhe detém a incessante caminhada, é por estas mesmas e sempre repetidas palavras que se vai dizendo, e contudo não falta por aí quem se impacienta com a lentidão, vinte e quatro horas para fazer um dia, imagine-se, e chegando ao fim dele descobre-se que não valeu a pena, no dia seguinte torna a ser assim, mais valia que saltássemos por cima das semanas inúteis para vivermos uma só hora plena, um fulgurante minuta, se pode o fulgor durar tanto. (SARAMAGO, 1984, p. 255)

Fernando Pessoa revela que, na vida de morto, vai se esquecendo das coisas. Se lembrar do Adamastor não seria uma lembrança que levaria a um ponto referencial para se chegar a Ricardo Reis e sim remete-lhe a uma outra lembrança, relacionada à sua infância:

Vejo-o cada vez menos, queixou-se Ricardo Reis, Eu avisei-o logo no primeiro dia, com o passar do tempo vou-me esquecendo, ainda agora, ali no Calhariz, tive de puxar pela memória pai encontrar o caminho da sua casa, Não devia ser-lhe difícil, bastava lembrar-se do Adamastor, Se pensasse no Adamastor mais confuso ficaria, começava a pensar que estava em Durban, que tinha oito anos, e então sentia-me duas vezes perdido, no espaço e na hora, no tempo e no lugar, Venha mais vezes, será a maneira de manter fresca a lembrança(SARAMAGO, 1984, p. 330)

Como sabemos, a infância representa o momento de descoberta, de contato com o desconhecido, das primeiras experiências da vida que nos possibilitam criar significações que fazem com que “achemos” que conhecemos as coisas e as pessoas. Dessa maneira, o papel do Adamastor remetendo à infância de Fernando Pessoa é de fundamental relevância ao se tratar do desconhecido agora não nos mares, mas sim na vida.

No trecho abaixo temos um relato de Ricardo Reis que nos diz ser ele “corrente da espécie vulgar”, não gosta do que chama a atenção dos outros, da sociedade, do que se encontra fora dos padrões estabelecidos ideologicamente pela sociedade e seus diversos fatores que mediam e regem suas relações simbólicas. Pelo termo “amador equilibrado”, encontrado no trecho abaixo, temos ainda a ambiguidade do termo, pois, no amor, não se encontra o equilíbrio, por estar não só diante do outro, como ser amado, como também diante da inesperada vida que pode trazer, por mais que prevejamos acontecimentos inesperados e desconhecidos Essa expressão pode nos remeter ainda a um sujeito amador no sentido de inexperiente, pois todos nós somos inexperientes perante a vida e o elemento “equilibrado”, dessa forma, também se encontra contraditório nesse sentido.

Eu estou num ponto mediano, sou comum, corrente, da espécie vulgar, nem de mais, nem de menos, Enfim, o amador equilibrado, Não é bem uma questão geométrica, ou de mecânica, Vai-me dizer que a vida também não lhe tem corrido bem, O amor é difícil, meu caro Fernando, Não se pode queixar, ainda aí tem a Lúcia, A Lúcia é uma criada, E a Ofélia era dactilógrafa, Em vez de falarmos de mulheres, estamos a falar das profissões delas, E ainda há aquela com quem você se encontrou no jardim, como é que ela se chamava, Marcenda, Isso, Marcenda não é nada, Uma condenação assim tão definitiva, soa-me a despeito, Diz-me a minha fraca experiência que despeito é o sentimento geral dos homens para com as mulheres, Meu caro Ricardo, nós devíamos ter convivido mais, Não o quis o império. (SARAMAGO, 1984, p. 331)

Ainda no trecho acima temos a ideologia marcada através da menção às profissões das mulheres presentes nas vidas dos personagens Fernando Pessoa e Ricardo Reis “Não se pode queixar, ainda aí tem a Lídia, A Lídia é uma criada, E a Ofélia era dactilógrafa” o que torna a questão das profissões das suas mulheres um dos fatores que estabelecem obstáculos para a concretização desse amor ideologicamente marcado.

No trecho abaixo, temos a relatividade e a ambigüidade da palavra quando se faz referência a Adamastor e à resposta mal interpretada que a mãe de Tétis lhe deu através do trecho: “depende muito da disposição de quem ouve. “ O nosso conhecimento de mundo, nossas experiências com ele e nossos desejos, necessidades e aspirações fazem com que nós distorça a realidade e criemos um real nosso, que nos ilude e nos deixa vulneráveis diante a vida.

Invisíveis, as cigarras cantam nas palmeiras do Alto de Santa Catarina. O coro estrídulo que estruge aos ouvidos de Adamastor não merece que lhe demos o doce som de música, mas isto de sons também depende muito da disposição de quem ouve, como o terá escutado o gigante amoroso quando na praia passeava à espera de que viesse a Dóri alcoveta a aprazar com ele o desejado encontro, então o mar cantava e era a bem-amada voz de Tétis que pairava sobre as águas, como se diz que costuma fazer o espírito de Deus Aqui, quem canta são os machos, roçam asperamente as asas e produzem este som infatigável, obsessivo, serraria de mármore que de súbito lança para o ar ardente um guincho agudíssimo como se um veio mais duro começasse a ser cortado no interior da pedra. (SARAMAGO, 1984, p. 343)

No ultimo trecho do livro temos a figura do Adamastor como o próprio Ricardo Reis, que não olhou para trás. O olhar para trás, já que a estátua está de frente para o Mar, seria olhar para a terra, olhar para a vida; dessa maneira, interpretamos que Ricardo Reis abandona a vida e vai embora para a terra dos mortos, sem olhar para trás, sem olhar para o que estava deixando na sua experiência com a vida. Dar um grande grito significa liberar algum sentimento que você tem, mas Ricardo Reis jamais faria isso imbuído da sua ideologia. Além disso, Reis se deixa abalar pela morte do irmão de Lídia, quando este morre num confronto com as forças da ditadura. A morte do Irmão de Lídia leva Reis a não mais se manter indiferente a situação.

Ricardo Reis não só sentiu-se um Adamastor perante a vida como também percebeu que a própria vida se configura como Adamastor, ara os lusitanos no mar de solo incerto da vida.

Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera. (SARAMAGO, 1984, p, 415)

4. Conclusão:

Como resultado dessa leitura comparativa que fizemos, percebemos que Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* constrói uma crítica através da intertextualidade e da leitura que faz não só das obras de Camões como de diversas outras obras, como Borges e Fernando Pessoa, e do mundo, da vida em geral. É uma crítica em relação ao imaginário das pessoas que está voltado para o mito do retorno do tempo em que Portugal se configurava como o quinto império, ou seja, em direção ao mar. Saramago tenta reverter esse cenário através de sua trama, construindo um alerta para o indivíduo que se encontra no passado e na espera pelo que não volta, distração da tarefa de enfrentar a vida.

Com isso, devemos prestar mais atenção na vida e no que ela proporciona que não nos petrifica, como a estátua do Adamastor, ou nos diminui diante das ideologias e crenças estabelecidas diante do desconhecido da vida. Não devemos nos manter na caverna de Platão, devemos encarar nossos medos mesmo diante do desconhecido para que possamos viver a vida e nos libertar das algemas que somos nós mesmos.

Reis foi humanizado, não conseguiu viver mais isolado e inerte aos acontecimentos do mundo. Percebeu que o Olímpio dos deuses era apenas uma ilusão e desceu à terra para amar, chorar, desesperar e finalmente morrer. Saramago demonstra a importância de viver as experiências e como estas coisas constroem o ser humano. Adamastor, mais que uma alegoria, é um duplo de Reis, mas Reis é humano e pode mudar de direção nos labirintos da vida. Já Adamastor, enquanto Titã, próximo à classe dos deuses, permanece angustiado sem dar seu grito, carrega o peso de ser eterno.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

A Experiência do Olhar e o Teor Testemunhal em *Ensaio sobre a Cegueira*

Berttoni Cláudio Licarião¹

RESUMO: O presente trabalho procura demonstrar como a escrita de Saramago mantém traços em comum com o narrador benjaminiano, e de que maneira ela se relaciona com uma vertente crítica da literatura mundial voltada às potencialidades transformadoras do texto e comprometida com um ponto de vista contemporâneo. Ademais, pretende analisar como esses dois aspectos estão imbricados na construção alegórica de *Ensaio sobre a cegueira*, e de que forma o romance se aproxima em alguns pontos da narrativa testemunhal do século XX.

Palavras-chave: Narrador; Alegoria; Contemporâneo

Abstract: This paper seeks to demonstrate in what way the prose of José Saramago shares some common traits with the Benjaminian narrator, and how the Portuguese writer is inserted in a critical trend of worldwide literature concerned with the life-changing potentialities of the written word, in addition to being engaged to a contemporary point-of-view. Furthermore, it intends to analyse how the aforesaid traits are entangled in the allegorical structure of *Blindness*, and in what manner the novel resembles 20th century testimonial narratives.

Keywords: Narrator; Allegory; Contemporary

1. Uma escrita de sons e pausas

Certa vez, durante uma feira de livros em Lisboa, o escritor José Saramago foi surpreendido por uma leitora que lhe abordou da seguinte forma: “Quando li o *Levantado do Chão* disse comigo: este escritor é diferente dos outros”. Não disse mais nada, foi embora. “Acertou em cheio” escreveria o português mais tarde em seu diário, pois “não disse ‘melhor que os outros’, disse ‘diferente’ e não imagina a que ponto lhe fiquei grato”. E conclui: “a mais não aspiro” (SARAMAGO, 1997, p.57).

Prosa que destila poesia, a escrita de Saramago já foi caracterizada por longos parágrafos repletos de elementos simétricos e estruturas barrocas, desenhados por uma linguagem vibrante e irônica que se revela em volutas, constantemente inquirindo sobre o mundo ou sobre si mesma. Cada página do Nobel português propõe uma ruptura de

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação (PÓS-LIT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista CNPq, com dissertação sobre a romancista Ana Miranda.

convenções, como a abolição de sinais de pontuação, do discurso direto e mesmo da maiúscula inicial de nomes próprios², para dar espaço a uma expressão mais pura, genuína, próxima a dos *aedos* de eras passadas, tempo em que o mundo se sustinha na palavra falada. De acordo com o próprio autor, as características de sua técnica se sustentam num princípio básico para o qual “todo dito se destina a ser ouvido”:

Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras.” (SARAMAGO: 1997, p.223)

Como a citação sugere, ainda que o sentido da visão seja o foco principal deste artigo, será por meio das vias auditivas que poderemos iniciar o tateio do autor de *Ensaio sobre a Cegueira*, de maneira análoga aos protagonistas da hecatombe narrada naquele romance. Na página branca, os caracteres negros transformar-se-ão em ecos de uma música muito antiga, reverberando a experiência transmitida oralmente ao longo dos séculos à procura de acordes que a tornem audível aos ouvidos contemporâneos que, como sabemos, andam apinhados de ruídos.

Apesar de não se ter referido diretamente ao filósofo Walter Benjamin e seu mui revisitado ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, a aproximação entre o português e o alemão no trecho transcrito acima é inevitável. Marcado pela melancolia e fatalismo característicos de sua produção, em “O Narrador” Benjamin lamenta o desaparecimento da narrativa oral enraizada em uma cultura anterior ao advento do capitalismo industrial e da burguesia. Para o autor, devido à inviabilidade de condições propícias a sua perpetuação (como uma organização de trabalho manual, a proximidade entre narrador e ouvinte, a necessidade prática de se ouvir histórias) a aura da experiência (*Ehfahrung*) cedeu lugar à experiência vivida (*Erlebnis*) cujas manifestações mais exemplares estão no romance e no jornalismo.

Analisando de perto as teses desenvolvidas por Walter Benjamin, é possível considerar a escrita de José Saramago como epítome exatamente daquilo que o alemão julgava em vias de extinção. A natureza utilitária da narrativa, sua veiculação oral, sua abertura à interpretação

² O uso exclusivo da inicial maiúscula para o início de frases e diálogos, observado em seus últimos romances, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009), é sintomático da busca constante do autor por uma escrita oralizada, e representa, provavelmente, o último estágio da composição de seu estilo.

do ouvinte, a comunicação de um saber acumulado e sua finalidade moralizante são marcas fortes do estilo saramaguiano e constituem o escopo de suas histórias. O trecho a seguir, extraído de *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 2006), é sintomático dessas reflexões:

Tive uma ideia, disse o velho da venda preta, vamos a um jogo para passar o tempo, Como é que se pode jogar sem ver o que se joga, perguntou a mulher do primeiro cego, Não será bem um jogo, é só dizer cada um de nós exactamente o que estava a ver no momento em que cegou, Pode ser inconveniente, *lembrou alguém*, Quem não quiser entrar no jogo, não entra, o que não vale é inventar, Dê um exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego, *Que quer dizer*, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi neste momento que ceguei, Parece uma parábola, *disse uma voz desconhecida*, o olho que se recusa a reconhecer a própria ausência. (p.128-129, grifo nosso)³.

Ainda que longa, a citação nos permite apontar os aspectos de oralização referidos anteriormente como, por exemplo, a rejeição dos convencionais travessões em favor de um fluxo dialógico contínuo e natural. Além disso, as marcas do discurso direto, como “disse o velho da venda preta” ou “perguntou a mulher do primeiro cego” amiúde se misturam a vozes desconhecidas, indeterminadas por um “alguém” ou mesmo sem indicação alguma, antecipando e auferindo perguntas e reflexões possivelmente geradas por quem lê ou ouve o relato: nesses momentos, o contador logra inserir o ouvinte/leitor na história, transformando o conto em construção participativa através da legitimação da experiência em grupo.

Ademais, a citação suscita ainda outra discussão ancorada na significativa referência ao gênero parábola. Em que pese complicações inerentes à divisão da obra de um autor em fases, é bastante notável em sua produção uma guinada do particular ao universal, na qual se pode reconhecer

o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas, o ‘enxugamento’ do estilo barroco, a transmutação da tendência ‘coral’ na concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias. (LOPES, 2010, p.139)

Nesta fase alegórica — iniciada com a publicação de *Cegueira* em 1995 — o recurso à parábola convida o leitor a refletir sobre “as distopias de um mundo abandonado pela razão” (LOPES, 2010, p.140). Remetendo novamente ao texto de Benjamin, essa abertura, típica da

³ A edição utilizada neste artigo encontra-se indicada nas referências. Doravante, as citações do romance serão referidas por ESC, seguido do número de página.

narrativa oral, carrega o leitor/ouvinte para lhe instigar a refletir sobre o depois, sobre o que deve ser feito com a experiência relatada, inconscientemente incorporando-a a si mesmo.

Antes de *Cegueira*, a preocupação de Saramago parecia se voltar, sobretudo, ao passado e suas “zonas obscuras que sempre não-de existir” (SARAMAGO, 1997, p.623). Consciente da irrecuperabilidade daquele, o campo de trabalho dos romancistas seria para o autor, portanto, o lugar da correção, no qual os escritores são tentados a “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (SARAMAGO, 1997, p.623). No ciclo dos romances alegóricos⁴, por outro lado, seus objetivos enquanto romancista, poeta e dramaturgo se intensificam em direção a uma definição final sintetizada pelo autor em quatro palavras: “meditação sobre o erro” (SARAMAGO, 1997, p. 219). Tornadas mais fortes através da alegoria — sinédoque do mundo — as narrativas desse período propõem a reflexão do *e depois?* benjaminiano, à medida que, por serem focos de irradiação ideológica, não são pensadas radicalmente até o fim, mas oferecem os instrumentos necessário à apreensão do sentido da obra de arte e sua consequente interpretação (KOTHE, 1986).

Frente à desintegração da identidade da experiência e à alienação do humano, ao espetáculo do mundo que parece se esforçar reiteradamente em dar mostras da irracionalidade humana, José Saramago outorga-se a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (ESC, p. 241), insistindo na necessidade de “mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade” (ADORNO, 2003, p. 159). O pensamento deste outro alemão é imprescindível ao tateio do tipo de autor que Saramago representa, bem como sua visão de literatura, pois, para aquele:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2003, p.57).

Paralelo à função crítica que Adorno atribui ao gênero, Saramago vê no romance um lugar social, “capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam, as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências...” (SARAMAGO, 1999, p.212). Neste ponto, caso nos seja perdoada a

⁴ *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Ver LOPES, 2010.

aproximação à primeira vista forçada, as reflexões de Márcio Seligmann-Silva sobre o testemunho se apresentarão bastante pertinentes, se tomarmos em conta que o Fio de Ariadne do presente trabalho passou a responder por outro nome, mais próximo na verdade de uma categoria chamada “Compromisso Com A Realidade”. Em seu ensaio “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’” Seligmann-Silva reconhece na literatura de testemunho, para além da função de Adorno e o lugar proposto por Saramago, uma *face* da literatura, “que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o real.” (2003, p.377)

Função crítica, lugar social, face da literatura: transformados em sentidos, esses três campos representam o terreno em que pode dar-se a apreensão de *Cegueira*, “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas” (SARAMAGO, 1997, p.275). A despeito de seu pessimismo, o Nobel português acredita ainda haver na literatura uma única pergunta possível, talvez duas ou três, que não passam na verdade de simples desdobramentos daquele inicial *Quem somos?* Do ponto de vista apontado por Seligmann-Silva (2003), do qual a literatura hoje não pode escapar, tentar responder a essa pergunta implica mirar um abismo de dentro de outro abismo:

Em verdade, o escritor, quando escreve, não está apenas só, está também cercado de escuridão, e [...] a própria luz da obra – pouca ou muita, todas a têm – o cega. Dessa cegueira particular não o poderão curar nenhuma crítica, nenhum juízo, nenhuma opinião, por mais fundamentados e úteis que possam ser, porquanto são, todos eles, emitidos *de um outro lugar*. (SARAMAGO, 1999, p.116-7)

Semelhante olhar é o mesmo que Giorgio Agamben caracterizou como sintomático daquilo que seja o contemporâneo, partindo da relação do artista com seu tempo. Assim como a aforística reflexão do médico de *Ensaio sobre a Cegueira*, que nos diz “a gente habitua-se tanto a ter olhos, que ainda julga que os pode usar quando já não lhe servem de nada” (ESC, p.103), a definição de contemporâneo do filósofo italiano se afasta da daqueles que coincidem com seu tempo (a nação de cegos habituados à sua condição) e se aproxima exatamente do seu contrário: as consciências que, deslocadas ou anacrônicas, são capazes de melhor apreender a realidade a sua volta.

A contemporaneidade nasceria, portanto, desta singular relação de distância entre o sujeito e sua época, distância esta que, longe de corresponder a uma espécie de alienação, possibilita a fixação do olhar sobre seu próprio período. Para Agamben, é contemporâneo “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p.62-63). Dentro desse estado de cegueira, a que já se referia José Saramago alguns parágrafos acima, a obra de arte é uma réstia de luz que entrevê não somente o estado real das coisas, mas principalmente, para o português, revela a imagem do autor:

Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas interrelações lingüísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença*. (SARAMAGO, 1997, p.61)

De seu lugar organizador, o contemporâneo “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64). Ele percebe o mundo como ininterrupta indagação, como o vislumbre de luzes em um mar de trevas, intuitivamente percebidas como irradiando *de e em direção a* si mesmo. Essa condição lhe permite “apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é também um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 66), e lhe instiga a considerar todas aquelas “complexíssimas interrelações” na elaboração de uma *imago mundi* aterradora, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, onde o que ali se ouve gritar é a interminável e absurda dor do mundo atual.

2. Mire veja: o olhar e o testemunho

Até aqui, tentou-se demonstrar como a escrita de Saramago mantém traços em comum com os narradores ancestrais louvados na melancólica apologia de Benjamin, e como ela se relaciona com uma vertente crítica da produção literária mundial voltada às potencialidades transformadoras da sociedade e comprometida com um ponto de vista, no caso deste português, bastante *contemporâneo*. O esforço que segue procurará analisar como esses dois

aspectos estão imbricados na construção alegórica do romance *Ensaio sobre a cegueira*, e de que maneira o olhar narrado pelo escritor se aproxima em alguns pontos da narrativa testemunhal fortemente presente no século XX.

Perdoada a obviedade, é preciso que se diga que qualquer leitura começa naturalmente pelos olhos. Aristóteles, Cícero e Empédocles — só para citar alguns — todos se debruçaram sobre este ponto de entrada do mundo e procuraram compreender os procedimentos implicados na administração da visão. No entanto, somente no séc. XI, em uma academia de ciências fundada no Cairo, é que foi identificada pela primeira vez uma gradação no ato de perceber, que seria a passagem consciente do “ver” ao “decifrar” ou “ler” (MANGUEL, 2009). Essa passagem, além de corresponder ao princípio dos estudos modernos em neurolinguística, será também para qualquer leitor sua entrada no mundo de *Ensaio sobre a cegueira*, na forma de uma epígrafe que lhe anuncia: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Definida como um *posto avançado* por Antoine Compagnon, a epígrafe é tanto símbolo da relação entre textos, quanto índice das leituras que precederam a presente. Mas é, também, acima de tudo “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p. 120). De maneira análoga à do crítico francês, Saramago considera as epígrafes “o melhor que às vezes os livros têm”, servindo-lhes de “credencial e cartas de rumos.” (SARAMAGO, 1997, p.458). Ademais, o autor troça: “quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo” (SARAMAGO, 2009, p.147). A brincadeira tem fundo de verdade: pórtico de seus romances, glosa de tudo o mais que há por vir, esses elementos paratextuais são, no ciclo das alegorias, verdadeiras chaves de decifração do sentido da obra, cuidadosamente forjadas pelo autor na forma de ditos imaginários advindos de fontes igualmente irrealis — como é o caso do “Livro dos conselhos” de onde haveria saído a admoestação que abre *Cegueira*.

O caráter alegórico de todo o romance é, desta forma, estabelecido já na entrada do texto que convida o leitor, da mesma maneira que Riobaldo repetidas vezes em seu relato, a não só *mirar*, mas legitimamente *ver* o que está sendo narrado, implicando uma compreensão daquilo que se nos apresenta aos olhos. Como sabemos, o processo de simbolização da experiência em relato, ou seja, esta passagem do real à elaboração simbólica do vivido,

encontra-se na essência da relação freudiana entre experiência e vivência. É neste frágil ponto de semelhança que podemos começar a pensar no teor testemunhal de *Ensaio sobre a cegueira*. Para o sujeito traumatizado, o relato tem o desafio de estabelecer uma *ponte* entre o acontecido em estado bruto e a cognição daquilo que aconteceu; uma mesma ponte que também resgata o sobrevivente do “sítio da outridade”, pois “para o sobrevivente sempre restará esse estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). Como que atirados em um campo de concentração que lhes entra por todos os sentidos, exceto aquele da visão, os cegos de Saramago em vários momentos assemelham-se às vítimas da *Shoah*, como na passagem a seguir, em que uma leva de infectados pelo mal branco chega ao sítio da quarentena, animalizados pela narrativa:

estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro. Aqui vão uns que choram, outros que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam, algum soltou uma ameaça terrível e inútil, Se um dia vos apanho, supõe-se que se referia aos soldados, arranco-vos os olhos. (ESC, p. 112)

A animalização é recorrente em relatos testemunhais. “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (ESC, p.134), confessa a mulher do médico em outro exemplo do perigo da desconfiguração do humano frente às situações traumáticas. O horror da desumanização narrado por José Saramago, no rastro daquilo que Seligmann-Silva (2008, p.71) declarou acerca da imaginação — mais apta a descrever e engendrar os horrores de um campo de concentração que a memória de quem o viveu —, revela-se gradativamente, em passagens como a seguinte em que assistimos a dissolução completa dos pequenos traços capazes de assegurar a dignidade humana, como o asseio e a higiene pessoal:

Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagens em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. Os descuidados ou urgidos pensavam, Não tem importância, ninguém me vê, e não iam mais longe. (ESC, p.133-4)

Esses fatores, aliados à exploração econômica, moral e sexual dos vitimados pela cegueira, cujos algozes são, também eles, vítimas do mesmo mal, descobrem um quadro que nos revela todos cegos da razão e, conseqüentemente, menos humanos. “Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe”, declarou Saramago, arrematando: “nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira” (AGUILERA, 2008, p.118). A constatação dessa verdade é levada ao máximo grau alegórico na visão apocalíptica das últimas grandes cenas do romance:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão *a ser eliminados agora mesmo* por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. *Devia ter morrido há pouco tempo*, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar também à pitaça. (ESC, p.251, grifo nosso)

A matilha, por hora, é de cães. As evidências, todavia, apontam para que em breve seja de homens. É interessante perceber como o autor distribui esses símiles animais ao longo da narrativa: no princípio, quando os cegos ainda não se constituíam maioria, são comparados pelo narrador com *carneiros*, sacrificáveis — como sugere simbolicamente a tradição bíblica por trás desta escolha — por um bem maior. Em um segundo momento, no entanto, quando a balança pende transformando irremediavelmente a todos em cegos, a imagem que se impõe é a de cães, a qual, muito longe de significar lealdade e companhia, suscita uma existência miserável, indigna, que nos remete às hordas primitivas, desumanas.

Sem permitir que desviemos a vista desses maus augúrios, o autor-narrador prossegue seu conto segurando-nos firme pelas mãos, orientando nosso olhar ao terror inimaginável. O presente é mantido sempre vivo em imagens e comentários, reiterando o tempo todo o conselho que lhe abre o romance, e impedindo que a leitura resvale em um olhar frio e distanciado — o que enfraqueceria seu valor alegórico. Pelo contrário, todo comentário aparentemente intruso à narrativa, como “a ser eliminados agora mesmo” ou “devia ter morrido há pouco tempo” no trecho acima, impossibilita ao leitor o esquecimento da atualidade do relato — ou seja, sua ocorrência num *agora* que *está sendo* testemunhado —

engendrado pelo uso constante do tempo presente. De acordo com Seligmann-Silva, a presentificação é também característica do testemunho, por ser este a memória de um passado que se recusa a ir embora (SELIGMANN-SILVA, 2008). No entanto, ainda que submetidos os protagonistas de *Cegueira* como estão às pequenas misérias da busca pela sobrevivência, não deixam por isso de ver a luz da razão e formulá-la no seu veículo oral, como na passagem: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (ESC, p.128). Ou mais contundente ainda quando narrador e personagens se misturam ao desvelo da alegoria:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. (ESC, p.131).

Se continuam a razoar, alguma esperança resta: perspectiva que a transmissão do relato testemunhal sugere, urgindo que uma lição seja aprendida com o que ficou dito, para se evitar sua repetição em tempos futuros (SARLO, 2007). Desta forma o sujeito pode “construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos da memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação” (SARLO, 2007, p.39). Este é talvez o mais importante sentido que podemos atribuir à inabalável conservação da visão da mulher do médico: para além de um recurso narrativo brilhante, é através de seus olhos que leitores e vítimas da catástrofe poderão juntar as peças que aos poucos lhe permitirão recuperar sua humanidade. Como se o autor nos sugerisse ainda: Se podes reparar, não esqueça.

A elaboração da experiência real em vivência, no entanto, não se dá unilateralmente: ela é trabalhada no relato a partir dos esforços conjuntos das memórias individuais e coletivas (SELIGMANN-SILVA, 2008). A relação com o outro, desta forma, aparece como necessária à integração do traumatizado no campo da vivência. Uma aporia se estabelece, contudo, quando tanto o *outro* quanto o *eu* não são nomeados, impossibilitando o reconhecimento ou mesmo a distinção entre os componentes do discurso. Nestes casos a narrativa torna-se ainda mais alegórica, em seu sentido etmológico original de *dizer o outro*, do grego *allós* = outro, *agourein* = falar (HANSEN, 2006, p.7). No entanto, como é possível que haja a reinserção identitária do sujeito traumatizado em um grupo frente à indeterminação dos agentes no

relato? Uma vez mais, Saramago nos fornece os meios de compreender esse impasse em seu romance, a partir de sua decisão pela anomia dos protagonistas de *Ensaio sobre a Cegueira*:

Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de *quem* se trata, que quando *alguém* lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinqüenta, enfim, que entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (SARAMAGO, 1997, pp.101-2)

Fica desta forma apontado o terceiro traço comum à literatura testemunhal observável na obra: a anomia, ou indeterminação dos participantes do relato. Como temos sugerido, esse recurso adquire no romance um valor também alegórico, quando aparece explicitado na fala de sua personagem principal, a mulher do médico, antecipando o terror que está por vir:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (ESC, p.64)

Ademais, para além da ausência de nomes, não há no romance referências a um lugar antropológico, capaz de atribuir ao homem uma identidade, definindo suas relações com o meio e o situando em um contexto histórico. A imprecisão espaço-temporal transforma o texto num espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel, enquanto cidadão do mundo. O palco do romance torna-se o mundo, e seus atores, nós todos. Uma sugestão que a alegoria — construída pelo autor, mas efetivada na leitura — realiza de maneira contumaz: o sentido final daquele olhar-ver-reparar está no leitor, que precisa voltar-se a si mesmo. E que o leitor não se olvide ainda de como a cegueira epidêmica é associada a um mar de brancura e não às tradicionais trevas da privação da visão, e como, do ponto de vista poético e simbólico, Saramago nos guia através dessa perdição na luz pelos caminhos atulhados da imundície física e moral de uma comunidade inorgânica e carente.

3. Treva branca: últimas considerações

Italo Calvino sugeriu certa vez que “ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência”⁵. O ato de abrir um livro e engajar-se em sua leitura teria, dessa forma, um caráter ritualístico cujo resultado principal se assemelharia ao sopro de deus nos pulmões daquele primeiro homem de barro. “A leitura”, sintetizou Manguel, “é a apoteose da escrita” (2009, p.208).

A alegoria e o testemunho se relacionam em diferentes graus com a figura do leitor. No caso da primeira, ele constitui o combustível que garante o funcionamento daquela máquina de sentido – o livro –, obedecendo naturalmente aos movimentos e sentidos que o autor estabeleceu para a leitura de seu texto. Para José Saramago, a função do leitor é explicitamente rematar o sentido do texto: “Em meu entender, não haverá obras verdadeiramente completas enquanto estiver a faltar-lhes o contraponto das opiniões escritas dos leitores” (SARAMAGO, 1999, p.226). O testemunho, por outro lado, é, em si mesmo, uma purgação realizada no próprio gesto da escrita, independente da interação com o interlocutor; a existência deste, no entanto, é também essencial, pois

A catarse testemunhal é passagem para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. Para se fazer o trabalho do trauma exige-se uma espécie de trabalho de luto da experiência sofrida: um enterro ritual do passado que muitas vezes inclui mortos. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.134)

Ainda que não deseje ler *Ensaio sobre a cegueira* como testemunho, no sentido vernáculo e acadêmico do termo, o objetivo principal deste trabalho foi observar como alguns traços típicos da forma testemunhal se relacionam na construção da alegoria proposta pelo Nobel português em seu romance. Foram eles a *presentificação* do relato, o recurso à *anomia* e a *animalização* decorrente de processos traumáticos. Ademais, seguindo a sugestão de Márcio Seligmann-Silva, procurou-se ler a obra a partir de seu *teor testemunhal*, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, uma vez que:

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via

⁵ Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*.

na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.71)

Destarte, a leitura realizada do *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago procurou privilegiar a visão que o próprio autor possuía de seu processo de elaboração e desenvolvimento do romance, reiterando o caráter contemporâneo e auto-referencial de seu estilo, como alguém que escreve expressando a totalidade da pessoa que é. O trecho a seguir é sintomático de tudo o que ficou dito até aqui, e reforça o teor testemunhal de sua literatura:

No meu romance *Ensaio sobre a cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer ainda que nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente boa a direcção em que vamos. (SARAMAGO, 1999, p.233)

Graças a uma lucidez que lhe caracterizou toda produção, permitindo-lhe — em que pesem as acusações de narcisismo ou falsa-modéstia — manter escritos paralelos onde pudesse dar vazão à *autognose*, à mais pura e consistente avaliação de si mesmo e do mundo à sua volta, Saramago logrou encontrar entre coisas e pessoas, entre o que foi e o que poderia ter sido, entre a literatura e a vida, uma escrita audaciosa. Afinal, “ser contemporâneo é uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente do nós” (AGAMBEN, 2009, p.65). Toda a obra de José Saramago é, pois, um testemunho da responsabilidade de estar, e saber-se, vivo.

Referências

ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (pp.151-164).

_____. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (pp.55-63)

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago. A Consistência dos Sonhos – Cronobiografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 12ª reimpressão: 2010.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O caderno: textos escritos para o blog (setembro 2008 – março de 2009)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *PSIC. CLIN*, Rio de Janeiro, VOL.20, p.65-82, 2008.

_____. “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”. *ALEA*, Rio de Janeiro, VOL. 11, N. 1, p.130-147, jan./jun. 2009.

O autor como leitor:

José Saramago como leitor de Camões em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Ligia Gomes do Valle¹
Luy Braida Ribeiro Braga²
Webert Guiduci de Melo³

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo fazer uma leitura relacionada da figura do Adamastor em *Os Lusíadas*, de Camões com a figura do Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago a fim de captarmos a utilização dessa alegoria e o tipo de releitura do Adamastor de Camões de que Saramago lança mão para construir sua trama em seu livro *O ano da morte de Ricardo Reis*. As leituras das obras tiveram um caráter comparativo e se focaram basicamente na figura alegórica do Gigante Adamastor, personagem ilustre de um dos considerados mais importantes livros da história de Portugal, por relatar epicamente os feitos dos corajosos marinheiros que embarcaram na conquista dos mares e de novos e desconhecidos territórios para o povo lusitano.

Palavras-chave: Literatura portuguesa; Literatura Comparada; Imaginário lusitano; Intertextualidade.

1. Introdução:

A análise mapeará, através de uma leitura comparada, a figura do Adamastor em *Os Lusíadas*, de Camões e sua releitura em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de Saramago. Este livro, lançado no ano de 1984, narra uma história que se passa em 1936, quando Portugal estava imerso em uma ditadura, a Espanha sofria com a guerra civil e a Europa estava prestes a entrar em um novo conflito generalizado. O personagem principal, o poeta Ricardo Reis, ilustre heterônimo de Fernando Pessoa, retorna para Portugal, depois de ter fugido para o Brasil em um momento de crise, e encontra um ambiente complicadíssimo. Ele tenta manter-se isolado das situações da vida política e, também, manter o equilíbrio de sua vida pessoal.

Na obra analisada, Saramago apresenta-se como um escritor-leitor, estruturando sua narrativa a partir de um universo de escritores que escolhe para fazer parte de sua obra. Assim, podemos observar em seu texto um jogo de labirintos que nos remetem a diversos

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

² Graduada em Língua Portuguesa, e graduanda em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora

³ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduando em Ciências Sociais pela UFJF.

contextos e alegorias, bem como a um universo bem mais amplo que sua própria obra. No sentido estrito, a palavra texto remete a uma ordem significativa verbal. Dentro dessa ordem, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente e de diversas formas de articulação e intenções. Em razão disso, o fenômeno da intertextualidade faz-se operador de leitura. O clássico conceito de intertextualidade foi, primeiramente, divulgado por Julia Kristeva: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Esse fenômeno intertextual em que um texto se constrói perante a leitura de outro(s) é a base da presente análise e sob consequência desse fenômeno temos o processo de leitura, daí a percepção do autor como leitor, ou seja, de Saramago como leitor de Camões. Antoine Compagnon (1996) chama a atenção para o processo de leitura subjacente até mesmo no ato da citação: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”. (COMPAGNON, 1996, p.31).

A releitura do Adamastor feita por Saramago inclui tanto o fenômeno intertextual quanto o conceito de *alegoria* no qual a análise se construirá. Segundo Carlos Ceia (2010), em seu *Dicionário de Termos literários*: “A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral”. (CEIA, 2010, s/p) Sendo assim, a análise se fundamentará no fenômeno intertextual e na releitura do Adamastor a fim de percebermos o caráter moral presente na obra.

2. O Adamastor em Camões:

Adamastor era um dos “filhos aspérrimos da terra” e, com seus irmãos Encélado, Egeu e Centímano, tomou partido na guerra contra os deuses. Seus irmãos voltaram-se contra o Olimpo, a morada dos deuses. Adamastor rebelou-se contra Oceano e, “conquistando suas ondas”, foi “capitão do mar”, onde dominava Netuno. Após o questionamento de Gama, “quem és tu?”, de difícil resposta, Adamastor conta sua história, se fragilizando e demonstrando seu “ponto fraco”. Diz que era um dos Titãs, gigantes que lutavam contra

Júpiter e que sobrepunham montes para alcançar o Olimpo. Ele, no entanto, buscava a armada de Netuno, nos mares. Através da resposta, o desconhecido passou a ser conhecido e os mares não representaram tanto perigo assim para os corajosos tripulantes do navio português.

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e Centimano;
Chamei-me Adamastor e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano;
Não que pusesse serra sobre serra,
Mas conquistando as ondas do Oceano,
Fui capitão do mar, por onde andava
A armada de Neptuno, que eu buscava.
(Lus. V, 52)

Adamastor justifica a sua atitude de tentar tomar o trono de Netuno (Peleu) como um ato de amor, pois deseja Tétis:

Amores da alta esposa de Peleu
Me fizeram tomar tamanha empresa.
Todas as deusas desprezei do Céu,
Só por amar das Águas a Princesa.
(Lus. V, 52)

O Gigante se apaixonara pela ninfa Tétis, mulher de Peleu e filha de Nereu e Dóris. Adamastor despreza todas as deusas do Céu, queria apenas amar a Princesa das águas. Não lhe sendo possível abordar a amada, Adamastor toma Dóris como intermediária, ameaçando fazer guerra ao Oceano se não obtivesse os amores de Tétis. Iludido pela ambígua resposta de Dóris, mãe da ninfa, o cego amante enche “com grandes abonaças, / O peito de desejos e esperanças”.

Erguendo-se nua do mar, a ninfa Tétis conduz Adamastor ao seu encontro, porém a ninfa não aceita ficar com ele dizendo que o amor entre eles seria impossível:

Como fosse impossível alcançá-la
Pela grandeza feia de meu gesto,
Determinei por armas de tomá-la,
(Lus. V, 53)

Acreditava beijar “os olhos belos”, “as faces e os cabelos” da ninfa. Crendo ter nos braços a amada, Adamastor encontrou-se abraçado com um “duro monte / De áspero mato e de espessura brava”. Seus irmãos já estavam vencidos. E ele, Adamastor, estava também,

derrotado, porém, de maneira ainda mais cruel: pela desilusão amorosa. Essa alegoria sugere a instabilidade da vida em relação às esperanças humanas. A desilusão, em todas as esferas da vida, desestabiliza constantemente o indivíduo, pois este cria expectativas diante de algo ou alguém, porém a vida é sempre um surgir de surpresas, um jogo onde tudo pode acontecer; o homem é inferiorizado e amedrontado por essa incerteza perante o outro e perante os acontecimentos da vida em geral, o que transparece no personagem Ricardo Reis, da obra de Saramago (1984). A desonra, a vergonha e a decepção são estabelecidas, não só pelos sentimentos, como também por fatores ideológicos que nos tornam ridículos para o outro, para a sociedade e a preocupação com a honra; dessa maneira, não é uma simples questão interior de sentimentos não correspondidos, e sim também de algo maior que envolve diversos fatores condicionados pela rede de relações simbólicas que regem uma sociedade. Daí as palavras de Adamastor:

Da mágoa e da desonra ali passada,
A buscar outro mundo, onde não visse
Quem de meu pranto e de meu mal se risse.
(*Lus.* V, 57)

O fato de trair seus irmãos para obter o amor de Tétis fez com que Adamastor se sentisse culpado pela escolha que os levou à derrota, e assim:

Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos e ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura,
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas
(*Lus.* V, 59)

É o grito desesperado daquele que deu a vida pelo amor, daquele que escolheu os mares em vez de seus irmãos da terra – e somente encontrou infortúnio. Finda, enfim, o seu lamento em um “medonho choro”. “Desfez-se a nuvem negra, e com sonoro / bramido muito longe o mar soou”. Vasco da Gama, passada a ameaça, “levantando as mãos ao santo coro / Dos anjos” rogou a Deus “que removesse os duros / Casos, que Adamastor contou futuros”.

Nesse sentido, Adamastor cumpre um papel simbólico, pois, para o imaginário medieval, a travessia oceânica sempre escondia os mais ferozes monstros e os mais

aterradores efeitos climáticos. No mar se refugiavam todos os medos – individuais ou coletivos – do homem do medievo, porém Saramago, em seu livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, transporta esse papel do mar para a terra, ou seja, para a vida cotidiana; assim, para Ricardo Reis, a vida é que se torna um mistério. A presença de mulheres em sua vida, a presença do outro e a inserção desse ser na sociedade faz com que Saramago inverta uma famosa frase de Camões que, em *Os Lusíadas*, Canto III, estância 20, escreveu o verso: “Aqui onde a terra se acaba e o mar começa”; em contrapartida, a frase de abertura do romance de Saramago é: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1984, p.7).

3. O Adamastor em Saramago como uma releitura do Adamastor em Camões:

O Adamastor ao qual se faz referência pela primeira vez, em *O Ano da morte de Ricardo Reis* é uma estátua do famoso personagem do Canto V de *Os Lusíadas*. Essa estátua situa-se no miradouro de Santa Catarina, em Lisboa, Portugal. Trata-se de um pequeno jardim na encosta, constituindo uma plataforma de onde se pode admirar o rio Tejo e o porto de Lisboa. No espaço ajardinado, é curiosa a estátua do gigante Adamastor, simbolizando os perigos que os marinheiros portugueses enfrentaram no período das Descobertas e oferecida a imagem como um troféu aos que chegam pelo porto à cidade. Como podemos observar pelo trecho abaixo:

Ainda não são três horas quando chega ao Alto de Santa Catarina. As palmeiras parecem transidas pela aragem que vem do largo, mas as rígidas lanças das palmas mal se mexem. Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores há dezesseis anos, quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. (SARAMAGO, 1984, p. 179-180)

Note que no fragmento acima Ricardo Reis utiliza “cabo da Boa Esperança” em vez de cabo das Tormentas. O cabo da “Boa Esperança” representar uma expectativa boa diante da vida em terra firme, a possibilidade da superação das angústias e de dias mais felizes apesar das grandes tragédias que se formulavam naquele momento.

Ricardo Reis espera por Marcenda, uma moça que conheceu no hotel, quando, pela primeira vez, encontra a estátua de Adamastor, vista a princípio como um grande bloco tosco de pedra, o qual, ao perceber-lhe a figura, sugere-lhe o Cabo da Boa Esperança, e não o Cabo das Tormentas. Talvez, nesse momento, ele tenha alguma esperança secreta a respeito de seu relacionamento com Marcenda, e, assim, não atente para a história de sofrimento amoroso associada ao personagem Adamastor, que, nesse momento, é para ele pouco mais que um bloco de pedra. A pedra em si não está distante dos ideais filosóficos de Ricardo Reis, de sua valorização de permanência, imobilidade, impassibilidade, resignação estóica. De fato, nesse momento não se sente nervoso ou atormentado pela paixão, e sim tranquilo, como podemos constatar no trecho abaixo:

Porém, mais do que as surpresas das vidas surpreende-o não se sentir nervoso, seria natural, o recato, o segredo, a clandestinidade, e é como se o envolvesse uma névoa ou tivesse dificuldade em concentrar a atenção, no fundo de si mesmo talvez nem acredite que Marcenda vá aparecer. (SARAMAGO, 1984, p. 179)

A visão do Adamastor também recorda-lhe as navegações dos portugueses, sobre as quais começa a divagar, quando é interrompido por Fernando Pessoa, que volta sua atenção para o encontro esperado, como podemos ver no trecho abaixo:

Friorento, levantando a gola da gabardina, Ricardo Reis aproximou-se da grade que rodeia a primeira vertente do morro, pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual, Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irônica (SARAMAGO, 1984, p. 180).

Fernando Pessoa provoca Reis a apaixonar-se ou a confessar sua paixão, mas, nesse momento, ele não se julga apaixonado, por isso não se identifica com a história de Adamastor:

(...) todos os apaixonados são assim, Não estou apaixonado, Pois muito o lamento, deixe que lhe diga, o D. João ao menos era sincero, volúvel mas sincero, você é como o deserto, nem sombra faz (SARAMAGO, 1984, p. 181).

Mais à frente, em sua conversa com Marcenda, que tinha uma mão parálitica, Reis faz alusão aos Lusíadas e fala ainda em esperança, mas sem relacioná-la ao amor, e sim à cura da doença da menina, como podemos verificar no trecho abaixo:

É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos Lusíadas, já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas, Parece um jogo, uma adivinha, Nada seria mais sério, se verdadeiramente pensássemos nisso, mas falemos antes de si, diga-me como tem passado, como vai a sua mão, Na mesma, tenho-a aqui, na algibeira, como um pássaro morto, Não deve perder a esperança, Suponho que essa já está perdida, qualquer dia sou capaz de ir a Fátima para ver se a fé ainda pode salvar-me (SARAMAGO, 1984, p. 182).

Assim, nessa primeira visão da estátua, o gigante não assume um significado muito pessoal para Reis, recordando-lhe vagamente o épico português e a esperança de melhoras para o futuro. Mais tarde, porém, o poeta se muda do hotel para uma casa no Alto de Santa Catarina; ali sente uma grande solidão, e pode ver sempre a estátua do gigante:

Ricardo Reis tem a testa gelada, apoiou-a na vidraça e ali se esqueceu, vendo cair a chuva, depois ouvindo-lhe apenas o rumor, até que veio o acendedor dos candeeiros, então ficou cada lampião com seu fulgor e aura, sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante, agora já ele sabe o que valiam as prometidas abundanças. Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais (SARAMAGO, 1984, p. 222).

Podemos observar no trecho acima que Ricardo Reis, ao observar essa figura, se pergunta se aquela luz que via na estátua era o reflexo da luz na água da chuva ou se era “um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo”. Dessa forma, Ricardo Reis começa a tentar entender o sofrimento de Adamastor pelo amor não correspondido e pela armadilha na qual caiu. Mesmo depois de ter virado pedra, ele ainda sofre por essa situação pela qual passou, pela vergonha de ter se enganado e de ter acreditado que o amor seria possível entre os dois.

Em sua solidão, Reis começa a sentir a falta de alguma mulher em sua vida, lembrando-se de Adão e Eva e da Queda. Pensa nas duas únicas mulheres com as quais se relaciona de alguma maneira: Lúcia, a criada de hotel que se tornou sua amante, não tem grande valor para ele; Reis lembra-se dela, sem paixão; a moça Marcenda desperta-lhe algum interesse, mas pensa nela somente com pena. O sofrimento pela solidão faz com que Reis tenha pena de si e já não se reconheça nos poemas que escreveu como se fosse um homem muito calmo e resignado:

Vai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos (SARAMAGO, 1984, p. 225).

Assim, paralelamente, aos poucos o gigante Adamastor não lhe parece só um bloco de pedra ou um ser sobrenatural, e sim lhe interessa por sua humanidade, seu sofrimento; afinal, o próprio Reis não pode mais considerar-se impassível ou superior como os seres sobrenaturais. Ao receber a visita do fantasma de Fernando Pessoa, eles começam a discutir sobre o que para eles seria a solidão e novamente a figura do Adamastor reaparece por conta do assunto. Para Reis e Pessoa, a solidão é a base da história de Adamastor com sua amada Tétis, a impossibilidade de se fazer companhia a alguém, a distância entre duas pessoas, e, ainda, a distância entre o que se sente dentro de si, mas que percorre um longo caminho para chegar a ser liberado na ações: “é a distância entre a seiva profunda e a casca” (SARAMAGO, 1984, p. 227).

Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas a solidão, Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está ligado entre si, aí não há nenhuma solidão (SARAMAGO, 1984, p. 227)

A solidão de Ricardo Reis está ligada ao seu medo do julgamento da sociedade, pois não quer sentir a mesma vergonha de Adamastor e acabar se transformando também em pedra, sendo este o motivo de sempre imaginar situações e não de executá-las. Na citação abaixo temos Ricardo Reis como Adamastor e Marcenda como Tétis; Fernando Pessoa, mais uma vez, provoca Reis a assumir a paixão por Marcenda, que ele nega; o que impede o amor dos dois, como veremos, é a questão da diferença de idade:

(...) noutra dia, quando nos encontrámos ali no miradouro, lembra-se, estava você à espera daquela sua namorada, Já lhe disse que não é minha namorada, Pronto, não se zangue, mas pode vir a sê-lo, sabe lá você o que o dia de amanhã lhe reserva, Eu até tenho idade para ser pai dela, E daí, Mude de assunto, conte o resto da sua história (SARAMAGO, 1984, p. 228).

Fernando Pessoa tem a concepção de solidão mais ampla que a de Ricardo Reis e que a de Camões, pois Reis menciona o famoso verso “solitário andar por entre a gente”, do poema “O amor é fogo que arde sem se ver”: “Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão, Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos,” (SARAMAGO, 1984, p. 227).

Ao mencionar que solitário é estar onde nem nós próprios estamos, Fernando Pessoa revela a situação de fantasma, de estar na cena da vida, mas não estar em vida, compreensão de solidão, esta, que nem Ricardo Reis, nem Camões, tinham sido capazes de sentir ainda, ao fazerem suas afirmações sobre o assunto.

Ao falarem da doença de Ricardo Reis, surge mais uma concepção entre os dois, a da morte, e para isso emerge a questão de terem sido úteis ou não, como se a vida consistisse em sermos úteis. Para Fernando Pessoa está questão não se resolve, pois não sabemos se em vida somos úteis, visto que a concepção pode variar de pessoas para pessoa sobre o que se crêem que seja útil. Dessa forma, todos podemos nos enganar perante essa concepção de utilidade, e essa, segundo Fernando Pessoa, é o primeiro tipo de solidão:

Mude de assunto, conte o resto da sua história, Foi a propósito de você ter estado com gripe, lembrei-me de um pequeno episódio da minha doença, esta última, final e derradeira, O que aí vai de pleonasmos, o seu estilo piorou muito, A morte também é pleonástica, é mesmo a mais pleonástica de todas as coisas, O resto, Foi lá a casa um médico, eu estava deitado, no quarto, a minha irmã abriu a porta, A sua meia-irmã, aliás a vida está cheia de meios irmãos. Que quer dizer com isso, Nada de especial, continue, Abriu a porta e disse para o médico entre senhor doutor está aqui este inútil, o inútil era eu, é claro, como vê a solidão não tem nenhum limite, está em toda a parte, Alguma vez se sentiu realmente inútil, É difícil responder, pelo menos não me lembro de me ter sentido verdadeiramente útil, creio mesmo que é essa a primeira solidão, não nos sentirmos úteis, Ainda que os outros pensem que nós os levemos a pensar o contrário, Os outros enganam-se muitas vezes, Também nós (SARAMAGO, 1984, p. 228).

Porém, para Fernando Pessoa, a solidão de Ricardo Reis não chega perto de ser a solidão, ou seja, para ele a solidão não se resume à figura de Adamastor como podemos constatar no trecho abaixo:

Fernando Pessoa levantou-se, entreabriu as portadas da janela, olhou para fora, Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-

se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Tétis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele (SARAMAGO, 1984, p. 228-229).

Na citação acima, Fernando Pessoa revela que Camões cometeu certo exagero ao abordar a figura de Adamastor como a fúria do mar e o perigoso Cabo das Tormentas, crê que o personagem não passou de uma sensação de solidão e de queixumes de amor que estavam em sua alma. Fernando Pessoa acredita, também, que não seria preciso um dom do poeta Camões, porque não utilizou nada de inesperado, e sim o mais óbvio. Assim, vemos que o perigo e o heroísmo ligados à alegoria do gigante em Camões perdem importância para esses personagens do século XX, que estão mais preocupados com a solidão e o sofrimento amoroso simbolizado pelo Adamastor.

Como exemplo desta solidão temos o próprio personagem de Ricador Reis que se recusa a travar conhecimento com seus vizinhos, mesmo quando precisa pedir fósforos emprestados. Reis está sempre isolado, por isso torna-se um mistério para os velhos que frequentam o Alto de Santa Catarina e passa a identificar-se ainda mais com a estátua do gigante, interessando-se pela simetria de ter sido construída oito anos depois de sua partida de Portugal, e oito anos antes de seu retorno à pátria:

Ricardo Reis não foi pedir socorro, ninguém desceu ou subiu a oferecer préstimos, então não teve mais remédio que vestir-se, calçar-se, pôs um cachecol a esconder a barba crescida, enterrou o chapéu pela cabeça abaixo, irritado por se ter esquecido, ainda mais por ter de sair à rua neste preparo, à procura de fósforos. Foi primeiro à janela, a ver que tempo estava, céu coberto, chuva nenhuma, o Adamastor sozinho [...] Foi dar a volta à estátua, ver quem era o autor, quando fora feita, a data lá está, mil novecentos e vinte e sete, Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria [...] Os velhos encaram com Ricardo Reis, desconfiam daquele rondar em torno da estátua, mais convencidos agora ficam de que há mistério neste homem, quem é, que faz, de que vive (SARAMAGO, 1984, p. 232-233).

Em seu isolamento, Reis chega a tentar sentir-se uma estátua:

“tentou sentir-se morto, olhar com olhos de estátua o leito vazio, mas havia uma veia a pulsar-lhe na fonte esquerda, a pálpebra do mesmo lado agitava-se, Estou vivo, murmurou, depois em voz alta, sonora, Estou vivo, e como não havia ali ninguém que pudesse desmenti-lo, acreditou” (SARAMEGO, 1984, p. 235).

Chega a considerar Lídia como uma intrusa, embora se aproveite dela sexualmente. Ao receber a notícia de que Marcenda chegaria a Lisboa, porém, Ricardo Reis fica em uma grande expectativa. Assim, já pode encarar o sofrimento como Camões e seu personagem Adamastor, pois a pequena espera pela visita da moça a sua casa faz com que sinta uma ansiedade que poderia ser inútil, já que Marcenda era uma jovem com menos da metade de sua idade:

Hoje é o derradeiro dia do prazo que ninguém marcou. Ricardo Reis olha o relógio, passam alguns minutos das quatro, tem a janela fechada, no céu são poucas as nuvens, e vão altas, se Marcenda não vier, não terá a fácil justificação dos últimos tempos, Eu bem no queria, mas a chuva era tanta, como podia eu sair do hotel, mesmo estando meu pai ausente, acho que lá nos seus amores, não faltaria perguntar-me o gerente Salvador, com a confiança que lhe demos, A menina Marcenda vai sair, com esta chuva. Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor (SARAMAGO, 1984, p. 247).

Como pudemos ver no trecho acima, temos Ricardo Reis se colocando na situação do Adamastor. E é daí que surge uma metáfora que resume todo o comportamento de Ricardo Reis: o medo de passar vergonha e transformar-se em pedra por conta disso.

Temos no trecho abaixo Ricardo Reis analisando os traços da estátua de Adamastor no miradouro e acreditando que Camões exagerou muito nos traços, que Adamastor sofria de amor, assim como muitos homens, não é uma figura peculiar que representa o Cabo das Tormentas, e sim a representação do puro sofrimento amoroso.

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquálida, os olhos encovados, a postura nem medida nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus (SARAMAGO, 1984, p. 266).

Essa reflexão é precedida pela leitura dos jornais, em que Reis reflete sobre a indiferença do mundo, a falta de preocupação da natureza ou dos deuses com os acontecimentos humanos. Para esse homem do século XX, o sobrenatural que o gigante Adamastor representava já não tem importância para o homem, e não acredita que fosse se

interessar pelo destino das naus portuguesas; a *alegoria*⁴ do gigante só vale, para ele, pela relação com seu sofrimento pessoal: apenas as dimensões humanas do gigante importam.

Dessa maneira, o sofrimento que perpassa a vida do personagem Ricardo Reis não passa de um sofrimento amoroso, a solidão é enganada quando este se encontra com Lúdia ou pensa em Marcenda: “E Marcenda, que mulher será Marcenda, a pergunta é inconsequente, mero entretém de quem não tem com quem falar,” (SARAMAGO, 1984, p. 246-247). Diz-lhe também o Pessoa que as duas mulheres são, na verdade, desconhecidas:

Então deve saber que coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significativo, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lúdia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos (SARAMAGO, 1984, p. 278-279).

Ricardo Reis acaba, no final do livro, preferindo a morte à vida, pois o contato com o desconhecido (Lúdia e Marcenda) lhe desperta insegurança, medo, traumas, surpresas, o imprevisível, entre outros elementos dos quais ele tenta fugir, moderar. No trecho abaixo, diante de uma carta de Marcenda, em que a moça rompe suas relações com Reis, após terem trocado dois beijos em ocasiões diferentes, ele se revela com o descontrole de seus sentimentos e se pergunta se tudo aquilo que está sentindo não passa de uma encenação teatral, ou seja, se sente perdido diante do outro, do estranho e da resposta irracional e às vezes descontrolada em que se configuram os sentimentos:

Um homem recebe uma carta de prego ao largar do porto, abre-a no meio do oceano, só água e céu, e a tábua onde assenta os pés, e o que alguém escreveu na carta é que daí para diante não haverá mais portos aonde possa recolher-se, nem terras desconhecidas a encontrar, nem outro destino que o do Holandês Voador, não mais que navegar, içar e arrear as velas, dar à bomba, remendar e pontear, raspar a ferrugem, esperar. Vai à janela, ainda com a carta na mão, vê o gigante Adamastor, os dois velhos sentados à sombra dele, e a si mesmo pergunta se este desgosto não será representação sua, movimento teatral, se em verdade alguma vez acreditou que amasse Marcenda, se no seu íntimo obscuro quieria, de facto, casar com ela, e para quê, ou se não será tudo isto banal efeito da solidão, da pura necessidade de acreditar que algumas coisas boas são possíveis na vida, o amor, por exemplo, a felicidade de que falam a toda a hora os infelizes, possíveis a felicidade e o amor a este Ricardo Reis, ou àquele Fernando Pessoa, se não estivesse já morto. Marcenda existe, sem dúvida, esta carta escreveu-a ela, mas Marcenda, quem é, que há de comum entre a rapariga vista pela primeira vez na sala de jantar do Hotel Bragança, quando não

⁴ Esse termo é utilizado a partir da concepção retirado do *Dicionário de Termos literários* de Carlos Ceia supracitado na introdução do presente artigo.

tinha nome, e esta em cujo nome e pessoa vieram depois juntar-se pensamentos, sensações, palavras, as que Ricardo Reis disse, sentiu e pensou, Marcenda lugar de fixação, quem era então, hoje quem é, senda do mar que se apaga depois da passagem do barco, por enquanto alguma espuma, o turbilhão do leme, por onde foi que eu passei, que foi que passou por mim, Ricardo Reis relê uma outra vez a carta, na parte final, onde está escrito, Não me escreva, e diz consigo mesmo que não acatará o pedido, irá responder, sim, para dizer não sabe o quê, depois se verá, e se ela fizer o que promete se não for à posta-restante, então que fique a carta à espera, o que importa é ter sido escrita, não é que venha a ser lida (SARAMAGO, 1984, p. 300-301).

Ao relacionar suas musas dos poemas com as mulheres vivas e desconhecidas que de fato mexeram com ele, Ricardo Reis revela que elas eram fruto de sua imaginação e que não possuíam voz e corpo; o fato de estar vivo traz uma relação diferente com as mulheres, envolvida de afetos, sentimentos, contato corporal, sentidos sensoriais do corpo, a palavra, entre outros.

Então Ricardo Reis explicaria, para prevenir eventuais ciúmes, que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada. (SARAMAGO, 1984, p. 296)

Diante de sua imaginação de como seria a resposta de Marcenda ao ler um poema seu Ricardo Reis não se contenta com a resposta e imagina quais possíveis repercussões que sua poesia traria a Marcenda e finalmente se compara com a Figura de Adamastor diante desse fato, o engano e a decepção o tornam momentaneamente como uma estátua, sem resposta diante da pergunta de Marcenda, como podemos observar no trecho abaixo:

Leu e tornou a ler, vê-se-lhe no olhar que compreendeu, porventura a terá ajudado uma lembrança, a das palavras que ele disse no consultório, da última vez que estivemos juntos, Alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, à espera de se ver passar a si próprio na corrente, claro que entre a prosa e a poesia tem de haver certas diferenças, por isso entendi tão bem da primeira vez e agora comecei por entender tão mal. Ricardo Reis pergunta, Gostou, e ela diz, Ah, gostei muito, não pode haver melhor nem mais lisonjeadora opinião, porém os poetas são aqueles eternos insatisfeitos, a este disseram o mais que cabe dizer, o próprio Deus gostaria que isto lhe declarassem do mundo que criou, e afinal cobriu-se-lhe o olhar de melancolia, suspira, aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua, Por que é que ficou tão calado, pergunta Marcenda, e ele não responde. (SARAMAGO, 1984, p. 297)

Após ter sonhado ter curado a mão morta de Marcenda e ela por resposta ter desaparecido Ricardo Reis encontra mais uma possível desilusão para sua vida. Através do trecho abaixo podemos comparar a situação com a de Adamastor e de Tétis:

... e Marcenda, por trás da floresta de cabeças uivantes, acena com os dois braços levantados e desaparece, criatura ingrata, achou-se servida e foi-se embora. Ricardo Reis abriu os olhos, desconfiado de que adormecera, perguntou ao passageiro do lado, Quanto tempo ainda falta, Estamos quase a chegar, afinal dormira, e muito. (SARAMAGO, 1984, p. 308)

O medo da resposta inesperada, da falta de gratidão e da proporção cruel e monstruosa que esse ser estranho possa ter, faz com que o medo de virar pedra e de se tornar eternamente Adamastor aumente. Talvez não seja nem por ele, mas pela sociedade, pelo o que os outros iram pensar, pela preocupação em ter uma vida fora dos escândalos, fora do exagero, fazendo com que no final Ricardo Reis opte por continuar “do lado de lá”, no plano da morte, embora Fernando Pessoa tenha lhe falado que “o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos”. (SARAMAGO, 1984, p. 279), Ricardo Reis não vê o porquê da vida, sente-se inútil assim como ela, não encontra algo que lhe faça ser feliz, e sim, algo que lhe faça sofrer, e daria tudo, todas as horas e minutos de sua vida em troca de conhecer o brilho e momento de esplendor que a vida possa oferecer como podemos constatar no trecho abaixo:

Diz-se que o tempo não pára, que nada lhe detém a incessante caminhada, é por estas mesmas e sempre repetidas palavras que se vai dizendo, e contudo não falta por aí quem se impacienta com a lentidão, vinte e quatro horas para fazer um dia, imagine-se, e chegando ao fim dele descobre-se que não valeu a pena, no dia seguinte torna a ser assim, mais valia que saltássemos por cima das semanas inúteis para vivermos uma só hora plena, um fulgurante minuta, se pode o fulgor durar tanto. (SARAMAGO, 1984, p. 255)

Fernando Pessoa revela que, na vida de morto, vai se esquecendo das coisas. Se lembrar do Adamastor não seria uma lembrança que levaria a um ponto referencial para se chegar a Ricardo Reis e sim remete-lhe a uma outra lembrança, relacionada à sua infância:

Vejo-o cada vez menos, queixou-se Ricardo Reis, Eu avisei-o logo no primeiro dia, com o passar do tempo vou-me esquecendo, ainda agora, ali no Calhariz, tive de puxar pela memória pai encontrar o caminho da sua casa, Não devia ser-lhe difícil, bastava lembrar-se do Adamastor, Se pensasse no Adamastor mais confuso ficaria,

começava a pensar que estava em Durban, que tinha oito anos, e então sentia-me duas vezes perdido, no espaço e na hora, no tempo e no lugar, Venha mais vezes, será a maneira de manter fresca a lembrança(SARAMAGO, 1984, p. 330)

Como sabemos, a infância representa o momento de descoberta, de contato com o desconhecido, das primeiras experiências da vida que nos possibilitam criar significações que fazem com que “achemos” que conhecemos as coisas e as pessoas. Dessa maneira, o papel do Adamastor remetendo à infância de Fernando Pessoa é de fundamental relevância ao se tratar do desconhecido agora não nos mares, mas sim na vida.

No trecho abaixo temos um relato de Ricardo Reis que nos diz ser ele “corrente da espécie vulgar”, não gosta do que chama a atenção dos outros, da sociedade, do que se encontra fora dos padrões estabelecidos ideologicamente pela sociedade e seus diversos fatores que mediam e regem suas relações simbólicas. Pelo termo “amador equilibrado”, encontrado no trecho abaixo, temos ainda a ambiguidade do termo, pois, no amor, não se encontra o equilíbrio, por estar não só diante do outro, como ser amado, como também diante da inesperada vida que pode trazer, por mais que prevejamos acontecimentos inesperados e desconhecidos Essa expressão pode nos remeter ainda a um sujeito amador no sentido de inexperiente, pois todos nós somos inexperientes perante a vida e o elemento “equilibrado”, dessa forma, também se encontra contraditório nesse sentido.

Eu estou num ponto mediano, sou comum, corrente, da espécie vulgar, nem de mais, nem de menos, Enfim, o amador equilibrado, Não é bem uma questão geométrica, ou de mecânica, Vai-me dizer que a vida também não lhe tem corrido bem, O amor é difícil, meu caro Fernando, Não se pode queixar, ainda aí tem a Lídia, A Lídia é uma criada, E a Ofélia era dactilógrafa, Em vez de falarmos de mulheres, estamos a falar das profissões delas, E ainda há aquela com quem você se encontrou no jardim, como é que ela se chamava, Marcenda, Isso, Marcenda não é nada, Uma condenação assim tão definitiva, soa-me a despeito, Diz-me a minha fraca experiência que despeito é o sentimento geral dos homens para com as mulheres, Meu caro Ricardo, nós devíamos ter convivido mais, Não o quis o império. (SARAMAGO, 1984, p. 331)

Ainda no trecho acima temos a ideologia marcada através da menção às profissões das mulheres presentes nas vidas dos personagens Fernando Pessoa e Ricardo Reis “Não se pode queixar, ainda aí tem a Lídia, A Lídia é uma criada, E a Ofélia era dactilógrafa” o que torna a questão das profissões das suas mulheres um dos fatores que estabelecem obstáculos para a concretização desse amor ideologicamente marcado.

No trecho abaixo, temos a relatividade e a ambigüidade da palavra quando se faz referência a Adamastor e à resposta mal interpretada que a mãe de Tétis lhe deu através do trecho: “depende muito da disposição de quem ouve. “ O nosso conhecimento de mundo, nossas experiências com ele e nossos desejos, necessidades e aspirações fazem com que nós distorça a realidade e criemos um real nosso, que nos ilude e nos deixa vulneráveis diante a vida.

Invisíveis, as cigarras cantam nas palmeiras do Alto de Santa Catarina. O coro estrídulo que estruge aos ouvidos de Adamastor não merece que lhe demos o doce som de música, mas isto de sons também depende muito da disposição de quem ouve, como o terá escutado o gigante amoroso quando na praia passeava à espera de que viesse a Dóri alcoveta a aprazar com ele o desejado encontro, então o mar cantava e era a bem-amada voz de Tétis que pairava sobre as águas, como se diz que costuma fazer o espírito de Deus Aqui, quem canta são os machos, roçam asperamente as asas e produzem este som infatigável, obsessivo, serraria de mármore que de súbito lança para o ar ardente um guincho agudíssimo como se um veio mais duro começasse a ser cortado no interior da pedra. (SARAMAGO, 1984, p. 343)

No último trecho do livro temos a figura do Adamastor como o próprio Ricardo Reis, que não olhou para trás. O olhar para trás, já que a estátua está de frente para o Mar, seria olhar para a terra, olhar para a vida; dessa maneira, interpretamos que Ricardo Reis abandona a vida e vai embora para a terra dos mortos, sem olhar para trás, sem olhar para o que estava deixando na sua experiência com a vida. Dar um grande grito significa liberar algum sentimento que você tem, mas Ricardo Reis jamais faria isso imbuído da sua ideologia. Além disso, Reis se deixa abalar pela morte do irmão de Lídia, quando este morre num confronto com as forças da ditadura. A morte do Irmão de Lídia leva Reis a não mais se manter indiferente à situação.

Ricardo Reis não só sentiu-se um Adamastor perante a vida como também percebeu que a própria vida se configura como Adamastor, ara os lusitanos no mar de solo incerto da vida.

Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera. (SARAMAGO, 1984, p. 415)

4. Conclusão:

Como resultado dessa leitura comparativa que fizemos, percebemos que Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* constrói uma crítica através da intertextualidade e da leitura que faz não só das obras de Camões como de diversas outras obras, como Borges e Fernando Pessoa, e do mundo, da vida em geral. É uma crítica em relação ao imaginário das pessoas que está voltado para o mito do retorno do tempo em que Portugal se configurava como o quinto império, ou seja, em direção ao mar. Saramago tenta reverter esse cenário através de sua trama, construindo um alerta para o indivíduo que se encontra no passado e na espera pelo que não volta, distração da tarefa de enfrentar a vida. Como anteriormente mencionado, a *alegoria* presente no papel do Adamastor em Saramago, é fruto do fenômeno intertextual e remete a uma questão moral referente, como pudemos perceber através da análise, a uma postura alienada devido ao passado histórico lusitano.

Com isso, a partir da leitura da obra, Saramago deixa-nos a lição de prestar mais atenção na vida e no que ela proporciona que não nos petrifica como a estátua do Adamastor, ou nos diminui diante das ideologias e crenças estabelecidas diante do desconhecido da vida. Não devemos nos manter na caverna de Platão, devemos encarar nossos medos mesmo diante do desconhecido para que possamos viver a vida e nos libertar das algemas que somos nós mesmos.

Reis foi humanizado, não conseguiu viver mais isolado e inerte aos acontecimentos do mundo. Percebeu que o Olímpio dos deuses era apenas uma ilusão e desceu até a terra para amar, chorar, desesperar e finalmente morrer. Saramago demonstra a importância de viver as experiências e como estas coisas constroem o ser humano.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=532&Itemid=2. Acessado em: 11/06/2012

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Melancolia e Mal-estar em Pedro Paixão

Andressa Marques Pinto¹

RESUMO: O presente trabalho pretende fazer uma leitura do conto “Quinta dos Lobos”, do autor português Pedrão Paixão, procurando apontar como o mal-estar freudiano manifesta-se no personagem Ariel Goldberg. Pretende-se demonstrar que tal sentimento é inerente ao personagem, vindo de seu interior.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Mal-estar; Melancolia; Pedro Paixão.

RESUMEN: Este trabajo pretende hacer una lectura del cuento “Quinta dos Lobos”, del autor portugués Pedro Paixão, procurando señalar como el malestar freudiano se manifiesta en el carácter del personaje Ariel Goldberg. Es la pretensión del trabajo mostrar que este sentimiento es inherente al carácter del personaje, viene de su interior.

Palabras clave: Literatura Contemporânea; Malestar; Melancolía; Pedro Paixão.

Introdução

Durante o século XIX, o Velho Mundo passou por um processo contínuo de avanço tecnológico e industrial que possibilitou sua afirmação como o continente mais poderoso do globo. O triunfo da razão e o crescente poder de transformação que o homem adquiria sobre a natureza faziam crer que a humanidade estava atingindo seu mais alto nível civilizatório.

Porém, a esperança eufórica deste desenvolvimento começou a ruir no início do “breve século XX” (HOBSBAWN, 1995), em 1914, com a Primeira Grande Guerra Mundial. Inicialmente, tal conflito não apontava para as proporções que tomaria – seus contemporâneos acreditavam que seria uma guerra rápida e localizada – mas era apenas o início de um grande período de lutas generalizadas que fez do século XX o cenário de um dos episódios mais

¹ Mestranda do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

insanos da história da humanidade, o holocausto. Sem presenciar tal evento, Freud diz sobre esse período:

Os homens adquiriram sobre as forças da natureza um tal controle, que, com sua ajuda, não teria dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso, e daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade. (FREUD, 2006, p 105)

Nesta perspectiva, Freud (2006) discorre sobre o *Unbehagen*, o mal-estar na civilização, que se manifesta por um desconforto sentido pelo indivíduo por conta da renúncia de suas pulsões, e que pode ser verificado em qualquer estágio e tipo civilizatório, embora se manifeste sob aspectos diferentes.

Ao buscar as fontes que proporcionam o sentimento de infelicidade ao homem, na civilização tal qual conhecemos, Freud (2006) aponta três como principais, sendo duas delas naturais – seu próprio corpo, cuja decadência aponta para a dissolução, e a superioridade do poder da natureza –, e uma fonte de cunho social, que diz respeito às relações com os outros homens e à inadequação às regras que procuram ajustar tais relações. Quanto aos dois primeiros fatores, não há outra saída senão a resignação ao inevitável; contudo, quanto ao terceiro fator, a postura humana é diferente, e é dele que nasce o sentimento de hostilidade à civilização, uma vez que

o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça [...] seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização. (FREUD, 2006, p 110)

Assim, com o intuito de se proteger contra a natureza e de regular suas relações mútuas, o homem abdica de seus impulsos mais primitivos, sendo os mais caros os impulsos sexuais e os agressivos. Como bem sintetiza Rouanet (1993),

Essas renúncias são em parte impostas pela autoridade externa. E em parte pela ação da autoridade externa introjetada, o Superego, continuação endopsíquica do pai e dos seus sucedâneos no mundo adulto. As pulsões sexuais são parcialmente sublimadas, transformando-se em ideais coletivos, e as agressivas, recalcadas, são transferidas ao Superego, que as dirige ao próprio indivíduo, sobe forma do sentimento de culpa. Este aumenta, portanto, com cada sacrifício da pulsão

agressiva, em vez de diminuir. Eis o mal-estar: frustração e culpa. (ROUANET, 1993, p. 96)

A inclinação para a agressão, inerente à natureza humana, constitui, segundo Freud (2006), o maior empecilho à civilização e tem origem na pulsão de morte. Porém, como o processo civilizatório se dá por conta da necessidade do homem de se agrupar entre seus semelhantes e com eles se relacionar, a civilização está a serviço de Eros. É do conflito entre estes dois opostos, *Thánatos* e *Éros*, que se dá a evolução da civilização, e “nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida” (FREUD, 2006, p 119).

Freud morreu em 1939 e não presenciou os desdobramentos dos conflitos de seu século. O historiador Eric Hobsbawn (1995), em seu livro *A era dos extremos*, aponta que o século XX foi breve, uma vez que as transformações inerentes a ele têm seu início em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e terminam em 1991, com o fim do mundo soviético. Este período, chamado pelo historiador de “era dos extremos”, expôs as falhas do projeto iluminista, e demonstrou que, com o auxílio da razão, o homem chegou à beira de sua autodestruição.

Pouco mais de sessenta anos depois da publicação de *O mal-estar na civilização*, o intelectual brasileiro Sergio Rouanet (1993) discorre sobre o mal-estar na modernidade. Para ele, em nossa época, o *Unbehagen* se manifesta como um ressentimento contra o modelo civilizatório e os contornos que este dá à modernidade, o Iluminismo. Desta forma, o mal-estar moderno se traduz como um “mal-estar contra-iluminista”, se configurando como uma rejeição prática de todo o projeto iluminista.

O racionalismo, o individualismo e o universalismo, principais pilares do projeto iluminista, passam a ser rejeitados, não somente no plano das ideias, mas também nas práticas da sociedade. Assim, “o iluminismo constitucionalizado é vivido como repressivo. O que não deixa de ser paradoxal. Afinal, o objetivo ostensivo do projeto iluminista era emancipatório” (ROUANET, 1993, p. 97).

Tal paradoxo se dá, primeiro, pelo fato de o Iluminismo, em sua concretização, ter utilizado de métodos coercivos, ainda que a força tenha sido limitada pelo estado de direito.

Em segundo, porque em nossa época, como apontam teóricos da cultura como Marcuse, a repressão está transvestida de liberdade; em terceiro, e mais importante, está o fato de que

não é fundamentalmente do recalque das pulsões associadas a Eros que deriva o mal-estar, segundo Freud, e sim do recalque das pulsões agressivas, e nessa perspectiva os ideais humanitários e pacifistas do Iluminismo não podem deixar de ser vistos como profundamente repressivos. (ROUANET, 1993, p. 98)

Em nossa época, assistimos ao retorno do mito e da superstição, a ciência passa a ser vista como um processo de dominação sobre a natureza e sobre os homens, e o irracionalismo passa a caracterizar os comportamentos sociais. Como exemplo, podemos apontar o *boom* de fundamentalismos religiosos, através dos quais o homem parece mergulhar num infantilismo, incapaz de pensar por si mesmo.

O individualismo é dissolvido pela sociedade de massa. Há uma tendência, cada vez mais crescente, ao coletivismo. A fim de reivindicarem seus direitos, os indivíduos se juntam em grupos – seja por motivos étnicos, ideológicos, econômicos ou por conta da opção sexual – nos quais seus anseios individuais são postos de lado pela necessidade coletiva. Não há mais a preocupação em “proteger o direito à *igualdade*, mas o direito à *diferença*, e como essa diferença é sempre grupal, os direitos do indivíduo se subordinam aos direitos de grupo”. (ROUANET, 1993, p. 109)

O universalismo, segundo o qual não haveria diferenças entre a natureza humana, idêntica em qualquer parte e em qualquer tempo, sai de cena e, em seu lugar, assistimos à ascensão, dentre outros, do racismo e do nacionalismo; a xenofobia e a homofobia, por exemplo, são males que assolam nossa época.

Tudo isso é uma manifestação prática da rejeição do projeto iluminista que, apesar de ter motivadores externos, como questões políticas e econômicas, tem também uma origem no substrato pulsional. E é neste ponto que, segundo Rouanet (1993), entra o pensamento freudiano e a psicanálise, que sendo parte do Iluminismo e da modernidade, possui os instrumentos necessários para analisar e compreender o mal-estar antimoderno. Além disso, é ela que pode mostrar o substrato pulsional do irracionalismo, do holismo e do particularismo, demonstrando que as manifestações inerentes a eles são formas de realização dos desejos

pulsionais, de retorno do que fora recalcado. E, por fim, pode atuar no mal-estar em si, fazendo-o mais suportável e amenizando a urgência das necessidades compensatórias vindas do recalque dos instintos pulsionais.

A literatura, enquanto manifestação artística que verte os anseios, as paixões e os ideais do homem, não deixa refletir o mal-estar que assola a humanidade. É nesta perspectiva que faremos uma leitura do conto “Quinta dos Lobos”, do autor português Pedro Paixão, procurando apontar como o mal-estar se manifesta no personagem Ariel, e que implicações acarreta em sua vida.

1. O mal-estar na Quinta dos Lobos

*É apenas mais um homem em desequilíbrio
sobre o fio frio de uma lâmina de cortar*
Pedro Paixão

O conto “Quinta dos Lobos, do autor português Pedro Paixão, é iniciado com uma reflexão acerca da essência humana apontando para a impossibilidade de se fugir da mesma: “pode-se viver na casa mais bonita do mundo, mas é a nossa alma, do princípio ao fim, que habitamos” (PAIXÃO, 2000, p. 356). Ariel Goldberg, cuja nacionalidade não é mencionada na narrativa, vivia e se sentia como um apátrida, não por conta de um sentimento de universalismo, mas pela sensação de “despertencimento” perante a existência, “era um exilado sem pátria onde regressar” (PAIXÃO, 2000, p. 356) e se expressava em diferentes línguas ao decorrer do dia. Rico por conta da herança recebida do pai, pôs-se a viajar levando consigo “três baús de madeira forrados a couro e uma imensa melancolia.” (PAIXÃO, 2000, p. 356).

O personagem de Pedro Paixão é marcado por um mal-estar constante que, sendo parte de seu interior, é levado consigo aonde quer que vá. Indiferente à espécie humana, por considerá-la estranha, gostava de hibiscos, de pavões e de música, identificando-se com o compositor austríaco Mahler por considerá-lo romântico em uma época em que isso era pouco, e doía-lhe viver. Porém, é essa dor, sem a qual, paradoxalmente, não poderia viver,

que lhe proporciona o ser como os outros, pois “não era o que gostaria de ser. Muito poucos são o que gostariam de ser. Era isso o que o fazia continuar a viver, o ser como os outros, sem se saber” (PAIXÃO, 2000, p. 356-357). Percebemos, então, que um dos preceitos do projeto iluminista, o individualismo, através do qual o homem se emanciparia, sendo que “emancipar implicava em individualizar, desprender o homem das malhas do todo social” (ROUANET, 1993, p. 97), não é realizado de forma plena, já que Ariel, assim como os outros, não consegue se realizar enquanto indivíduo, e vive sem “se saber”.

O avanço tecnológico não o encanta, já que é ele que ruína a civilização, “a luz elétrica e a eletricidade em geral tinha acabado por dar cabo da civilização” (PAIXÃO, 2000, p. 357), e deixara a sociedade sem espaço para o “bom povo” que perdera a experiência e “morrera de velhice frente aos aparelhos de televisão” (PAIXÃO, 2000, p. 357), e somente à população, que “se rebojava pelo espaço que restava” (PAIXÃO, 2000, p. 357), sobrara a experiência, a vivência, embora o espaço fosse “muito escasso”. (PAIXÃO, 2000, p. 357)

A única ciência que ainda o encanta é a matemática, por ser exata e não lidar com as imprevisibilidades da vida. Assim como a matemática, Deus também é indiferente aos acontecimentos do mundo, por isso, “contra qualquer angústia, dúvida, sofrimento de paixão, nada melhor que uns dos teoremas de geometria (PAIXÃO, 2000, p. 357)”. Sendo judeu por conta da mãe que era judia, e não por opção, acredita na alma, que na concepção do judaísmo “está dividida em duas tendências: uma superior (celeste) e outra inferior (terrestre). [...] o elemento vital ou terrestre significa a exterioridade; o elemento espiritual ou celeste, a interioridade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 34). E do conflito entre estas duas tendências – que poderíamos ler como a luta entre os instintos pulsionais e as imposições culturais –, que provém parte da melancolia do personagem. E por isso, talvez, o pavão seja o animal com o qual se identifica, já que uma das concepções passíveis de serem assumidas pelo animal é de “símbolo da alma incorruptível e da *dualidade psíquica* do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 693).

O afastamento da dor que a realidade lhe causa se dá através do refúgio no mundo dos sonhos, “seu único trabalho era sonhar. E fazer perdurar o sonho diante de todas as coisas opacas que resistem levava-o muitas vezes à exaustão” (PAIXÃO, 2000, p. 357). Para tanto,

em lugares sombrios de sua quinta, dedicava-se à leitura de textos em hebraico que não lhe faziam sentido, e por isso poupava-o de pensar.

Assim, a realidade se faz opaca, pesada, inerte e a realização do sujeito só se dá através da fantasia. Sexualmente desinteressado, Ariel não trás consigo a pulsão de *Éros*, e por isso, a realização do amor, também, só se dá no sonho. Seu único amor era a mãe, porém, mantinha-se dela afastado, pois só através do afastamento o sentimento poderá ser mantido. Da mãe não carrega nenhuma fotografia, para que a decadência do corpo não seja por ele percebida, pois, como aponta Freud (2006), uma das fontes de sofrimento do homem é “a fragilidade de nossos próprios corpos [e quanto a isso] nosso julgamento não pode hesitar muito” (FREUD, 2006, p. 115). Para fugir de tal sofrimento, Ariel carrega a mãe na memória, tornando-a uma entidade ideal, pertencente ao mundo de sua imaginação.

O sofrimento causado pela passagem do tempo e pela percepção da efemeridade do corpo são manifestações da consciência infeliz da morte, que arrebatava o personagem de Paixão e o coloca em uma postura de angústia perante a vida, como percebemos em sua fala ao amigo cocheiro: “é dramática a diferença entre os humanos e os outros animais. Não é uma coisa que se veja que se possa medir ou comparar. Os humanos sabem que vão morrer. É só isso, mas isso muda tudo” (PAIXÃO, 2000, p. 359).

Mais aterrador que a morte, para ele, só havia o habitual, já que a morte, “pelo menos, tem a insigne vantagem de estar sempre presente sem nunca precisar se mostrar” (PAIXÃO, 2000, p. 359). Percebemos, então, que a outra fonte de sofrimento do personagem provém da sua inadequação às “regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade” (FREUD, 2006, p. 116), ou seja, um sofrimento ligado ao social, e por isso, à civilização. A manifestação prática do mal-estar provocado em Ariel por tal sentimento se dá, portanto, pela rejeição do habitual e das regras sociais. Segundo ele, “ter uma profissão é só ser uma ínfima parte do que se pode ser [...]. Vivia sem qualquer esperança expectativa ou ambição. Suportavam-no as regras que se dava e cujo único critério era serem exceções às usuais” (PAIXÃO, 2000, p. 358) e, por isso,

Passeava com o atrelado pelas estradas de Sintra, de chapéu alto, luvas brancas e um charuto apagado na mão. Nas noites de luar entretinha-se a imitar o uivo dos lobos e a ouvir o seu eco que descia das serra. Dormia no chão da sala, envolto em largos

panos escarlates, frente ao fogo da lareira, quer fosse inverno ou verão. Qualquer cama o aborrecia. (PAIXÃO, 2000, p. 359).

Sua inadequação ao entorno social e às suas exigências, se dá, então, através de hábitos peculiares, como os mencionados acima, e de sua aparência descontextualizada, “tinha o cabelo loiro e comprido puxado para trás e uns óculos de lentes fumadas e aros metálicos muito finos como os dos nossos avós nas fotografias” (PAIXÃO, 2000, p. 358).

Antes de ser solapado pelo sofrimento da existência, e desaparecer, Ariel deixou de se alimentar e passou dias fixando uma figura do quadro apocalíptico “Tentações de Santo Antônio”, do pintor holandês Jerônimo Bosch, que viveu no momento de transição entre a Idade Média e a Moderna e, segundo Gombrich (2008), foi o artista que pela primeira vez “conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam os espíritos dos homens da Idade Média” (GOMBRICH, 2008, p. 359). Afirmando ser a figura do quadro “junto a uma ponte, de chapéu alto, manto vermelho e uma espada cravada no chão” (PAIXÃO, 2000, p. 359), Ariel demonstra estar tomado pelo devaneio, traduzindo sua realidade de deslocamento e mal-estar através de um quadro que verte a inquietação e o medo da alma humana perante a maldade e o desconcerto do mundo.

Por fim, a partir de uma leitura possível do nome do personagem, que dialoga com a tradição literária ocidental, podemos apontar que Ariel, o espírito livre, etéreo, que representa as altas aspirações do homem, no conflito com seu duplo Caliban, que representa o homem selvagem movido pelos instintos, abdicando das pulsões de *Éros*, acaba por ser atormentado pela consciência da pulsão de morte, *Thánatos*, e a realidade se torna um fado demasiado pesado para ser suportado, fazendo-se necessário o escapismo através do sonho e a loucura como fim.

Conclusão

Percebemos que o *Unbehagen* marca o personagem de Pedro Paixão, sendo que este mal-estar vem do interior do personagem. Ariel, um homem de posses, carrega consigo uma

constante melancolia, aonde quer que vá. Tal sentimento é alimentado pela arte², chegando a afirmar ser um personagem do quadro “As tentações de Santo Antão”, de Bosch, pintor que traduziu as inquietações mais profundas dos homens de seu tempo.

Assim, percebemos que a civilização não proporciona a realização completa do sujeito. Atormentado seja pela consciência da morte, seja pelo sentimento de não-pertencimento, ele procura algo que dê sentido a sua existência. Ariel, contudo, não consegue suportar o vazio de sua existência, e acaba sendo sucumbido pela loucura e pela morte.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 105-165. v. 21.

HOBSBAWN, Eric J.. *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAIXÃO, Pedro. Viver todos os dias cansa. In: _____. *Do mal o menos*. Lisboa: Cotovia, 2000. p. 290-380.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. Companhia das Letras, 1993.

² Na arte literatura, pela leitura de autores como Lord Byron, símbolo do *spleen* que marcou o Romantismo do século XIX, caracterizado pela negação do racionalismo e do Iluminismo; na música, identifica-se com Mahler, Schubert e Schumann, compositores cuja obra é marcada pelo tom sombrio, melancólico e até funesto; na pintura, como já mencionado, com a contemplação do quadro “As tentações de Santo Antão”, de Bosch.

Reconhecimento do desespero: Uma leitura de António Lobo Antunes

Fabício Tavares de Moraes¹

RESUMO: O presente trabalho pretende analisar os romances *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno* do autor português António Lobo Antunes, buscando compreender a forma como são trabalhadas questões existenciais e ontológicas, tais como o desespero, angústia e a finitude humana. Além disso, procura-se analisar o conflito vivido pelos narradores entre o positivismo da Psiquiatria e a sensibilidade artística.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Desespero; Psiquiatria; Sensibilidade artística.

ABSTRACT: The present paper aims to analyze the novels *Memória de elefante* e *Conhecimento do inferno* by the Portuguese author António Lobo Antunes, while it tries to understand the way by which are explored existential and ontological questions such as, despair, anguish and human finitude. Furthermore, this paper also searches to analyze the conflict between the positivism of the Psychiatry and artistic sensibility.

Keywords: Contemporary literature; Despair; Psychiatry; Artistic sensibility

Introdução – A Literatura desce aos Infernos internos

Uma característica e objetivo comuns que trespasam os diversos movimentos literários ao longo da história – e que, por isso mesmo, se constituem como fator essencial para se diferenciar e elencar as grandes obras do espírito humano – é a exploração da natureza humana, mais precisamente dos movimentos da psique e dos labirintos que constituem a alma do homem.

O verdadeiro escritor ao se utilizar da linguagem como instrumento cirúrgico necessário para a dissecação do espírito humano acaba tendo consciência não só da ineficiência de seu instrumento, mas também da incompetência de destrinchar por completo sua própria natureza interior. Uma das mais famosas obras que, na tentativa de esmiuçar a psique humana, acaba por se engolfar no caos e na loucura é a novela “Aurelia” do francês Gerard de Nerval, escrita pouco antes do autor cometer suicídio e que, segundo o imaginário

¹ Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora

romântico, fora encontrada no bolso do cadáver. Tal obra, à medida que explora os labirintos e meandros do sonho, da morbidez, da melancolia e da morte, começa a distorcer e fragmentar a escrita, como se a linguagem não fosse capaz de acompanhar o vórtice dos mais profundos pensamentos e emoções humanas:

Aurélia, pode-se dizer, sai “dos bolsos do morto” metaforicamente, podendo ser encarada, assim, como o prefácio a um suicídio, pois é nessa obra que Nerval confia aos leitores seus últimos cinco anos de vida e sua experiência com a loucura. Relato chocante pela acuidade e beleza imagética, [tal obra] traz a narração da trama entre vida e delírio e é o ponto onde a história, seja universal ou pessoal, vem encontrar a ficção e se une a esta pelo tênue laço do sonho, da loucura e se realiza em escritura, traço diferencial (VALARINI apud NERVAL, 1986, p.11)

O presente trabalho procura analisar a forma como o autor português contemporâneo António Lobo Antunes se insere nessa esteira literária, compondo obras que são verdadeiras explorações do subterrâneo da alma humana, em especial nos seus romances *Memória de Elefante* e *Conhecimento do inferno* que tematizam justamente a fantasmagoria e obscuridade da memória humana, assim como a incapacidade de apreensão e estancamento dos movimentos da alma humana através das técnicas das ciências psicológicas.

Uma questão que desde já se interpõe é se a *literatura* é capaz de lidar com as camadas mais obscuras, irracionais e abissais da alma humana. Escritores como Gérard de Nerval não estão a favor da linguagem (e conseqüentemente da compreensão racional e imediata), mas a subjagam, fazendo-a seguir disparatadamente suas manifestações e sensações interiores. Para tais escritores, a linguagem é uma espécie de sonda que penetra em seus vales psíquicos e que retorna à superfície deformada e coberta por camadas estranhas. Daí a obscuridade de tal linguagem, pois na tentativa desesperada e forçada de apreender os movimentos subterrâneos da alma aquela acaba por sofrer variações. Nerval, com seu estilo peculiar, defende seu estranho livro:

O Sonho é uma segunda vida. Não pude atravessar sem estremecer, essas portas de marfim ou de chifre que nos separam do mundo invisível. Os primeiros instantes do sono são a imagem da morte; um torpor nebuloso se apodera de nosso pensamento e não podemos determinar o instante preciso onde o *eu*, sob uma outra forma, continua a obra da existência. É um subterrâneo vago que se ilumina, pouco a pouco, e de onde se desprendem, da sombra e da noite, as pálidas figuras

gravemente imóveis que habitam a morada dos limbos. Depois, o quadro se forma, uma nova claridade ilumina e faz representar essas aparições bizarras: o mundo dos Espíritos se abre para nós. Swedenborg chamava essas visões de *Memorabilia*; ele as atribuía ao devaneio muito mais que ao sono; *O Asno de Ouro*, de Apuleio, *A Divina Comédia*, de Dante, são os modelos poéticos desses estudos da alma humana (NERVAL, 1986, p.15).

Pode-se dizer, portanto, que as obras literárias (algumas mais do que as outras) são verdadeiros estudos, ensaios da alma humana, todos eles prontamente humildes em reconhecer a complexidade do assunto tratado e da necessidade de reiteradas tentativas para apreendê-lo ao menos em parte. É ainda o próprio Nerval quem diz:

Tentarei, segundo esses exemplos, transcrever as impressões de uma longa doença que se passou inteiramente nos mistérios de meu espírito; – e não sei por que me sirvo desse termo, doença, pois jamais, quanto ao que me diz respeito, me senti tão bem. Muitas vezes, eu acreditava ter a força e a atividade dobradas; parecia-me tudo saber, tudo compreender; a imaginação trazia-me delícias infinitas. Encobrindo o que os homens chamam de razão, será necessário lamentar tê-las perdido?... (NERVAL, 1986, p.15).

O próprio autor reconhece que a linguagem não é totalmente eficaz para “transcrever as impressões de uma longa doença que se passou inteiramente nos mistérios de seu espírito”, reconhecimento este expresso pelo verbo *tentar*.

A novela prossegue como uma tentativa de transcrição das quimeras, devaneios e epifanias que ocorrem dentro da alma do autor que encobrem “o que os homens chamam de razão”.

A literatura, por vezes, se nega a diagnosticar e classificar aquilo que ocorre dentro da psique humana, deixando-se levar por um fluxo vertiginoso e não se preocupando com a apreensão e explanação racional e lógica daquilo que acontece no interior humano. O crítico italiano Alfonso Berardinelli, tratando sobre o hermetismo literário moderno, define quatro tipos de obscurantismo (“Solidão e singularidade”, “Profundidade e mistério”, “Provocação” e “Jargão”) e procura apresentar os motivos que conduziram a linguagem à sua forma quase criptografada utilizada por alguns escritores. Entretanto, para a presente questão entre literatura e obscurantismo, é válido o comentário de Berardinelli sobre a “profundidade e mistério” na escrita de alguns autores modernos:

O universo visível não parece ser mais autossuficiente. Agora ele é o reino do impo ético. Pode às vezes se tornar o trampolim para o mergulho no ignoto. Mas, para falar do ignoto e do invisível, é necessária uma linguagem diversa em relação à usual, da comunicação, ou à linguagem tradicional da poesia. Se os objetos singulares sensíveis comparecem, é para remeter a outra coisa, à profundidade e ao mistério que se abrem às suas costas, criando efeitos de vertigem. Os objetos se tornam símbolos, epifanias, manifestações momentâneas, inesperadas e radiantes de uma realidade que está além, atrás ou mais adiante (BERARDINELLI, 2007, p.137).

Essa descida ao Maelstrom de sua própria alma – para citar Poe – que o autor moderno realiza é uma das características da literatura pós-baudelairiana e marca, de maneira nítida, a cisão entre o artista e a sociedade, uma vez que de agora em diante a linguagem do primeiro deixa de comunicar (ou comunica muito pouco) ao grande público:

Diante deles [Baudelaire e Leopardi] se escancara pela primeira vez a insensatez das próprias experiências e surge o absurdo (ou a loucura) de uma transcendência de valores sem um conteúdo e um fim socialmente reconhecíveis. A ressaca do passado abandonou-os como destroços. Mas eles são ainda personagens do teatro clássico que, sozinhos em cena, parecem recitar pela última vez seu monólogo antes de se precipitar no Maelström da obscuridade. O sentido de suas visões, apesar de claramente descritas, estava destinado a resultar incompreensível ou socialmente inaceitável (BERARDINELLI, 2007, p.136).

A solidão do autor moderno e seu deslocamento social interferem, inevitavelmente, em sua visão de mundo e em sua linguagem literária. Além disso, a busca pelo novo e pela experiência inovadora o leva a mergulhar nas águas do desconhecido que existe dentro de si mesmo – daí o surgimento dos *poetas malditos*, tais como Lautréamont, Tristan Corbière e Rimbaud que escandalizavam a sociedade burguesa com seu comportamento fora dos padrões e consumo de drogas e entorpecentes para a composição literária, como é o caso do escritor inglês Thomas de Quincey. Sendo assim,

somente o indivíduo singular em sua solidão pode dirigir-se intencionalmente para a profundidade ou nela se precipitar acidentalmente, mergulhar no abismo, no fundo do ignoto, para encontrar algo novo (BERARDINELLI, 2007, p.136).

Dessa forma, grandes nomes da literatura moderna e contemporânea criaram obras que são verdadeiros mergulhos nos Maelströms de suas próprias almas e retornaram à superfície com novas perspectivas, e uma nova linguagem, retorcida e obscura e que tenta representar

aquilo que se vivenciou nas próprias profundezas. Daí a conhecida dificuldade e obscuridade da linguagem de Lobo Antunes.

Tanto *Memória de elefante* quanto *Conhecimento do inferno* são descrições dos conflitos internos de um *alter ego* do autor (após publicar seu primeiro livro, Lobo Antunes abandonou o exercício da psiquiatria), que se desenrolam num curto espaço de tempo (a ação do primeiro romance transcorre em um dia; a do segundo durante uma viagem de carro). O conflito entre a indissolúvel dor da memória – ocasionada pela sensibilidade do autor enquanto artista – e as tentativas técnico-científicas e diagnósticos psiquiátricos, fruto da experiência do autor como profissional médico, constituem um dos grandes embates que atravessam não só o enredo dos dois romances citados acima, mas também considerável parte da obra de Lobo Antunes.

Memória de elefante (1979), primeiro livro publicado pelo autor, trata justamente dessa dolorosa memória inextinguível (tal como se acredita que seja a memória dos elefantes), a qual está atrelada a toda existência humana e que, de certa maneira, é essencial para o amadurecimento. Os traumas, os conflitos insuperáveis e as cicatrizes emocionais constituem essa memória fantasmagórica e pesada que perdura na alma humana que necessariamente faz parte do processo de crescimento do homem. De fato, o livro é uma espécie de confissão amarga de um homem que se recusa a amadurecer: é uma espécie de diário obscuro de um adolescente senil ou de um velho infantil. O próprio narrador afirma no livro, ao perceber o olhar das pessoas sobre ele quando chega a um bar com uma mulher que acabara de conhecer:

O zarolho acotovelou os equinos do bagaço e ficaram-se os três a observá-los numa estupefação imóvel, siderados pelo abracadabrante quadro de um *adolescente envelhecido* ao colo de uma baleia paleolítica de grande juba frisada (LOBO ANTUNES, 2006, p.196, grifo nosso).

Ao longo de todo o romance, o narrador procura ir contra as correntezas da angústia da memória e da dor do amadurecimento. Por isso sua linguagem se mostra densa, invulgar, hermética e por vezes obscura: pois procura representar as inefáveis vivências interiores de um homem em profunda crise existencial e deixado à deriva da vida, sem referenciais aos quais se apoiar.

1. Literatura, Ciência e Loucura

Um dos conflitos motores que conduzem a narrativa em *Memória de elefante e Conhecimento do inferno* é o embate entre a sensibilidade e angústia do autor (angústia que se revela impossível de ser decifrada e compreendida) e sua formação e análise psiquiátrica do próprio quadro (que supostamente o permitiria a diagnosticar e solucionar sua angústia existencial).

No início de seu primeiro romance, o autor se revolta contra a classificação didática das angústias humanas feita pela psiquiatria:

Putá que pariu os psiquiatras organizados em esquadrão de polícia, pensava sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira, puta que pariu o Grande Oriente da Psiquiatria, dos etiquetadores pomposos do sofrimento, dos chonés da única sórdida forma de maluquice que consiste em vigiar e perseguir a liberdade da loucura alheia defendidos pelo Código Penal dos tratados, puta que pariu a Arte Da Catalogação Da Angústia (...) (LOBO ANTUNES, 2006, p.9-10).

A revolta do autor contra a institucionalização das angústias humanas cria dentro de si um cisma, um conflito de identidades entre o profissional psiquiatra e o artista-homem-comum que se deixa levar pelo vórtice de suas crises e emoções. Entretanto, é interessante notar as definições da prática psiquiátrica cunhadas pelo narrador: “Grande Oriente da Psiquiatria”, “etiquetadores pomposos do sofrimento”, “maluquice que consiste em vigiar e perseguir a liberdade da loucura alheia defendidos pelo Código Penal dos tratados” e “a Arte Da Catalogação Da Angústia” – todas elas indicando, de certa maneira, o “poder disciplinar” (Foucault) que tal prática médica exerce sobre sujeitos considerados patológica e/ou socialmente inaptos. Tal conceito, embora já tenha sido expresso por vários autores anteriormente, é descrito poética e lucidamente pelo francês Antonin Artaud, em seu ensaio “Van Gogh: o suicidado pela sociedade”:

As coisas vão mal porque a consciência doente [da sociedade] tem o máximo interesse, nesse momento, em não sair de sua doença. Desta maneira, uma sociedade deteriorada inventou a psiquiatria para defender-se das investigações de alguns iluminados superiores, cujas faculdades de adivinhação a incomodavam (ARTAUD, s/d, p.8).

Artaud, em seu (lúcido) delírio criativo, concebe a psiquiatria como uma estrutura maléfica e impessoal (tal como o *Tribunal* de Kafka) que constantemente supervisiona e disciplina aqueles que constituem, devido a sua genialidade ou iluminação, um risco de subversão a tal dispositivo (de maneira semelhante ao Panóptico foucaultiano e ao Grande Irmão de Orwell. Para o artista francês, a lucidez criativa (que conseqüentemente gera angústia existencial) e a Arte constituem sérias ameaças a esse sistema que normatiza as angústias humanas e que demarca os limites da sanidade. Tratando sobre o gênio de Van Gogh, Artaud diz:

Diante da lucidez de Van Gogh em ação, a psiquiatria fica reduzida a um grupo de gorilas, realmente obsessivos e perseguidos, que somente dispõe, para mitigar os mais espantosos estados de angústias e opressão humana, de uma ridícula terminologia, digno produto de seus cérebros viciados (ARTAUD, s/d, p.9).

O que se pode depreender do comentário de Antonin Artaud é a ideia de que a Arte – com sua linguagem não usual e intuitiva – está mais apta a expressar e retratar as realidades subterrâneas da alma do que o positivismo e cientificismo da psiquiatria e de outras ciências que também procuram explicar e explorar a psicologia humana. Este conceito, na realidade, é uma reminiscência do mito romântico do “gênio incompreendido” que se aliena e se isola após ser ignorado pelos homens de seu tempo². Entretanto, tal ideia não é de todo ingênua, afinal embora os objetos analisados sejam os mesmos (o homem e seu mundo), a Literatura e a Ciência seguem rumos diferentes, ora convergentes, ora divergentes: enquanto a Literatura se detém sobre o singular, a Ciência preza pela repetição empírica.

Não que sejam opostas, mas fazem uso linguagem diferenciadas a fim de atingir um conhecimento maior do humano e dos fenômenos que ocorrem no mundo. Para Artaud, no entanto, a medicina, em sua ânsia prescritiva e catalogadora, é uma antítese da Literatura que, por sua vez, se curva humildemente sobre o mistério humano:

(...) é vergonhosamente impossível ser psiquiatra sem estar ao mesmo tempo marcado a fogo pela mais indiscutível insanidade: a de não poder lutar contra esse

² Tal mito romântico permanece até mesmo na cética obra nietzschiana *Assim falou Zaratustra*, quando o profeta que dá nome ao livro se isola em uma montanha após perceber que havia chegado cedo demais para os seus contemporâneos.

velho reflexo atávico da multidão, que converte qualquer homem de ciência, aprisionado na turba, numa espécie de inimigo nato e inato de todo gênio. A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiserem preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio (ARTAUD, s/d, p. 25).

As considerações de Artaud em muito se assemelham àquelas expressas em *A história da loucura* de Michel Foucault, pois este também credita às instituições psiquiátricas um caráter judicial e legal (que escapa à mera apreensão científica), exercendo juízos e restrições aos que estão à margem daquilo que o senso comum considera “normalidade”. Para Foucault, a “medicina do espírito”

em sua forma "positiva", é no fundo apenas a superposição de duas experiências que o Classicismo justapôs sem nunca reuni-las definitivamente: uma experiência social, normativa e dicotômica da loucura, que gira ao redor do imperativo do internamento e se formula apenas em termos de "sim ou não", "inofensivo ou perigoso", "para ser internado ou não"; e uma experiência jurídica, qualitativa, finamente diferenciada, sensível às questões de limites e gradações e que procura em todos os setores da atividade do sujeito os rostos polimorfos que a alienação pode assumir. A psicopatologia do século XIX (e talvez ainda a nossa) acredita situar-se e tomar suas medidas com referência num *homo natura* ou num homem normal considerado como dado anterior a toda experiência da doença. Na verdade, esse homem normal é uma criação. E se é preciso situá-lo, não é num espaço natural, mas num sistema que identifique o *socius* ao sujeito de direito; e, por conseguinte, o louco não é reconhecido como tal pelo fato de a doença tê-lo afastado para as margens do normal, *mas sim porque nossa cultura situou-o no ponto de encontro entre o decreto social do internamento e o conhecimento jurídico que discerne a capacidade dos sujeitos de direito*. A ciência "positiva" das doenças mentais e esses sentimentos humanitários que promoveram o louco à categoria de ser humano só foram possíveis uma vez solidamente estabelecida essa síntese. De algum modo ela constitui o a priori concreto de toda a nossa psicopatologia com pretensões científicas (FOUCAULT, 1972, p.148, grifo nosso).

A longa citação de Michel Foucault é necessária para entender que a ideia de *homo natura* ou de um homem normal nada mais é que um *constructo* social, uma ideia abstrata que não encontra uma correspondência efetiva e completa na realidade. Entretanto, isso não implica numa negação das ciências psicológicas e nem em declará-las inúteis e/ou ineficientes, mas sim numa tentativa de amenizar a soberania do discurso científico nas elucidacões referentes ao homem. Foucault não nega a eficácia de tratamentos psiquiátricos, mas denuncia e critica a “institucionalização da loucura” ao construir asilos e sanatórios para

a restrição de “loucos e alucinados” e do discurso científico que se pretende único e superior aos demais. Em *Conhecimento do inferno*, Lobo Antunes parece fazer eco a ideia foucaultiana:

A boca do diretor [do departamento psiquiátrico], ao contrário, era limpa e clara como a das percas (...) a boca impecável de um carrasco, a boca impecável, desprovida de remorsos de um carrasco:

- A Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas.

Estou em Auschwitz, pensou, estou em Auschwitz, fardado de SS, a escutar o discurso de boas-vindas do comandante do campo enquanto os judeus rodam lá fora no arame a tropeçarem na própria miséria e na própria fome, estou bem barbeado, bem engraxado, bem alimentado, bem vestido, pronto a aprender a cumprir o meu ofício de guarda, pertenço à raça superior dos carcereiros, dos capadores, dos polícias, dos prefeitos de colégio e das madrastras das histórias de crianças, e em vez de se revoltarem contra mim as pessoas aceitam-me com consideração porque a Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas e é necessário que existam prisões a fim de se possuir a ilusão livre de ser livre, de poder circular na praça de Albufeira esporeado por uma esposa autoritária (...) (LOBO ANTUNES, 2007, p. 38).

Como se pode notar, Lobo Antunes encara a Psiquiatria como um polícia fascista da alma humana, que encarcera indivíduos para que a doce “ilusão de liberdade” seja mantida. Há, portanto uma supremacia totalizadora no discurso científico que o faz agir de modo intransigente.

É nesse ponto que a Literatura (e, especialmente, as obras de cunho existencialista e psicológico) se apresenta como um discurso diferenciado que abdica das certezas científicas e oferece a sensibilidade como uma maneira de apreensão do humano.

Entretanto, o narrador dos romances de Lobo Antunes analisados se encontra em um estado de tensão, pois se vê, simultaneamente, conduzido por dois polos, duas visões de mundo (*Weltanschauung*) diferentes. Ao longo dos romances, como é de se esperar, a perspectiva do artista-homem-comum se sobressai a do psiquiatra e, como uma capitulação de tal guerra interior, o narrador aceita resignadamente sua crise existencial e admite seu desespero:

O médico ergueu os botões de punho ao tecto de calíça descamada numa patética imploração bíblica, na esperança de que a teatralidade voluntária ocultasse parte do seu sofrimento verdadeiro:

- Você encontra-se (observe-me) por felicidade sua e infelicidade minha defronte do maior espeleólogo da depressão: oito mil metros de profundidade oceânica da tristeza, negrume de águas gelatinosas sem vida salvo um ou outro repugnante monstro sublunar de antenas, e tudo isto sem batiscafo, sem escafandro, sem oxigênio, o que significa, obviamente, que agonizo (LOBO ANTUNES, 2006, p.29-30).

O conhecimento e a prática da psiquiatria não são capazes de salvar o narrador de si mesmo e nem de socorrê-lo enquanto se submerge na “profundidade oceânica da tristeza”. Talvez seja por isso que desde o início do livro ele despreza sua própria profissão e a pretensão desta em “catalogar as angústias humanas”.

2. O balbucio do desespero

Lobo Antunes se insere na lista de uma série de autores que trataram reverentemente sobre o desespero e a loucura humana. Já no período do Romantismo alemão (embora tais temas já tenham sido abordados muito tempo antes), pode-se citar o desespero existencial do jovem Werther goetheano, ou antes, sua *Weltschmerz* – termo cunhado pelo também escritor romântico Jean Paul e que diz respeito ao sentimento de que a realidade é incapaz de satisfazer as demandas espirituais e intelectuais do indivíduo. Pode-se citar também o “homem subterrâneo” de Dostoiévski que já de início na obra *Memórias do subterrâneo* declara ser um homem doente:

Eu sou um homem doente... Sou um homem malvado. Sou um homem desagradável. Creio que tenho uma doença do fígado. Aliás, não compreendo absolutamente nada da minha moléstia e não sei mesmo exatamente onde está o mal.

Não me cuido, nunca me cuidei, se bem que estime os médicos e a medicina. Demais, sou extremamente supersticioso, o bastante, em todo o caso, para respeitar a medicina (sou bastante instruído: poderia então não ser supersticioso, mas sou). Não! Se não me trato, é por pura maldade de minha parte (DOSTOIÉVSKI, 1991, p. 17).

A morbidez e entropia dos pensamentos dos personagens dostoiévskianos (como o assassino febril Raskólnikov ou o epilético Príncipe Michkin) revelam uma psicologia doentia e louca que, paradoxalmente, apontam para uma lucidez e percepção incomuns. No caso do “homem subterrâneo”, a sua instrução consegue coexistir com a superstição; e a medicina, por

sua vez, está mais atrelada à credence do que a um sistema racional e empírico. A loucura, o desespero, a angústia humana e todos os demais conflitos da alma humana são vulcânicos e irrefreáveis – impossíveis de serem rotulados e demarcados. Na verdade, para Dostoiévski, a loucura e a angústia que escapam ao domínio da lógica são praticamente inerentes à condição humana, daí dizer que sua literatura era uma espécie de “religião do sofrimento”. Vários de seus contos atestam isso; também no utópico-fantástico “O sonho de um homem ridículo”, o narrador de antemão declara sua angustiada loucura de forma direta e resignada: “Eu sou um homem ridículo. No momento dizem que estou louco. Seria um título excelente, se para eles eu não permanecesse nada mais que ridículo” (DOSTOIÉVSKI, 1991, p.131). E também no seu famoso conto satírico “Bobók” que narra as conversas que mortos de várias camadas sociais tiveram em suas sepulturas e que foram escutadas pelo “homem subterrâneo” Ivan Ivánovitch:

Há dois dias, Semion Ardalionovitch me interpelou muito a propósito:

- Por favor, Ivan Ivánovitch, diga-me se lhe acontecerá algum dia não estar embriagado.

Estranha pergunta! Não me zanguei porque sou um homem tímido, mas eis que me fazem passar por louco. Um pintor, por acaso, pintou meu retrato. “Você é nada menos que um literato”, disse ele. Consentí que o expusesse. E aí está o que li: “Venham ver essa personagem mórbida prestes a afundar-se na loucura” (DOSTOIÉVSKI, 1991, p.211).

Para Dostoiévski, portanto, a loucura está arraigada ao homem lúcido – parece ser congênita à condição humana. Os narradores de Lobo Antunes parecem compartilhar dessa opinião, mesmo tendo conhecimento e prática psiquiátricos:

– Informo que vocês estão loucos – apeteceu-me dizem em voz alta. – Informo que tudo isto, esta reunião, esta merda científica são a prova acabada da vossa estupidez, de vossa inutilidade, da vossa loucura, informo que estou a enlouquecer com vocês e quero que me levem daqui antes que me torne numa camisa de dormir de algodão recheada de pastilhas, a vaguear aos domingos de manhã pelas jaulas do Jardim Zoológico (LOBO ANTUNES, 2007, p.80).

Lobo Antunes, portanto, considera a angústia como algo intrínseco ao homem: é o inferno que habita dentro do próprio indivíduo (ao contrário da proposição sartreana de que o

“inferno são os outros” na sua obra *Entre quatro paredes*), o que gera um desespero praticamente invencível. Pode-se dizer que em *Conhecimento do inferno*, o (anti)herói, assim como nas narrativas míticas da Antiguidade, realiza sua *katabasis* (descida aos mundos inferiores e/ou infernais) ao descer para as profundezas de seu espírito e conhecer assim seu próprio inferno. A única diferença é que o (anti)herói nunca mais é capaz de voltar à superfície, mas é condenado a vagar eternamente no seu inferno antes desconhecido, realizando tarefas de Sísifo que inevitavelmente conduzem ao desespero. O final do romance é uma metáfora do perecimento e do vagar eterno no próprio inferno:

– O melro na sua voz tranquila em que cada sílaba constituía um elemento (um lago, um rio, um moinho, montes distantes) de uma dessas paisagens italianas ou holandesas que são o fundo dos retratos a óleo dos nobres, dos dignitários da Igreja, das mulheres e dos homens anônimos que cruzam os séculos para nos fitarem, das suas pesadas molduras de talha, com uma altiva indiferença intemporal e triste, e me puxar o lençol, para cima da cabeça, como um sudário (LÓBO ANTUNES, 2007, p. 245-246).

O filósofo e teólogo dinamarquês Sören Kierkegaard, em sua obra *O desespero humano*, lista três espécies diferentes de desespero que, segundo sua concepção, é a “doença do espírito, do eu”: “o desespero inconsciente de ter um eu (o que é verdadeiro desespero)”; o “desespero que quer ser ele próprio” e “o desespero que não quer”. A descrição do segundo tipo de desespero se coaduna perfeitamente com aquele sentido pelos narradores de Lobo Antunes:

Se o homem que desespera tem, como ele crê, consciência do seu desespero, se não se lhe refere como a um fenômeno de origem exterior (um pouco como uma pessoa que, sofrendo de vertigens, e iludida pelos seus nervos, a elas se refere como se fossem um peso sobre a cabeça, um corpo que lhe tivesse caído em cima, etc. ..., quando o peso ou a pressão não é outra coisa senão, sem nada de externo, uma sensação interna) se este desesperado quer por força, por si só e por si, suprimir o desespero, ele dirá que não o pode conseguir, e que todo o seu ilusório esforço o conduz somente a afundar-se ainda mais (KIERKEGAARD, 1988, p.196).

Em *Conhecimento do inferno*, a passagem final sobre o lençol que se assemelha a um sudário marca a tomada completa do ser pelo desespero. Como bem definiu Kierkegaard, “o desespero é portanto a ‘doença mortal’, esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu:

eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte” (KIERKEGAARD, 1988, p.199). É nesse ponto que os narradores antunianos divergem e atacam a Psiquiatria, mesmo atuando nela – eles admitem a universalidade e incompreensibilidade do desespero. Tal “doença mortal” (o desespero que quer ser ele próprio) não é capaz de ser diagnosticada pelas técnicas médicas e muito menos ser tratada por elas. É ainda o filósofo e teólogo dinamarquês quem afirma:

A concepção corrente do desespero limita-se, pelo contrário, à aparência, é um ponto de vista superficial, e não uma concepção. Segundo ela, cada um de nós será o primeiro a saber se é ou não um desesperado. O homem que se diz desesperado, ela crê que o seja, mas basta que não creia, para passar por não o ser. Rareia-se assim o desespero, quando, na verdade, ele é universal. Não é ser desesperado que é raro, o raro, o raríssimo, é realmente não o ser (KIERKEGAARD, 1988, p.203).

O conhecimento do inferno é o reconhecimento do próprio desespero e da inutilidade de tentar sondá-lo com a razão. Daí a auto-depreciação e a ironia que o narrador-psiquiatra lança sobre sua própria profissão e formação. A descida ao abismo da alma faz com que o homem deixe de subestimar aquilo que ocorre em seu interior e, conseqüentemente, iniciar o verdadeiro processo de autoconhecimento. Como diria o filósofo Martin Heidegger, a angústia permite “reconduzir o homem ao encontro de sua totalidade como ser e juntar os pedaços a que é reduzido pela imersão na monotonia e na indiferenciação da vida cotidiana” (HEIDEGGER, 2009, p.40).

Como se pode notar, portanto, a angústia que os narradores antunianos sofrem – tão mal vista pela Psiquiatria – é o primeiro passo para o reconhecimento de sua existência e para a percepção lúcida (e conseqüente aceitação resignada) da finitude humana. O desespero é uma conseqüência direta de uma existência finita e absurda, podendo ser tanto consciente quanto inconsciente:

Após o absurdo, tudo se acha abalado. Essa idéia de que "eu sou", minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo se eu dissesse, no momento, que nada o tinha), tudo isso se encontra desmentido de uma forma vertiginosa pela incoerência de uma morte possível. Pensar no dia de amanhã, firmar um objetivo, ter preferências, tudo isso pressupõe a crença na liberdade, mesmo se às vezes nos convencemos de não a sentir efetivamente. Nesse instante, porém, essa liberdade superior, essa liberdade de *ser* que é a única a poder fundamentar uma verdade, sei muito bem, agora, que ela não existe. A morte está ali como única realidade. Depois

dela, a sorte está lançada. Não sou mais livre para me perpetuar, mas escravo, e escravo, sobretudo, sem esperança de revolução eterna, sem refúgio no desprezo. E quem, sem revolução e sem desprezo, pode permanecer escravo? Que liberdade, no sentido pleno pode existir sem garantia de eternidade? (CAMUS, 2006, p.44).

O “primado da razão” iluminista esgotou a si próprio e apenas conduziu ao absurdo. A visão antropocêntrica e racional do mundo gerou o indivíduo que se perde nos meandros e labirintos da burocracia em Kafka e em indigentes que esperam todos os dias um improvável Godot, como em Samuel Beckett. O humanismo filantropo anteriormente proposto transformou em niilismo individualista. Perante um “mundo febril”, como diria Nietzsche, e – segundo este – seus representantes máximos, os psiquiatras, o narrador de *Conhecimento do inferno* lança aos ares um grito condizente:

Os psiquiatras são malucos sem graça, repetiu ele, palhaços ricos tiranizando os palhaços pobres dos pacientes com bofetadas de psicoterapias e pastilhas, palhaços ricos enfarinhados do orgulho tolo dos polícias, do orgulho sem generosidade nem nobreza dos polícias, dos donos das cabeças alheias, dos etiquetadores dos sentimentos dos ouros: é um obcecado, um fóbico, um fálico, um imaturo, um psicopata: classificam, rotulam, vasculham, remexem, não entendem, *assustam-se por não entender* e soltam das gengivas em decomposição, das línguas inchadas sujas de coágulos e de crostas, dos lábios arroxeados de lívres de azoto, sentenças definitivas e ridículas. *O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos*, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo da alma com uma cápsula à noite, uma ampola bebível ao pequeno almoço e a incompreensão de fora para dentro da amargura e do delírio (..) (LOBO ANTUNES, 2007, p.52, grifo nosso).

A análise e o estudo médico-científico da alma humana é, segundo o narrador, fruto do medo causado pelo próprio objeto de estudo. Para que o homem se sinta seguro com seu desespero inato é necessário “inventar a loucura” e conseqüentemente o inferno (a aceitação consciente da própria angústia). Nesse ponto, Lobo Antunes faz eco às ideias de Artaud sobre a origem da Psiquiatria: tal ciência “provocou a doença apenas para ter uma razão de existir”.

Dessa forma, o discurso literário (a expressão artística como um todo) se apresenta como um meio eficaz de sondagem da alma/mente humana pelo fato de não pretender inventariar e catalogar, mas antes deixar-se levar pelo vórtice do desespero. Enquanto a Psiquiatria prescreve e demarca, a Literatura busca descrever e mesmo assim falha. No entanto, suas reiteradas falhas apenas indicam seu destemor pela alma humana,

diferentemente da Psiquiatria que segundo o narrador antuniano, “assusta-se por não entender”.

Contudo, analisando mais detidamente, as abordagens divergentes da psique humana realizadas pela Literatura e pela Psiquiatria não chegam a se tornar um maniqueísmo insuperável na obra de Lobo Antunes. Defendendo constantemente a alma/mente humana como algo inapreensível e que se esquivava às classificações aprisionadoras da Psiquiatria, o narrador seria ingênuo se acreditasse que apenas a Literatura é capaz de fornecer respostas e de sondar apropriadamente o homem. Fato é que, embora criticando sua profissão, o narrador de *Memória de Elefante* (e que se tem motivos para acreditar ser o mesmo de *Conhecimento do inferno*, isto é, um mesmo alter ego do autor empírico) frequenta grupos de terapia psicanalítica:

Como de costume vou chegar atrasado à sessão de análise, pensou o psiquiatra parado num sinal vermelho a quem atribuía de momento inteira responsabilidade por todos os infortúnios do mundo, os seus à cabeça da lista bem entendido (LOBO ANTUNES, 2006, p. 137).

E ainda:

O grupanalista principiou a dar corda ao relógio e o médico sentiu-se como a Alice na assembleia dos animais presidida pelo Dódó: que estranha mecânica interna rege isto tudo, pensou ele, e que subterrâneo fio condutor une frases desconexas e lhes confere um sentido e uma densidade que me escapam? Estaremos no limiar do silêncio como em certos poemas de Benn, em que as frases adquirem peso insuspeitado e a significação a um tempo misteriosa e óbvia dos sonhos? (LOBO ANTUNES, 2006, p. 147).

Referências à obra de Lewis Carrol atravessam o romance *Memória de elefante* e são significantes e propositais. Logo nas páginas introdutórias, Lobo Antunes se serve de um excerto da obra *Through the looking glass* como epígrafe ao romance – “as large as life and twice as natural” –, indicando que a obra literária, embora não possa ser uma representação totalmente fiel da vida, ainda assim possui uma misteriosa capacidade de “dilatação temporal” da experiência, como se fosse uma tentativa de “adiar a morte” (Daniel Pennac). Lembrando que ambos os romances analisados se passam no espaço de apenas um dia, porém apresentam passado, presente, reflexões, digressões e *flashforwards* interconectados, causando uma sensação de alargamento cronológico, assim como no *Ulysses* de James Joyce. A comparação

entre o grupo de terapia e a assembleia presidida pelo Dódó retoma mais uma vez o tema da “loucura e desespero generalizados”, alegorizado pelo a-logismo da obra de Carrol.

À primeira vista parece (e de fato é) contraditório que o narrador, mesmo criticando a Psiquiatria e as relações de poder nela envolvidas, procure tratamento em sessões de análise. Entretanto isso apenas demonstra que o sujeito proposto pelo Iluminismo, com sua identidade centrada e regida inteiramente pela racionalidade, foi destroçado e fragmentado pelas mudanças posteriores (pela psicanálise com sua ideia de que o ego é apenas uma “casca que brota do id”, pelo “absurdo da existência” de Camus e pelo fim das grandes narrativas e dos grandes projetos utópicos), gerando um indivíduo que não se importa em buscar nas próprias contradições e extremos uma solução para sua agonia existencial. Daí o narrador criticar a “catalogação da angústia” realizada pela Psiquiatria, mas em seguida buscar a hierarquização da psique (id, ego e superego) cunhada pela Psicanálise. Embora desdenhem das tentativas de diagnósticos do desespero, os narradores antunianos não os descartam como um auxílio, uma escora para sustentar suas ruínas.

Considerações finais

O desespero e a loucura são temas universais e têm sido trabalhados desde os primórdios da Literatura através de diferentes abordagens e perspectivas. Homero narra que Ulisses tentou passar por louco para não ter que lutar em Tróia, arando a terra e semeando sal (ou ainda areando a areia do mar, segundo algumas versões). A Bíblia também relata que Davi se fingiu de louco para fugir de um rei inimigo e depois disso foi honrado por sua astúcia: “Davi considerou essas palavras e ficou com muito medo de Aquis, rei de Gat. Então ele se fez de insensato diante deles, divagou nas suas mãos: traçava sinais nos batentes da porta e deixava a saliva escorrer pela barba” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2011, p.420). Na Idade Média, Sebastian Brant compõe a sátira *Stultifera Navis*, conhecida como a *Nau dos insensatos* que criticava a instituição católica e que acabou inspirando *O elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdã. Na Rússia, além do titã Dostoiévski, pode-se citar ainda *O diário de um louco* de Nikolai Gógol que, de certa forma, antecipou o fluxo de consciência joyceano.

É ainda impossível esquecer a famosa e lúcida novela *O alienista* de Machado de Assis, na qual o médico Simão Bacamarte envia toda a cidade de Itaguaí ao asilo chamado Casa Verde, uma vez que detectou em todos os cidadãos (até na própria esposa e por fim em si mesmo) alguma anomalia psicológica. Pode-se citar ainda outras obras que tratam de embates entre ciência e loucura, tais como *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson e, mais atualmente, a novela *O monstro* do brasileiro Sérgio Sant’anna que apresenta um professor de filosofia altamente instruído que busca compreender o motivo de ter, junto com sua amante, assassinado uma jovem indefesa.

Entretanto, escapa aos objetivos desse trabalho listar o extenso número de obras que tratam sobre tal tema. O que se pretende mais uma vez enfatizar é o papel da Literatura no processo de exploração e conhecimento do real. Lobo Antunes após escrever *Memória de elefante* abandonou a prática da Psiquiatria para se dedicar unicamente à escrita. Tal fato não implica que o discurso literário é superior às ciências ditas psicológicas, mas talvez seja justamente porque não tenha a pretensão de compreender (portanto, estando livre de pré-julgamentos e ideias esquemáticas) de forma técnica a alma/mente humana que a Literatura está mais perto de apreendê-la. A psicanálise, por exemplo, é positiva ao demonstrar a ação incontrolável e forte dos impulsos psicossomáticos provenientes do inconsciente (*id*) sobre as ações mais triviais e virtualmente conscientes das pessoas. Entretanto é negativa ao tentar classificar e hierarquizar em instâncias os múltiplos, contraditórios e simultâneos impulsos que acomete o homem a todo momento.

Contudo, os narradores de Lobo Antunes, com sua contraditória crítica e apego às ciências psíquicas, ensinam que se deve compreender a Literatura e Psiquiatria não como práticas antagônicas entre si (embora para eles a primeira seja mais interessante posto que menos pretenciosa), mas sim como elementos que auxiliem o homem no seu lidar diário e constante com o desespero. Ambos os discursos são tábuas para o indivíduo atual que se encontra nadando no “oceano da angústia”, pois a perda de pontos de apoios conduz o homem à inércia existencial:

Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projecto de escrever, coisas concretas, bóias de me aguentar à superfície. Se a ansiedade me picava um nada, à noite, sabes como é, ia ao quarto das miúdas, àquela desordem de talha infantil, via-as dormir, serenava: sentia-me escorado, hã, escorado e salvo. E de repente (...) voltou-se-me a

vida do avesso, eis-me barata de costas a espernear, sem apoios (LOBO ANTUNES, 2006, p. 76).

O desespero inato e universal aludido por Kierkegaard não significa que o homem já está de antemão fadado ao fracasso e ser opressivamente subjugado. Segundo o filósofo dinamarquês, o reconhecimento do próprio desespero é essencial para que o homem se desenvolva. Nietzsche também acrescenta: “é normal a condição doentia do homem – e não há como contestar essa normalidade” (NIETZSCHE, 2001, p.21). Em outras palavras, o homem normal é doentio, uma vez que “onde se impôs a civilização e domesticação do homem (...) se expressa uma grande realidade: a *condição doentia* do tipo de homem até agora existente, ao menos do homem” (NIETZSCHE, 2001, p.18). Daí o brado quase heroico do filósofo alemão: “Oh, esta insana e triste besta que é o homem” (NIETZSCHE, 2001, p. 24).

As questões ontológicas, embora repetidas a esmo, ainda são pertinentes para os narradores de Lobo Antunes que buscam um ponto fixo que sirva de eixos para a existência, visto que todos os seus referencias e valores já se mostraram efêmeros:

E acabamos fatalmente por desembocar na pergunta essencial, que se encontra por detrás de todas as outras quando todas as outras se afastam ou foram afastadas e que é, se me permitem, Quem Sou Eu? (LOBO ANTUNES, 2006, p.150).

A consciência da realidade e universalidade da dor é algo doloroso de se admitir, entretanto necessária para que o indivíduo possa se ajustar à transitoriedade do real. Como diria Emil Cioran: “Muito antes da física e da psicologia nascerem, a dor desintegrava a matéria, e a angústia, a alma” (CIORAN, 2011, p.24). Assim, tanto a arte quanto a ciência (ambos frutos do espírito humano que buscam compreender, dentre outras coisas, o espírito humano) são igualmente válidos para auxiliar na dura tarefa que é a existência humana, tal como as palavras finais do narrador de *Memória de elefante*:

Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, penteari o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (LOBO ANTUNES, 2006, p.198).

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7. ed. São Paulo: Editora Paulus, 2011.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- CIORAN, Emil. *Silogismos da amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os melhores contos de Dostoiévski*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- KIERKEGAARD, Sören. *Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano*. 3. ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- LOBO ANTUNES, António. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- LOBO ANTUNES, António. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- NERVAL, Gerard de. *Aurélia*. São Paulo: Ícone, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RELATOS DO “AVESSO DO MUNDO”: UMA LEITURA DE *ESPLENDOR DE PORTUGAL*

Fabricia Wallace Rodrigues¹

RESUMO: A experiência pós-moderna do horror e da extrema violência fez surgir construções literárias que se lançam no desafio de dizer o indizível, de representar o irrepresentável. Em *Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, a tentativa de representar a violência compõe-se de elementos disseminados em todo o romance. O processo de libertação angolano é parte constitutiva nessa tentativa; o irrepresentável busca ser representado, enquanto criação literária.

Palavras-chave: Violência; irrepresentável; António Lobo Antunes.

ABSTRACT: The postmodern experience of horror and extreme violence has raised literary constructions whose purpose is saying the unsayable, representing the unrepresentable. In *Esplendor de Portugal*, by António Lobo Antunes, the attempt to represent the violence consists of elements disseminated in the whole novel. The processes of freedom of Angola is a constituent of this attempt; the unrepresentable searches to be represented, as literary creation.

Key-words: Violence; unrepresentable; António Lobo Antunes.

Provavelmente inquieto, como muitos leitores, com a lacuna em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, Ricardo Piglia se lançou no desafio menardiano de terminar o trabalho de Italo Calvino. A partir daí infere que estar às margens, fora do centro econômico e cultural é, de certa forma, um privilégio. “Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal” (2001, p. 1) possibilita pensar sobre os limites da literatura. Em sua versão para a proposta faltosa, Piglia chama atenção para aquilo que está além do representável pela linguagem. O autor faz menção às experiências de violência e extremo horror, propondo a discussão de como a linguagem hoje poderá lidar com o indizível.

La experiencia del horror puro de la represión clandestina – una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje – quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por lo tanto, con el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar – digamos – al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual

¹ UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar sobre él? (PIGLIA, 2001 p.2)

Sendo por si só limitada, a linguagem impõe também um limite à representação. Piglia comenta sobre o ponto em que a linguagem não basta, em que se dá a ruptura silenciosa da palavra. A experiência do horror, neste sentido, instaura o choque com a representação – há que se encontrar o ponto em que o horror pode ser representado sem escapar para a banalização, a simples informação, exigindo uma nova relação com a linguagem.

A sexta proposta para o próximo milênio então seria a “distancia, lo desplazamiento, el cambio del lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (PIGLIA, 2001, p.3). Para ele o futuro da literatura está no dizer margeado, fronteiro. Somente pelo distanciamento de se ver e pensar outro é que se pode se aproximar da verdade. E a literatura é o espaço que promove este distanciamento: a ficcionalização do eu e de suas experiências.

A linguagem literária é o meio de escapar da linguagem institucionalizada, padronizada pelo Estado, que impõe uma forma de ver a “verdade” que é, neste caso, estereotipada. A literatura pode ser uma alternativa para se compor a história de outras perspectivas, pois está em constante tensão com os relatos oficiais, preocupados com o aspecto “factual” da verdade (como bem lembra Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da história”). Desestabilizando, “a contrapelo”, essas histórias, que na maior parte das vezes obliteram vozes em detrimento de um controle maior da população, a literatura seria o meio em que se constroem redes de relatos, instituindo diferentes vozes na recriação das tramas do passado.

Nesse sentido, com a experiência pós-moderna da violência elevada à sua máxima potência surge um novo tipo de construção literária com o caráter de representar a violência em suas mais diversas facetas. Após vivenciar situações-limite como a Guerra do Vietnã, as Guerras de Independência Africanas, as duas Guerras Mundiais, a bomba nuclear e o Holocausto, o sujeito pós-moderno vê nos relatos de testemunho uma forma de entender estas situações traumáticas. De acordo com Shoshana Fellman:

O escritor contemporâneo frequentemente dramatiza a situação (seja ela escolhida ou imposta, consciente ou inconsciente) de uma *testemunha* voluntária ou inesperada, inadvertida e, às vezes, *involuntária*: testemunha de um trauma, de um

crime ou de um ultraje, testemunha de um horror ou de uma doença, cujos efeitos ultrapassam qualquer condição de explicação ou racionalização. (FELLMAN, 2000, p.16)

Esses relatos não constroem um passado concreto, não nos dão uma imagem absoluta da situação que se conta, mas sim fragmentos de uma memória que não se permite captar por completo. Portanto, a busca do escritor contemporâneo se dá sempre no nível do impossível, pois não poderá nunca alcançar um fim. No entanto, ao mesmo tempo que indizível, a experiência do trauma não deixa calar.

Se esta nova estruturação das narrativas constitui, de fato, um novo gênero literário (a que se chamaria literatura de testemunho) é uma questão de grandes controvérsias. O que é consenso sobre estes tipos de texto é a relação que se estabelece entre literatura e violência. Segundo Valéria de Marco (2004), existem duas principais vertentes de conceituação da literatura de testemunho: a esfera latino-americana e a que se dedica a refletir sobre a *shoah*. No contexto latino-americano é possível ainda fazer uma subdivisão, pois duas concepções diferentes de literatura de testemunho caminham lado a lado. A primeira toma o texto considerado de testemunho como uma confluência de diversos recursos literários e discursivos, em que se combinam elementos jornalísticos, literários e até mesmo registros históricos. Para o júri do Prêmio Casa das Américas, de onde partiu esta reflexão, a pós-modernidade fez surgir um tipo de texto que interpreta momentos de grande violência e eventos de horror. Era inclassificável como romance, biografia ou jornalismo este novo tipo de escrita que lhes chegava às mãos. A outra concepção considera os textos testemunhais como o espaço para a voz dos silenciados; nesta perspectiva não há uma preocupação com a qualidade literária dos textos. Neste sentido, a literatura de testemunho estaria atrelada a uma função política, a de ser o lugar de fala dos marginalizados. De Marco, entretanto, considera a primeira concepção como uma perspectiva mais ampla e aberta:

No meu entender, esta aceção do conceito de literatura de testemunho, por considerar uma grande flexibilidade quanto à forma do texto associada a uma natureza de experiências de aberto embate ideológico, abre a possibilidade de analisar uma tendência da produção literária latinoamericana do século XX em um contexto mais amplo, que ultrapassa os limites geográficos do continente e aproxima-a à geografia mundial da barbárie, impondo a necessidade de examinar as relações entre violência, representação e formas literárias. (DE MARCO, 2004, p.7)

A concepção dos intelectuais da Casa das Américas mostra-se, neste sentido, em confluência com o que se tem produzido por todo o mundo, identificando uma problemática que diz respeito não só a um contexto específico, mas à própria representação da violência, a relação entre violência e literatura. Esta concepção, portanto, busca uma reflexão sobre a “era das catástrofes”, como analisaria Fellman, e seu impacto na reflexão literária.

Quanto à vertente que se dedica à reflexão sobre a *shoah* o debate gira em torno, essencialmente, da questão da representação. Se o horror da *shoah* pode, de fato, ser representado pela arte e, no que diz respeito aos estudos literários, se a palavra pode traduzir a experiência do trauma. Também dentro desta vertente é possível identificar duas linhas de pensamento diferentes: a primeira considera o texto de testemunho sob uma visão da tragédia propriamente dita, desvinculando estes textos da ficção. Esta perspectiva está totalmente voltada para o compromisso com as vítimas da *shoah*, tendo uma grande preocupação ética. A outra perspectiva, por outro lado, amplia a percepção da literatura de testemunho para textos ficcionais que tratem ou forjem relatos de testemunho, numa perspectiva mais estética. Ainda, não se restringe à *shoah*, mas parte dela para pensar a questão pós-moderna da representação da violência em geral.

Tendo em vista estas diferentes concepções de literatura de testemunho elencadas por Valéria de Marco, como pensar alguns textos contemporâneos, que se encontram no espaço limítrofe entre a ficção e o relato do fato histórico? Como lidar com autores que abertamente falam de suas experiências traumáticas reais ficcionalmente?

Parte de um conjunto de textos que refletem a (ou sobre) a pós-modernidade, os romances de António Lobo Antunes problematizam a relação entre literatura e violência. *O esplendor de Portugal* é talvez um dos exemplos mais representativos desta problemática, constituído de relatos testemunhais ficcionais. O romance é construído em uma estrutura quádrupla de personagens-narradoras – uma família de colonos portugueses em Angola no deflagrar da guerra civil –, centralizada na figura da mãe, cujos relatos vão construindo aos poucos a coerência da narração. Carlos, Isilda, Rui e Clarisse relatam o passado da família em diferentes versões dos acontecimentos. As quatro linhas deste tear de vozes compõem um passado de culpa, dor e violência, cujo pano de fundo é o horror da guerra.

A tentativa de representar a violência não surge como clímax da narrativa de Lobo Antunes, mas compõe-se com elementos disseminados em todo o romance. O processo de

libertação angolano serve como parte constitutiva nessa tentativa; o irrepresentável tende a ser representado, enquanto criação literária. Desde o início do romance a disseminação dos rastros de memória dos personagens tenta compor o momento traumático, mesclando-se ao presente da narração. No trecho abaixo o relato de Isilda descreve a casa de colonos portugueses após a passagem dos guerrilheiros:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-os de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (...) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes. (...) (ANTUNES, 1999, p.193)

Na era das catástrofes, chegamos ao absurdo de pedir por assassinatos “menos violentos”: a família poderia ser apenas morta, não violada e destituída de seus corpos. Neste caso, as pessoas não estão simplesmente mortas, a humilhação é a forma que a imaginação compõe a violência e a repugnância. Ao encenar os corpos nesse contexto, como se os estivesse retalhando pela linguagem, a seqüência nos conduz a uma descrição do horror – o homem nos degraus com um varão atravessado na barriga, a mulher “muito mais nua do que se estivesse viva” com o corpo todo mutilado e um gargalo de cerveja entre as pernas, uma cabeça de criança, esta morta com uma serra elétrica, outra criança “misturando as tripas com as tripas do cão” – para chegar ao detalhe quase singelo das “dedadas de sangue nas paredes”. Ao que parece, nada mais é impossível, o texto insinua um deslimite: a impossibilidade de escapar do massacre é a falta, esse indizível do trauma; perde-se a esperança de um passado, de um “esplendor”. Este simples detalhe, em contraste com o horror do resto da cena quebra o ritmo instituindo um silêncio que mistura o representável daquele panorama ao impossível da narração. Nesse sentido, a brutalidade, não só da cena, mas também das marcas deixadas representa o ponto de fuga da tela sangrenta que se nos apresenta. A convergência da perspectiva desse “espetáculo cruento” sintetiza como se opera a construção traumática do evento. A violência que parece reduzida em simples “dedadas nas paredes” na verdade reforça a profundidade do silenciamento experienciado pela personagem.

Na descrição da cena em que morre Maria da Boa Morte, a bestialidade impede que Isilda reconheça de fato o que realmente está ocorrendo. Em seu discurso, a incompreensão deste evento passa a significar para ela um teatro histriônico, em que as metralhadoras são de brinquedo, os cães correndo assustados são treinados, há contra-regras e bastidores, todos compondo um quadro dramático:

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representavam cadáveres, de
bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue, tudo o que
quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue, ao comprido
da perna, eu impaciente
– Acaba com isso não tem graça levanta-te
dobrada para ela a sacudir-lhe o ombro
– Disse levanta-te não disse?
um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se
raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por
baixo, se bater palmas, se aprovar
– Já chega foste ótima (ANTUNES, 1999, p.345)

Isilda vê aquela situação, real demais para ser assimilada, como uma cena teatral, em que os cadáveres são atores e todo o sangue, vísceras e corpos dilacerados pelo chão não passam de cenário. A própria Maria da Boa Morte desempenha um “papel igual aos atores”, ou seja, o que Isilda de fato vê é sua incapacidade de apreender o irrepresentável, uma vez que narra tudo como se fosse uma representação. A ironia é evidente, Lobo Antunes faz com que sua personagem experiencie a borda existente entre a palavra e o silêncio.

Segundo Freud, o trauma é um evento que não pode ser vivenciado por completo. É uma experiência adiada, que se repete posteriormente ao sujeito. A negação reiterada de Isilda demonstra, portanto, sua impossibilidade de enxergar aquela cena como ela estaria de fato acontecendo: “não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue”. Isilda não quer entender a morte de Maria da Boa Morte. O que Isilda visualiza é um grande espetáculo (de horror) e todo aquele rosto dilacerado é maquiagem que esconde o “a sério” da cena. Assim, o horror desloca aquela representação para um ponto em que a personagem pode tentar entender a distância que agora as separa: o calar e o representar.

A marcação temporal da diegese cria um emaranhado de datas e acontecimentos, permeados pelas quatro vozes que ressoam para além de seu momento de narração, como se fossem ecos da memória. O romance estrutura-se dentro da estrutura do trauma. Os sujeitos se

constroem em suas narrativas, que são adiamentos daqueles eventos gravados na lembrança. O episódio do presente diegético – dia 24 de dezembro de 1995 – é intercalado pelos monólogos interiores e pelas cartas-diários de Isilda, datadas entre 24 de julho de 1978 e 27 de setembro de 1995. É a partir da leitura deste ziguezague temporal, dividido em três partes – a narração em cada uma delas se divide em Carlos/Isilda; Rui/ Isilda; Clarisse/Isilda – que a diegese é construída.

Na primeira parte da narrativa acompanhamos o relato de Carlos, ansioso pela chegada dos irmãos para a festa de Natal. Em princípio Carlos mostra-se frio e arrogante para com a família. Na medida em que se transpõem os diferentes relatos, percebemos que Carlos é um personagem marcado pela rejeição e angústia de não poder pertencer de fato àquela família – filho bastardo do marido alcoólatra de Isilda com uma negra, Carlos fora adotado. O personagem vai aos poucos percebendo sua “diferença” pelo tratamento que recebe da avó (que não admitia que a filha tivesse criado o mestiço), pelas conversas atravessadas e principalmente, pela familiaridade com os negros. Nesse aspecto, enquanto o irrepresentável para Isilda está nos eventos da guerra, para Carlos esse problema da representação se constrói no cerne da mestiçagem. Ao colocá-lo distante do horror de Angola, Lobo Antunes não diminui em Carlos seus eventos traumáticos, revelados por falas entrecortadas e monólogos no presente. Sua condição bastarda revela uma pluralidade que o exila tanto de Angola quanto da família em Portugal.

Em *O pensamento mestiço*, Serge Gruzinski define mestiçagem como o choque e a resistência que permeiam os encontros civilizatórios dentro de conjuntos históricos que são entre si diversos. Neste sentido, a compreensão destas culturas passaria de unilateral para uma pluridimensionalidade em que se misturam seres imaginários e humanos, em que se misturam diferentes temporalidades, em suas diversidades histórico-sociais.

Ao se colocar para além de qualquer tentativa simplificadora das tensões existentes nos processos de dominação de um povo por outro, Gruzinski enceta a percepção de novas tessituras operadas pelas civilizações dominadas (e também pelas dominadoras, pois ressalta que ambas são modificadas neste processo), em que apropriações, adaptações e mesclas surgem como alternativas sutis ao sofrimento, ao invés de se deter apenas no esgarçamento dos fios, como o próprio Gruzinski diz, na devastação colonizadora. É importante ressaltar dois aspectos: a percepção da mestiçagem como uma forma de reação tênue à agressiva

dominação e a alteração também sofrida pelo colonizador. Mestiçar é uma forma de não aceitar totalmente a imposição e, ainda mais, de “manchar” o dominador, que não sai ileso deste processo. Gruzinski ainda ressalva que não existe a idéia de um original, pois as culturas são sempre formadas por trocas. Assim, as barreiras entre a cultura que se impõe e a que recebe esta imposição, muitas vezes pensadas em um estado de pureza, caem por terra. Se nenhuma delas pode ser considerada pura, não há diferenciação hierárquica entre o “original” e o mestiço.

A personagem Carlos, portanto, encarna a tensão da situação racial em África. Carlos é a personificação do ambiente de trocas gerado pela situação colonial: não só os negros têm que se adaptar e se submeter à presença branca, mas os brancos também são afetados por essa convivência. No entanto, entre os colonos portugueses essa mescla racial torna o ambiente familiar tenso. A família de colonos brancos já tivera que aceitar o casamento da filha Isilda com o funcionário da Contag; agora têm que suportar um mestiço. Carlos sente a pressão desta tensão, desajustado do mundo em que vive, aprendendo a odiar a família. Na passagem seguinte percebemos seu sofrimento, construído pela impossibilidade de aproximação:

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro

Sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole

nenhum de nós morreria. (ANTUNES, 1999, p.61)

Carlos sofre sozinho à noite, ao pensar que a estrutura familiar poderia ser abalada com a morte de alguém. Como numa brincadeira de criança, nada alegre neste caso, relaciona o “coração” da casa ao movimento do relógio de parede cujo som ressoa pela casa: o tique-taque do relógio é substituído pela pulsação do coração. Repare na disposição gráfica do texto, cujos espaços em branco fazem vislumbrar o silêncio da casa que dorme e a onipresença do coração, em compasso com o de Carlos, que sofre no isolamento presente a possibilidade de solidão futura. O relógio não apenas marca essa pulsação, mas é também o pulsar da memória que constrói a narrativa de Carlos. Se um membro desse “nós” se perdesse, toda a trama se mostraria descompassada.

Isilda também por diversas vezes retoma sua infância. A personagem notadamente se divide entre a criança que não sente as diferenças raciais e econômicas entre ela e Maria da Boa Morte e a adulta que a obrigaram ser: uma boa fazendeira portuguesa, que tem nojo de negros e os trata como bichos. A ambigüidade da personagem se revela nestes acessos da memória, em que se vê como irmã de Maria da Boa Morte:

(...) embora se me afigurasse impossível que nos separássemos um dia, deixássemos de apanhar enguias no rio e comer muamba na esteira, a mim que aos cinco ou seis anos me apetecia ser preta, esfregar os dentes com um pau, pentear-me com um ancinho de arame, agachar-me tardes inteiras numa pedra olhando a Pecagranja com os meses a correrem dentro de mim numa lentidão de nevoeiro, (...). (ANTUNES, 1999, p.124)

Na “lentidão de nevoeiro” da infância não existia para Isilda o cheiro dos negros, a estranheza de seus hábitos, sua comida não era repugnante. Todas estas “percepções” lhe foram infligidas à medida que crescia e começava a assumir seu posto de branca detentora do poder colonial. Assim, quando o passar do tempo é imposto a Isilda, a mesma passa a impor-se contrária à experiência “mestiça” da infância. Somam-se a isso as diversas responsabilidades que teve de assumir: administrar a fazenda com mãos de ferro, lidar com a doença do filho Rui, suportar a presença ausente do marido.

Em seus silenciamentos:

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como os uivos dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. (ANTUNES, 1999, p. 21)

A solidão de Carlos, ouvindo o relógio da casa, surge também em Isilda escutando os murmúrios dos girassóis, vendo crescer dentro do ventre uma espécie de culpa ou angústia, sentida fisicamente. Contudo, a personagem nega reiteradamente (mais uma vez) qualquer explicação física para isso: “não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença”. O que cresce em Isilda é o sintoma de seu recalque, angústia que só sairia se pelo corpo inteiro, por isso não abarcável por palavras, não há representação. Todo o peso da

repressão e das imposições que compõem o ambiente esmagador em que esta personagem vive está crescendo dentro de si como algo vivo. Isilda luta com as palavras para dizer o indizível, mas por fim se refugia entre “os mil caules do silêncio” para aguardar mais uma vez a chegada da claridade “pavorosa”, para mais uma vez recobrar seu papel racional.

Diante de sua vida conflitiva, Isilda se divide entre ser a portuguesa branca e a amiga-irmã de Maria da Boa Morte; entre amar e recuperar o marido bêbado e os encontros permissivos com o amante no escritório de casa; entre amar o filho bastardo ou entregá-lo ao desprezo racista.

Note-se que o relato das memórias de todos os personagens está intimamente interligado ao espaço, que ao invés de ser apenas pano de fundo, interfere ativamente na experiência subjetiva destes. A representação da experiência moderna de nação deve se constituir de modo a “inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar”. (BHABHA, 2007, p. 201). Em *Esplendor de Portugal*, o choque do desfacelamento da colônia se dá ao mesmo tempo em que o país explode com seus milhões de minas e a família se desmorona; estar em Luanda é ser estrangeiro, invasor e colonizador – voltar para Portugal é ser o símbolo da vergonha, é estar em casa, se sentindo estrangeiro. Na voz de Isilda esse símbolo se reforça na diferença: “O meu padrinho costumava dizer que a diferença entre a Europa e a África era que a Europa se esquecia da gente enquanto a África não se lembrava sequer e morava em Angola por preferir ser não sendo a ter sido um dia” (ANTUNES, 1999, p.316). A situação destes portugueses expatriados é de uma profunda ambivalência: são portugueses (muitos deles nasceram efetivamente em Portugal, outros são filhos de colonos), mas o longo tempo nestas terras estrangeiras os faz mais familiares ao “fora”.

A constituição da família, a construção de uma vida não mais está vinculada ao espaço longínquo que representa Portugal. Aquela terra para onde foram com a missão de colonizar os fez também um pouco estrangeiros, habituados com os ambientes, os hábitos, o vocabulário que também não é mais o angolano, mas sim o da mescla, o da mistura. A identidade é lançada num lugar cujas fronteiras e limites se encontram diluídos e todas as certezas são múltiplas e fragmentadas. A idéia do deslimite implica uma abertura que desestabiliza as dualidades clássicas da “razão ocidental” (Mignolo) e a própria noção de identidade como algo único, como uma concepção fechada e logicamente definível.

Como propõe Néstor García Canclini (2001) há que se pensar a identidade em termos de processo, em eterna construção. Fator propiciador e grande incitador dos processos de transculturação, mestiçagem, criolização e sincretismo, todos constituintes da hibridação, o grande aumento das imigrações, principalmente a partir da segunda metade do século XX, mudou a relação do sujeito com o mundo. As multidões que se deslocam carregam consigo suas culturas, disseminando pelo mundo uma profusão de falas e atos.

Em *O Esplendor de Portugal* temos quatro versões diferentes de lembranças amargas, marcadas pelo preconceito, pela dúvida e pela dor, que revelam não somente o passado da família de colonos portugueses, como o passado de Angola em um momento de massacre e terror. Sob pontos de vista diferentes, vemos as identidades de Carlos, Isilda, Rui e Clarissa sendo construídas e desconstruídas a partir dos diferentes relatos, assim como a noção de nação, que fica totalmente relativizada.

A utilização deste novo recurso, que é o testemunho ficcional, parece apontar para o rompimento da tríade língua, nação e tradição literária. Se a língua já não é mais capaz de expressar a identidade baseada na idéia de nação, constituída por sujeitos que se identificam com uma idéia unificadora de pátria, a composição literária tende a mudar e procurar recursos que sejam capazes de expressar a desestabilização do sujeito moderno.

Com essa ruptura, há uma expansão de gêneros impuros e fragmentações, implicando um novo olhar para o contexto, não mais em termos de nação e território, mas como fronteira. Como demonstra Gruzinski, cabe-nos investigar se a cultura mestiça se submeterá aos limites da tradição ocidental (européia) ou se possibilitará o surgimento de novas estruturas que rompam com a lógica do sistema de dominação. Pensando no caso específico da literatura, cabe-nos investigar como estes novos textos dialogam com a tradição e de que forma são constituídos os rompimentos.

Os relatos testemunhais podem estabelecer uma nova forma literária no cerne do problema com a palavra, em seus silenciamentos e distância. Quanto à discussão acerca da validade de se representar ficcionalmente as experiências de extremo horror, uma citação de Ricardo Piglia pode esclarecer: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar” (2001, p.2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- DE MARCO, Valéria. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, nº 62. São Paulo, 2004.
- FELLMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais – Colonialidades, Saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. Caderno de Cultura. n. 2. Outubro de 2001. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROSAS PARAVICINO, Enrique. *Elogio de la Escritura Radical*. Cusco: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2011.

Experiências radicais na literatura peruana

Carla Dameane Pereira de Souza¹

Autor de importantes romances como *El gran señor* (1994), *Mucha lunas en Macchu Picchu*, (2006), *El ferrocarril invisible* (2009), entre outros, o escritor cusquenho Enrique Rosas Paravicino destaca-se como narrador de ficção, reconhecido tanto nacionalmente, quanto internacionalmente. Inserido numa tradição de narradores andinos neo-indigenistas, que aparecem em meados da segunda metade do século XX, Rosas Paravicino é profundo conhecedor e disseminador da cultura andina, aspecto que em seus romances deixa uma característica estética marcante, a de problematizar e afirmar valores respectivos a identidade do homem dos Andes, considerando-a como parte da identidade nacional peruana, e que tem recebido interferências de culturas externas desde a colonização até a nossa contemporaneidade.

Docente e pesquisador da Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco Rosas Paravicino possui uma relação bastante intensa com o fazer literário, não somente enquanto narrador de histórias, mas também no exercício permanente de leitura e diálogo com outros escritores peruanos, contemporâneos ou não a ele. Resultado desses diálogos e também de uma atividade crítica, respaldada por um profundo conhecimento científico, em 14 de fevereiro de 2012, no Centro de Convenções da Prefeitura Municipal da cidade de Cusco, o escritor cumpre o lançamento oficial de seu livro *Elogio de la Escritura Radical*. Nele, Rosas Paravicino oferece ao leitor uma recopilação de ensaios, que ao longo dos anos foram publicados em congressos acadêmicos das áreas de ciências humanas, especialmente da literatura, e também em congressos de escritores.

¹ É Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) com estágio de Doutorado no exterior, na Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Peru, com bolsa Capes PDEE.

Um dos temas centrais presentes em *Elogio de la Escritura Radical* reside na relação do escritor com seu próprio ofício. No ensaio *“Escribir en tiempo de crisis Global”*, e de certa maneira em *“La novelística andina posarguediana”*, aparecem indagações que tem a ver com o significado que adquire o fazer literário na atualidade, em que os valores estéticos da sociedade são influenciados pela indústria cultural, capaz de simplificar e espetacularizar quaisquer expressões artísticas. Em defesa da literatura, para Rosas Paravicino o trabalho do escritor ainda é um ofício que entre outras características, adentra nas fissuras deixadas pelo estado, no espaço da política, e muitas vezes assume o risco de realizar a inscrição de sujeitos marginalizados pelos sistemas sociais. Fazendo alusão aos tempos de violência que caracterizaram as décadas de 1980 e 1990, no Peru, o autor chama atenção para que neste contexto, os romances de escritores como Julio Ortega, Oscar Colchado Lucio, Alfredo Pita, Dante Castro, Luis Nieto Degregori, entre outros, difundiam versões mais sensíveis em relação aos episódios de violência quase opostas às versões oficiais que o Estado oferecia a seus cidadãos. Para o autor, ao assumir uma postura ética que compreende e problematiza a realidade, que informa e provoca reações em seu leitor, a literatura é:

“() la significación de la solidaridad hecha en palabra, del humanismo como práctica ciudadana, de la belleza por encima del lucro fácil, de la multiculturalidad como rostro y esencia; en suma, se trata de insistir en la dignidad del hombre como valor en sí, un valor que, ciertamente, no se cotiza en ninguna bolsa de valores” (ROSAS PARAVICINO, 2011, p. 131).

Elogio de la Escritura Radical, cujo caráter crítico-científico postula as qualidades de um ensaísta que domina cada um dos temas a que se propõe dissertar, oferece um panorama sobre experiências literárias ó no âmbito da literatura produzida no Peru. As experiências mencionadas por Rosas Paravicino foram vanguardistas em seu contexto de produção, por isso formam parte de uma história literária que suporta, invocando aqui a imagem de história literária como um processo judicial cujo julgamento se encontra em aberto², tanto as produções propriamente ditas como os debates que estas provocavam, em forma de testemunhos parciais.

Em seus ensaios, o escritor traz a baila discussões inerentes a questões propriamente literárias, pondo foco em personagens sociais que, devido a uma atividade como escritores,

² Ver: José Carlos Mariátegui, *“El proceso de la Literatura. 1. Testimonio de Parte”*. 7 *Ensayos de Interpretación de la realidad nacional*. Lima: Edições Cultura Peruana, 2004, p.188.

transformaram-se em figuras ícones da literatura produzida no país. No ensaio *“El diálogo posible entre el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala”*, Rosas Paravicino chama a atenção do leitor para esses dois cronistas que foram os primeiros sujeitos nacionais a pôr em evidência o fato de que escrever está vinculado a uma proposta ética, considerando que se escreve na intercessão entre culturas autóctones e de origem hispânica e europeias, a partir de motivos e lugares de enunciação distintos. No ensaio sobre *“Luis E. Valcárcel e José Uriel García: dos ensayistas del siglo XX”*, Paravicino Rosas põe em diálogo outro par de escritores cujas atitudes intelectuais são consideradas precursoras das discussões sobre o indigenismo como problema dentro do projeto nacionalista republicano. Para o autor, o debate sobre tópicos tão pontuais relativos à realidade regional e nacional do Peru, no panorama da modernidade latino-americana, teve Valcárcel e Uriel García como protagonistas que *“encarnarían, años después, en voces sucedáneas y vigorosas como las de Ciro Alegría, José María Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña, Mario Florián y Luis Nieto Miranda en el campo de la literatura”* (2011, p. 148). De fato, a influência dos dois intelectuais foi determinante no pensamento dos escritores citados nesse grupo. Para dois deles, José María Arguedas e Luis Nieto Miranda, Rosas Paravicino dedica páginas de seu livro.

Além de prestar uma homenagem a Arguedas, *“el expoente de esse vasto esfuerzo intelectual orientado a construir un nuevo orden social”* (ROSAS PARAVICINO, 2011, p. 118), em *“José María Arguedas: entre el conflicto social y la memoria cultural”*, o ensaísta analisa importantes romances do escritor antropólogo, como *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*, *Todas las Sangres* e *El zorro de Arriba y el zorro de abajo* a partir da ideia de que neles coexistem temas nos quais se concentram o conflito social e a memória cultural. Sobre *“Luis Nieto Miranda, cultor del romancero andino”* Rosas Paravicino apresenta ao leitor um personagem que entre o compromisso ético e a poesia, tal como César Vallejo, teve no desterro e na situação de perseguição política, grande êxito na produção literária. Morto em 1997, entregou toda sua vida às atividades de criação poética que lhe rendeu prêmios e prestígio na cena literária nacional e de engajamento político, chegando a ser Senador da República.

Outro nome literário e político que aparece em *Elogio de la Escritura Radical* é o poeta de Canas Andrés Alencastre. No ensaio *“El poeta hacendado como tema de ficción”*

literária Rosas Paravicino prioriza descrever sobre os dados biográficos dessa sedutora figura social e literária que, na década de 1990, converteu-se em personagem central de dois romances: *Mi sangre teñirá la nieve* (1994), de Luis Nieto Degregori e *Tiempo de Descanso* (1997), de Rodrigo Montoya Rojas. Segundo o ensaísta os dois romances são pontuais na reconstrução da realidade sócio-cultural do Peru, no começo do século XX, em que o perfil nebuloso do poeta, desenhado pelos dois autores, apresentava de forma fidedigna o caráter daquele que desejava ser indigenista adscrito a las idéias de José Uriel García, pero su corazón cargaba el doloroso recuerdo de su padre asesinado por los comuneros alzados (ROSAS PARAVICINO, 2011, p. 25). Como cortesia, Paravicino Rosas presenteia seu leitor ao lhe apresentar alguns poemas de Alencastre, traduzidos do quéchuá para o castelhano por Odi González Miranda³.

Em relação à história colonial, em *La Santa Inquisición en la literatura latinoamericana*. A propósito del auto de fe de 1639, Rosas Paravicino chama atenção do leitor para narrativas ficcionais de cunho histórico, em que a Santa Inquisição aparece como tema. Para o autor, o horror inquisitorial, resultado da presença de tribunais do Santo Ofício em Lima, aparece descrito de forma dramática no romance *La gesta del marrano* (1991), do argentino Marcos Aguinis, no qual se reconstrói ficcionalmente o Auto de Fe de 1639, um dos mais apavorantes no contexto de perseguições e castigos religiosos do período colonial. Dessa maneira, o romance imprime-se, na opinião de Paravicino Rosas (2011, p. 98), como um alegato ético en favor del derecho a la libertad de conciencia y al desenmascaramiento de la hipocresía y del fanatismo institucionalizado.

Outro ensaio que parte do impacto da conquista sobre os costumes e a organização política do Tawantinsuyo é *La evocación teatral del Inti Raymi en su inserción en la agenda de la modernidad*. O Inti Raymi (festa do sol) era uma cerimônia inca que se realizava, anualmente, na capital do Tawantinsuyo, entre o período final da colheita e o início do equinócio invernal nos Andes, isto é, na segunda metade do mês de junho. Durante o período colonial essa cerimônia, juntamente com outras manifestações de rituais andinos foi proibida

³ GONZALES, Odi. *Taki Parwa/22 Poemas. Kilku Warakxa*. Tradução, prólogo e Notas de Odi Gonzales. Cusco: Biblioteca Municipal de Cusco, 1999.

pela Igreja Católica. Em meados do século XX, ocorre um impulso de valorização dos sujeitos andinos, consequência, segundo Enrique Rosas Paravicino, de uma série de acontecimentos isolados, dos quais merecem destaque a reforma da Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, as rebeliões camponesas, no sul do país, ocorridas no começo do século, e a descoberta científica, em 1911, da cidade-fortaleza de Machu Picchu. Como resultado desse projeto, o Inti Raymi foi reinserido no Calendário de festas anuais de Cusco e que em tempos de globalização cumpre uma agenda que o autor chama de ãindigenismo pós-Resurgimiento;õ uma vez que é capaz de conciliar a nível nacional õregionalismo con empresa; incaismo con prosperidad; insularidad con cosmopolitismo; patrimonio arqueológico con actividad turística; tradición con modernidad, identidad cultural con despegue industrial;õ (ROSAS PARAVICINO, 2011, p. 57) e certamente, é este evento que como um criação teatral otimista e institucionalizada pelos indigenistas vem a ser õum espetáculo de varias lecturas y, por ende, apto para el disfrute de diversos tipos de públicoõ (ROSAS PARAVICINO, 2011, p. 57).

A variedade de temas e personalidades do meio literário peruano que aparecem em *Elogio de la Escritura Radical* o tornam um livro sedutor, tanto para os leitores interessados pela literatura regionalista, no domínio da literatura latino-americana de um modo geral, quanto para aqueles mais inclinados à literatura peruana, considerando suas especificidades. Se no Brasil essa vertente literária alcança férteis debates e tem representantes consagrados como são João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Verissimo, em *Elogio de la Escritura Radical* Paravicino Rosas realiza um passeio pela paisagem literária peruana buscando, tanto naquelas experiências literárias e culturais pré-europeias e coloniais, quanto naquelas representativas da modernidade, aspectos que são próprios dessa literatura regional, na qual residem reflexões sobre a tradição literária latino americana a partir de perspectivas locais destacando os conflitos sociais/históricos que vão refletir no questionamento e na fé do pensamento intelectual latino-americanista como um todo, e do Peru especialmente.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 195 p.

Leite Derramado: A Lembrança Em Meio À Razão E Ao Individualismo

Stefane Soares Pereira¹

Francisco Buarque de Hollanda nasceu em 1944 no Rio de Janeiro. Além do talento poético-musical, destacando-se como cantor e compositor, Chico apresenta uma veia literária, publicando em 1968, a peça *Roda viva*; em 1973, a peça *Calabar*; dois anos depois a peça *Gota d'água*; e em 1979, a peça *Ópera do malandro*. Escreveu também a novela *Fazenda modelo* (1974), e os romances *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995) e *Budapeste* (2003).

Lancemos as velas, atemos as naus! Preparemo-nos para as grandes navegações portuguesas. *Leite derramado* se configura no limiar da colonização do Brasil e do desembocar de uma urbanização social. O cenário é carioca, e embora não mais fosse São Sebastião do Rio de Janeiro – primeiro nome recebido pela cidade –, vemos como o período de luta contra as invasões dos franceses em meados do século XVI serviu para que a cultura francesa se instituisse na alta sociedade. O valor da língua francesa aparece não só nas transações político-econômicas do narrador protagonista da história – um senhor envolto ao seu centenário relatando as reminiscências de seu passado-, como também no sangue de fidalga de sua mãe, viúva que herdou a fortuna do marido, político assassinado, jamais perdendo a majestade. Esta difundia a exclusão em seus relacionamentos junto àqueles cujo francês estivesse naturalmente imerso ao meio comunicativo.

Mas longe de insinuar-se com preceitos históricos, Chico Buarque não se enclausura nos detalhes da formação dos Governos Gerais da colônia, menos ainda nas vantagens da aliança entre Portugal e Espanha, conhecida por União Ibérica. O autor expõe as grandes mudanças que o passar das gerações testemunha, em âmbito territorial e social. Os nobres espaços da colônia dão lugares a construções modernas e enjauladas, os jardins são ocupados por grades de aço e a paisagem perde a amplitude para dar lugar a altitudes. E embora esses

* Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora de Língua Inglesa na Universidade Salgado de Oliveira. Email: stefane87@gmail.com

relatos às vezes ecoem o aprisionamento do ser humano aos espaços materiais, ou mesmo à fugacidade da cidade, ao seu ritmo “maquínico” e berrante, em verdade eles elucidam a voz da perda dos privilégios de um personagem, Eulálio d’Assumpção, que nasceu em berço e vivera boa parte de sua vida como plebeu.

O narrador protagonista, porém, falhou na administração de seus bens por obséquio de um sentimento de conduzir a vida de maneira a agradar a filha que foi abandonada pela mãe, Matilde, seu grande amor, sua eterna amada. Nos registros de Eulálio ressoam a culpa e o arrependimento de não poder ter protegido a filha da ausência materna. Por outro lado, impossível, a nosso ver, seria manter tantos patrimônios sem a almejada posição política deixada pelo pai, senador de maus destinos, e que, por essa razão, a mãe viúva o impeliu a seguir a profissão. Mas o objetivo do autor não consiste em difundir a afeição materna ou paterna, mas sim a demonstrar que a nova geração não pode usurpar das vestes dos personagens historiográficos, não se pode fazer com que o presente se aproprie da história como um monumento, uma exacerbação, lembrando Friedrich Nietzsche (1872).

Eulálio não será importante como seu pai, todavia, o tempo e as mudanças no território brasileiro lhe trazem valores morais que provavelmente não foram partilhados com seu pai. Não acreditamos que o autor desejasse a simpatia e a compaixão dos leitores para com o narrador idoso abandonado nos corredores de um hospital ao “ver as ruínas da sede colonial, a capela em esqueleto, o estábulo carbonizado, a relva seca e a terra estéril” (BUARQUE, 2009, p. 79). Além disso, não cremos no argumento da impossibilidade de intersecção do novo com o velho. Vemos na observância da experiência do senhor aprisionado aos sintomas do Alzheimer a fusão do passado com o presente, o tradicional e o moderno liberto de hastes separatistas e enclausuradas. O autor não propõe o resgate temporal ou espacial, a restauração do patrimônio histórico de sua família e de outras famílias nobres de sua infância, ao contrário, a modernidade redimensiona os espaços simbólicos. Chico Buarque nos alerta, sobre a preocupação excessiva do narrador com o espaço material, para a perda do valor social de algumas edificações, atentando-nos para o fato de que isto reflete tanto as transformações do indivíduo quanto a mudança nos valores da sociedade.

Por outro lado, ao avaliar a mudança do indivíduo em relação às utopias do mercado, Buarque critica o comportamento iluminista de uma nova classe em ascensão, que acredita no

egocentrismo com tamanho deslumbre que às vezes esquece que o outro pode ofuscar um posicionamento casto. É dessa maneira que a filha do narrador, Maria Eulália, deixa-se tornar-se invisível aos olhos de seu marido Amerigo Palumba, de uma amiga que trabalhava com peças de teatro, convencendo-a a investir na carreira de atriz, e Xerxes, o qual não se contentando somente com o dinheiro aproveitava para violentar sua Eulalinha. Levada pela ganância ainda menina Maria Eulália já achava ultrapassado ter “casa com quintal, invejava as colegas que se mudavam para os edifícios modernos do bairro, com fachadas de mármore em art déco” (BUARQUE, 2009, p. 120-121).

Cômicos nós parecemos ser na intersecção com as espacialidades. Debruçar-se sob o *Leite derramado* por vezes é alimentar-se de uma sátira não apenas da modernidade, mas, sobretudo, da contemporaneidade, que atualmente vive envolta a difusão da sustentabilidade e uma grande maioria sonha com uma casa com jardim, pois os netos podem brincar e respirar um ar mais puro, oxigenado. Mas o narrador não largaria todos os seus recursos à sua enfeitada consanguínea, pois como diria Luís de Camões, “mudam-se os tempos/ mudam-se as vontades/ muda-se o ser/ muda-se a confiança”².

As alterações nos espaços sociais brasileiros, porém, ocorreram lentamente. Podem-se notar essas transições não apenas na mudança da tonalidade urbana, como também a partir do comportamento dos sujeitos de cores claras na integração com os negros, então seres humanos livres. Afirmamos sobre a brandura da conduta do sujeito branco, primeiramente porque testemunhamos atitudes racistas reiteradamente em nosso século. Concomitantemente, na obra de Buarque, embora pudesse assegurar com orgulho que seu “avô foi um grande benfeitor da raça negra” (BUARQUE, 2009, p. 50), o narrador logo confessa seu verdadeiro propósito, enfatizando a posição que seu avô ocupava, como comensal de D. Pedro II. O discurso abolicionista de seu avô, contudo, apresenta-se como um discurso de pureza e exclusão social relativo, é claro, ao preconceito dominante na sociedade brasileira e, sobretudo a uma visão limitada de defesa de uma terra natal pertencente aos africanos deportados e não fundamentalmente aos seus descendentes; como se “retornar às origens” garantisse a vivência “afora na miséria e na ignorância” (BUARQUE, 2009, p. 51).

²Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/mudamse-os-tempos-mudamse-as-vontades-luis-vaz-de-camoes>>.

Diríamos que o narrador personagem de *Leite Derramado* assim como seu avô representa o diálogo pleiteado por populações diaspóricas que confundem a difusão de uma memória de um grupo, portanto, coletiva, recordada e passada pelos ancestrais com a memória individual dos negros cuja origem é brasileira. Em outras palavras, isso significa dizer que a ideia do continente africano como um “lugar de origem” precisa ser analisada e repensada, pois considerar a África como o lugar de origem de um sujeito consiste, mormente, na negação das diferenças étnicas do continente, homogeneizando-o tanto geograficamente como politicamente.

Outra questão, todavia, nos chama mais atenção: a tentativa do narrador de autoafirmar-se não racista. Desejo o qual por vezes parece transcender a verdadeira essência do personagem. Eulálio gaba-se por não ser como o pai, não sendo infiel e principalmente “sem preconceitos de cor” (BUARQUE, 2009, p. 20). Consideramos meticulosamente grotesca a forma como esta virtude surge no personagem, que narra o ocorrido como consequência de seu convívio com o escravo de confiança da família, o Balbino. Ainda moço, Eulálio divertia-se maliciosamente com o pequeno poder que a vantagem de branco “de berço” lhe oferecia, pedindo ao escravo para subir nas mangueiras. Mas ele era um varão, isso sim herdou do pai, e apaixonou-se por uma moça de pele castanha, Matilde, que logo após o nascimento da filha apresentou distúrbios, tendo que ser internada em um sanatório. Abandonou, assim, Eulálio e seu bebê Maria Eulália. O narrador expressa toda sua amargura por ter perdido o seu grande e amor. Confessa, porém, além de um ciúme imaginativamente criativo uma repulsa às tendências negras da amada. Perturbava-lhe vê-la divertindo-se aos sons do samba, que para o narrador não passa de uma “dança nojenta” (BUARQUE, 2009, p. 116). Demonstrava atitudes violentas no convívio com Matilde em momentos raivosos, e, poderíamos dizer de remorso por amar uma mulher que “tinha mania de ir para a cozinha” (BUARQUE, 2009, p. 66). Sentia também vergonha por não ter uma esposa “mais circunspecta, com certos atributos intelectuais” (BUARQUE, 2009, p. 109).

Desde que Matilde saiu para não mais retornar ao lar familiar o narrador vive o padecimento das horas da velhice, alimenta-se de sua memória, suas impressões, e como já dizia Aristóteles e, posteriormente, Santo Agostinho, a memória é do passado. Não fosse o tempo, não haveria lembranças, nem representação de percepções adquiridas (*eikon*). Não

haveria passado e, portanto, não haveria memória: “Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado” (RICOUER, 2010, p. 107).

Chico Buarque traz na voz de um homem bom, a impossibilidade da perfeição, e as mazelas de muitos os seres humanos. O recordar do passado como fruto de sua memória que consideramos involuntária permite o leitor o descobrimento de si mesmo, as angústias de um homem que embora parecesse acompanhar as mudanças de um mundo moderno, precisava amparar-se em aspectos tradicionais e, assim criar um equilíbrio entre dois mundos: do presente e do passado. E apesar do amor fazer-lhe quebrar barreiras sociais ideologicamente fortes e constantemente circundantes, o autor mostra a nós leitores que é preciso rever os nossos valores e, que para isso, independe a riqueza ou a pobreza, nem sempre é vencedor aquele que perece na história. Mas o tempo, sim, o tempo sim carece um olhar, pois a velhice chega, e o tempo perde sua dinamicidade. Mas talvez essa seja a fortuna da vida, viver e, por vezes, fracassar. Fracassar, porém, questionando. Lembremos Fernando Pessoa, “satisfeito só pode estar aquele que se conforma [...] Vence só quem nunca consegue”³...

Referências

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 195 p.

CAMÕES, Luís Vaz. Poema. Disponível em: < <http://www.citador.pt/poemas/mudamse-os-tempos-mudamse-as-vontades-luis-vaz-de-camoes>>. Acesso em: 15 maio 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. Segunda consideração Intempestiva: Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PESSOA, Fernando. Pensador. Info. Disponível em: < <http://pensador.uol.com.br/frase/NDUyMg/> >. Acesso em: 15 maio 2012.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In.: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 25-142.

³ Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/NDUyMg/>>.

Fernando Pessoa, tradutor discreto.

Rodrigo Lobo Damasceno¹

RESUMO: Este artigo procura demonstrar que a produção de Pessoa como tradutor de poemas para o português possui interesse para a leitura da sua obra poética autoral. A escolha dos poemas a serem traduzidos e o modo como realiza estas traduções são indicativos de posturas estéticas assumidas pelo poeta português. O artigo interpreta, ainda, a tradução de um poema do autor inglês Walter Savage Landor erroneamente tomado por muitas edições como um texto de autoria do próprio Pessoa, analisando as implicações deste equívoco.

Palavras-chave: Poesia portuguesa; Tradução; Fernando Pessoa

RESUMEN: Este artículo pretende demostrar que la producción de Pessoa como traductor de poemas para el portugués tiene interés para la lectura de su obra poética autoral. La elección de los poemas que serían traducidos y el modo como se realizan estas traducciones son índices de inclinaciones estéticas asumidas por el poeta portugués. El artículo interpreta también la traducción de un poema del autor inglés Walter Savage Landor equivocadamente tomado por muchas ediciones como un texto de autoría del propio Pessoa.

Palabras-clave: Poesía portuguesa; Traducción; Fernando Pessoa.

1.

No conjunto de uma obra poética de extensão considerável, as traduções realizadas por Pessoa ocupam um espaço pequeno – que, por exíguo, pode muito bem passar por insignificante ou por produção de importância menor. Muito embora tenha inclusive se tornado célebre a sua versão de “O corvo”, poema do norte-americano Edgar Allan Poe (de quem também traduziu “Annabel Lee” e “Ulalume”), o trabalho tradutório de Pessoa parece ter repercutido pouco dentro da fortuna crítica que se seguiu à morte do poeta e às publicações massivas da sua obra.

Não seria justo, no entanto, observar a escassa atenção da crítica a esta faceta do trabalho poético de Fernando Pessoa como incompreensível ou mesmo injustificável. Por mais amplas que tenham sido as descobertas póstumas de traduções publicadas e esquecidas ou mesmo de outras completamente inéditas, este *corpus* tem a sua importância diminuída ou

¹ Mestrando no programa de Literatura Portuguesa da FFLCH/USP

relativizada pelas descobertas igualmente póstumas de obras autorais do poeta, estas sempre em maior número e ainda contando com o privilégio de estarem associadas à ideia de autoria, de obra propriamente original – num suposto antagonismo com relação à tradução, uma produção, digamos, de segunda mão. Este, aliás, parece ser um ponto sensível para uma boa parte da crítica pessoana, como se pode perceber ao ler o artigo de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor sobre os “Ecos da poesia grega nos epitáfios de Fernando Pessoa” – que, mesmo tendo em vista uma produção menor do poeta (seus epitáfios compostos em inglês), conclui que “não podemos falar de influências, nem de incidências, nem de reflexos da poesia grega nos epitáfios de Pessoa, mas tão-só de longínquos ecos” (SOTTOMAYOR, 1978, p. 93), como a ressaltar e até certo ponto tomar uma posição em defesa da originalidade do poeta português, sob pena de diminuir-lhe a importância.

Paralelo a uma análise filológica, de caráter quase detetivesco (predominante – e necessária – na consideração crítica das traduções de Fernando Pessoa), acreditamos que um olhar detido sobre as suas traduções pode também promover leituras cujos desdobramentos estarão muito mais atentos tanto à formação do imaginário e do escopo formal do autor quanto às preferências e interesses deste enquanto leitor e, conseqüentemente, enquanto criador. Arnaldo Saraiva, responsável até aqui pelo mais amplo trabalho de edição das traduções feitas por Pessoa, observa, neste sentido, que até mesmo os projetos e tentativas de tradução do poeta “podem revelar-se importantes para a análise das suas fontes, das suas ideias, temas e motivos, ou para a definição dos seus gostos estéticos e dos seus projectos” (SARAIVA, 1999, p. 38).

Grande parte dos poemas vertidos por Pessoa para o português foi publicada durante a vida do poeta. Entre os anos de 1911-1912 e 1931, desde as suas tardiamente descobertas colaborações com a *Biblioteca internacional de obras célebres*, até a publicação do “Hino a Pã”, do mago Aleister Crowley, no número 33 de “Presença”, Pessoa traduziu e publicou uma quantidade considerável de poemas, concentrando-se, sobretudo, em verter autores anglo-americanos, mas dedicando-se também, para demonstrar seu interesse bastante amplo, à tradução de poetas espanhóis e de epigramas gregos. Além disso, tal como acontece na sua faceta estritamente autoral, são inúmeros os planos frustrados e não concluídos para trabalhos

a serem realizados e publicados; numa carta a um editor, iniciada com uma proposta de tradução de obras de Shakespeare, Pessoa se dispõe a verter para o português (e disponibilizar o resultado para a editora)

“os ‘principaes poemas’ de Edgar Poe, de Robert Browning, de Wordsworth, de Coleridge, de Mathew Arnold, de Shelley, de Keats e, em volume de conjuncto, dos poetas menores da Restauração ingleza (Sedley, Suckling, Lovelace, etc.) e da epocha victoriana em seu fim (O’Shaughmsay, Downson, Lionel Johnson, e outros)” (PESSOA, 1993, p. 223)

Nota-se, pois, que Pessoa atribuía uma importância considerável a esta atividade, praticando-a tanto como atividade profissional quanto como exercício poético baseado em suas preferências. No que concerne às escolhas feitas por Pessoa dos poemas a serem traduzidos, portanto, parece-nos óbvio que nelas estão implicadas as obrigações profissionais (caso dos poemas de Góngora, Quevedo e Garcilaso de la Vega, por exemplo, já que Pessoa acreditava ser tarefa desnecessária traduzir do castelhano ao português e vice-versa) e também o seu gosto pessoal. Para além dos compromissos profissionais e da tradução como exercício formal, porém, acreditamos ser possível divisar, nas opções de Pessoa, sua atenção à representatividade dos poemas selecionados no que diz respeito ao ideário temático, artístico e filosófico compartilhado entre autor/tradutor e poema/poeta a ser traduzido. Neste sentido, é pertinente a observação de Saraiva de que Pessoa traduzia porque "prezava a pluralidade e o dialogismo, ou porque tinha um alto conceito do trabalho criativo da tradução" (SARAIVA, 1999, p. 44).

2.

Nos registros que nos legou acerca da sua visão sobre o trabalho tradutório, Pessoa parece sempre enfático no que diz respeito ao cuidado com a transposição do ritmo da obra original para a obra traduzida. Afirma, por exemplo, que pode traduzir qualquer poema grego “atravez de idioma intermedio (...) desde que consiga aproximar-me do rhythmo do original,

para o que basta saber simplesmente ler o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia rhythmica” (PESSOA, 1993, p. 219). Deste modo, sem compreender o grego, mas sensível ao seu ritmo e à sua sonoridade, traduziu alguns epigramas da *Antologia Grega*. É preciso afirmar, portanto, que apesar de breves, as reflexões de Pessoa sobre a prática da tradução possuíam uma inegável sofisticação; essa valorização do ritmo, por exemplo, seria central para o desenvolvimento de toda a teoria da tradução de Henri Meschonnic – linguista francês que, como nos lembra Boris Schnaidermann, “afirma que um texto não é lido enquanto não se leu o seu ritmo” (SCHNAIDERMANN, 2011, p. 88), assertiva corroborada pelo próprio Schnaidermann, para quem “(...) isto sucede em relação a qualquer tradução de uma obra. O tradutor tem de lê-la ‘em seus ritmos’ e recriá-los. Caso contrário, não existe tradução digna deste nome” (SCHNAIDERMANN, 2011, p. 88).

Foi por certo esta atenção particular dispensada ao aspecto sonoro e rítmico que permitiu a Pessoa realizar uma tradução de “O corvo” reputada, por muitos críticos e estudiosos, como um trabalho excelente. Haroldo de Campos, por exemplo, num ensaio dedicado a algumas traduções portuguesas do poema de Poe, julgou-a como superior às versões de Machado de Assis e de Oscar Mendes e Milton Amado. Segundo Haroldo, “Do cotejo das traduções (...), ressalta desde logo a superioridade da versão pessoana sobre as outras duas” (CAMPOS, 1976, p. 30) – justamente porque, como afirma o ensaísta, “A primeira intenção de Pessoa foi obter uma versão ritmicamente conforme o original” (CAMPOS, 1976, p. 30). Ademais de apresentar uma minuciosa análise de aspectos específicos da tradução, o ensaio de Haroldo é também importante na medida em que indica relações e afinidades entre o poeta português e o americano que, nos parece, são determinantes para compreender o interesse de Pessoa em traduzir este poema em específico e de que forma as suas traduções, em geral, podem representar chaves de leitura para a sua obra autoral. Antes de esmiuçar estas relações e afinidades, no entanto, cumpre explicitar o modo como acreditamos ser possível relacionar as atividades de tradutor e criador.

Ao analisar o conceito e a prática da tradução entre os românticos alemães, Renato Venâncio Henriques de Sousa, com o suporte de Antoine Berman, escreve que, para estes poetas, críticos e filósofos dos séculos XVIII e XIX

“A prática tradutória vai constituir-se numa atividade complementar à crítica, no interior de um vasto programa estético, que tem na palavra *Bildung* sua tradução mais completa. (...) O conceito de *Bildung* implica uma visão de mundo forjada pela ideia de formação, aprendizagem, como processo de construção de saberes e vivências no contato com o Outro, o estrangeiro” (SOUSA, 2009, p. 12)

Reconhecemos que o conceito de *Bildung* é passível de aplicação tanto à formação geral da cultura literária, artística e filosófica de uma nação quanto ao aprendizado e ao amadurecimento particular do indivíduo, sobretudo do artista – ou do gênio, se se quiser utilizar o vocabulário dos próprios românticos e também de Pessoa. Neste sentido, compreendemos a prática tradutória como uma atividade que, além de denotar um trabalho anterior de seleção, baseado em interesses e realizado em forma de crítica, implica alguma espécie de repercussão na prática literária do tradutor que, eventualmente, é também autor. Sobre o sentido da *Bildung* como cultura, Márcio Seligmann-Silva observa que “na tradução já está implicado o movimento seguinte: o de volta à Pátria, à língua-pátria” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 191), ideia que também nos parece passível de aplicação ao desenvolvimento e à aprendizagem daquele que, ao voltar à sua obra autoral em seguida ao seu contato com a obra estrangeira que traduziu, inevitavelmente retorna marcado por esta.

Em seguida ao Romantismo e à sua supervalorização das traduções, e sobretudo na modernidade à qual se filia Fernando Pessoa, um número cada vez maior de escritores e poetas dedicou-se tanto à prática quanto à reflexão da tradução. Um autor como Ezra Pound, por exemplo, erigiu grande parte da sua poética com base no aprendizado e na crítica por intermédio da tradução; deste modo, incorporou à sua obra autoral versões inglesas realizadas por ele de poemas provençais, gregos, latinos e chineses – estes últimos traduzidos sem que Pound dominasse o idioma chinês (tal qual Pessoa traduziu os gregos sem conhecer a língua original dos epigramas). Neste caso, são evidentes as implicações da *tradução-Bildung* no âmbito de uma cultura literária e linguística (inglesa, pois), ampliando-a através da inserção de formas e sensibilidades poéticas estrangeiras, bem como no âmbito da formação do poeta, que se apropria destas. No entanto, em que pese serem mais explícitas as relações entre tradução e formação na obra poética de Pound, também Pessoa atuou nas duas frentes

possíveis desta relação – tanto inserindo ou aperfeiçoando formas estranhas à cultura literária portuguesa (Alexandrino Severino, por exemplo, resalta o pioneirismo do poeta ao traduzir-introduzir no português os *rubay* de Omar Khayyam) quanto permitindo à sua obra assimilar técnicas e temas com os quais entrou em contato mais direto e mais íntimo por meio de traduções.

Uma vez suscitada e amplamente aceita a ideia da tradução como método de diálogo e aprendizagem, é natural demonstrar desconfiança diante da afirmação de Pessoa de que teria se empenhado na tradução de “Annabel Lee” e “Ulalume” simplesmente porque estes “eram um desafio permanente para os tradutores” (PESSOA, 2005, p. 277). Embora não se possa afirmar que se trata de uma inverdade, a afirmação não parece fazer jus às implicações intrínsecas que uma prática tradutória consciente (como julgamos ser a de Pessoa) possui. A modo de ilustração, observe-se que o próprio Pessoa, em outra anotação sobre tradução, diz que esta, considerada de determinada maneira, “leva-nos ao problema de saber se o que importa é a arte ou o artista, o indivíduo ou o produto” (PESSOA, 1993, p. 221) – e aqui já se está no limiar de reflexões sobre o estatuto do autor, da obra de arte e da linguagem.

E é justamente neste aspecto que o texto de Haroldo de Campos realiza uma indicação e ensaia uma elucidação sobre as relações e afinidades entre Poe e Pessoa que, segundo a nossa leitura, foram fundamentais para a realização e a publicação da tradução de “O corvo”. Considerando como improvável (ou ingênua) a leitura ou, mais especificamente, a crítica ao poema de Poe que não leve em conta o ensaio “A filosofia da composição”, no qual o poeta norte-americano compõe ou recompõe a gênese da sua obra (ao qual se pode comparar a célebre “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, de Pessoa), acreditamos que, para além do poema e seus inegáveis trunfos, importa a Pessoa também, e sobretudo, aquilo que cerca a sua recepção. Haroldo confirma que

“O ‘histrião literário’ de Poe – o poeta ‘fingidor’ de Pessoa – há-de ter sempre pela frente o crítico suspicaz (ou, talvez, excessivamente cândido) que coloque a eterna questão da sinceridade ou mistificação em termos absolutos, sem perceber que o ‘fingimento’ do poeta-histrião é uma questão eminentemente de linguagem (...)” (CAMPOS, 1976, p. 25)

Cabe observar, neste ponto, que a sinceridade que se questiona em Poe diz respeito a uma “mistificação” de ordem laboral (ou seja: não se crê que o poeta tenha criado *apenas* a partir e através de técnicas de versificação com vias a obter determinado efeito), que não se toma como possível por conta da completa ausência do imponderável, da inspiração – enquanto que a desconfiança relativa a Pessoa se baseia numa “mistificação” no âmbito da inspiração (ou seja: não se crê que o poeta tenha criado a partir de intuições puras que se revelaram, à sua revelia, no estilo de cada um dos seus heterônimos), que não se toma como possível por causa do papel extremamente minimizado do labor poético e da reflexão sobre a linguagem. Ao traduzir “O corvo”, no entanto, são justamente o labor poético e a reflexão sobre a linguagem poética que Pessoa põe em movimento.

Consciente tanto do mito que cerca a composição do poema de Poe quanto do seu papel enquanto tradutor que procura ser fiel aos efeitos do texto original, Pessoa, de certo modo, assume uma espécie de *persona* de um poeta puramente cerebral e analítico, destituído de qualquer traço de inspiração – afinal, se o poema original já o era, o que dizer da sua tradução? –, neste sentido oposta àquela assumida na sua “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, mas condizente com esta na medida em que projeta uma espécie de ficção ou dramatização do trabalho poético.

Constatando que é relativamente extensa a fortuna crítica acerca desta tradução pessoana (mais por causa da importância particular do poema do que da tradução, talvez), acenamos com a hipótese de “O corvo”/”A filosofia da composição” ecoar nos processos de autoanálise e automistificação típicos de Fernando Pessoa, que culminam na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, bem como tomamos por acertada a indicação feita por Darlene J. Sadlier de que “O corvo” reverbera também na composição de “O mostrengo” (tradução e poema foram feitos no mesmo ano) através da “*dark, forbidding atmosphere of the poem, with its series of exchanges between the birdlike creature and the lone helmsman (...)*” (SADLIER, 1998, p. 55) – ao que devemos acrescentar ainda um campo semântico e uma estrutura de refrão em comum – e passamos à análise das implicações e repercussões do contato do tradutor Fernando Pessoa com os epigramas gregos.

3.

No posfácio à sua edição dos poemas atribuídos ao ortônimo compostos entre 1931 e 1935 (além daqueles não datados), Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine questionam as inclusões de inúmeros poemas no *corpus* ortônimo realizadas por Ivo Castro e João Dionísio. Dentre estes poemas, destacamos a série de três epigramas intitulada “Tradução de poemas gregos que não existem”. Segundo as editoras, tanto esta série quanto as outras obras citadas apresentariam características estilísticas e temáticas típicas dos poemas assinados sob o nome de Ricardo Reis. Afirmam que “atendendo ao estilo (ausência de rima, sintaxe classizante, por exemplo) e à temática (vanidade da vida, atitude de indiferença face ao “riso como ao pranto”, referência aos deuses e à sua lei inexorável) nos parece serem de atribuir a Ricardo Reis.” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). Curiosamente, as editoras não se referem a uma outra série, de título muito semelhante àquela já citada: “Traducção de poemas que não existem na Anthologia Grega” (reunião de cinco epigramas) – que, na edição de Ivo Castro, antecede a “Tradução de poemas gregos que não existem”.

Se por um lado nos parece justificável não inferir a autoria heteronímica das obras às quais o próprio Fernando Pessoa se furtou de fazê-lo, é inegável que Silva, Freitas e Dine interpretam e analisam de maneira correta os aspectos formais e temáticos da série de traduções “imaginárias” – e também não se equivocam ao notá-los semelhantes àqueles que se encontram nas odes de Ricardo Reis. Embora não nos concentremos, neste artigo, em questões relativas à atribuição de autoria, este caso nos parece notável por evidenciar, de forma clara, as repercussões das traduções “reais” dos poemas gregos.

Consta que Pessoa traduziu ao todo 19 epigramas da *Antologia Grega*, baseando-se nas versões inglesas de W.R. Paton e no seu bom ouvido para o grego, tendo publicado oito deles no volume 1, número. 2, de *Athena*, em 1924. As versões pessoais dos epigramas da *Antologia* destacam-se, a nosso ver, por sua sintaxe intrincada que torna os versos gregos a um só tempo dotados de sua natural limpidez clássica e de um considerável nível de

preciosismo – perceptível na utilização de anacolutos ou até mesmo sínqueses. A rigor, um poema como este que segue, de Arquíloco, não oferece qualquer dificuldade de interpretação:

“Tu as altas de Naxos, Megátimo e Aristofonte

Colunas, ó grande terra, tens por debaixo de ti.” (PESSOA, 2003, p. 637)

Trata-se, afinal, da constatação de que o homem e suas obras pouco ou nada significam diante do poder da “grande terra”. Uma maneira até certo ponto usual de representar o caráter efêmero e frágil das realizações humanas. No entanto, a sintaxe retalhada e subversiva da tradução de Pessoa aparece para evitar qualquer acusação de banalidade. Existem aqui reunidos dois traços que definem o bem-fazer da poética clássica – um deles passível de atribuição apenas a Arquíloco, o outro mérito da tradução portuguesa de Pessoa. Como aconselha Horácio (notório admirador de Arquíloco) na sua “Epistula ad Pisones”, a luta pela concisão não deve resultar no poema obscuro (HORÁCIO, 2005, p. 55), mas “se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte” (HORÁCIO, 2005, p. 56). Ora, pode ser justo observar que é este o caso do poema de Arquíloco recriado por Pessoa: conciso, claro, requintado por causa de um encadeamento raro dos termos que compõem o verso. Não custa recordar, neste ponto, a correta definição de Georg Lind sobre a relação de Pessoa com a obscuridade: “Parece-lhe admissível a obscuridade propositada do artista inteligente, mas, em contrapartida, inadmissível a obscuridade diluída do incapaz” (LIND, 1981, p. 97). Esta opção de Pessoa, no entanto, é também passível de críticas. Quando comenta as traduções do grego feitas por Robert Browning, Ezra Pound ataca justamente as inversões sintáticas propostas pelo poeta e tradutor inglês como equivalentes para as inversões sintáticas que uma língua declinada como o grego permitia; escreve o poeta norte-americano que “*inversions of sentence order in a uninflected language like English are not, simply and utterly are not any sort of equivalent for inversions and perturbations of order in a language inflected as Greek and Latin are inflected*” (POUND, 1985, p. 268) e que, portanto, as inversões em línguas como grego e latim não resultam, necessariamente, em obscuridade – e

eram justamente estas línguas declinadas que Horácio considerava ao escrever as suas recomendações poéticas.

Curiosamente, as duas séries de falsas traduções de poemas gregos não apresentam nenhum tipo de disposição sintática tão radical. Pessoa parece optar pela evocação dos (falsos) originais da antiguidade por meio de referências a locais e figuras mitológicas (Corinto, Syracuse, Dyke [Dice]), da óbvia filiação formal com os epigramas clássicos (poemas breves em versos brancos) e de uma temática cujo centro é formado por reflexões e constatações da inevitável passagem do tempo e da efemeridade que esta passagem acusa – ao que se acrescenta a dolorosa consciência deste fato por meio da memória e a sua atribuição ao poder dos deuses. Todos estes são aspectos que encontramos também na obra assinada com o nome de Ricardo Reis.

É óbvio que não se pode falar das traduções implicando na gênese de Reis, visto que elas foram realizadas apenas em meados da década de 1920 e desde 1914 Pessoa escrevia a obra assinada por este heterônimo. No entanto, não podemos deixar de apontar que, ao observar o desenvolvimento cronológico dos poemas em *estilo-Ricardo Reis*, nota-se que as suas produções tornaram-se, a partir de meados da década de 1920, muito mais concisas, em geral concentradas e dispostas numa única estrofe – como os epigramas. Naturalmente que há exceções, mas uma mera observação desinteressada da configuração dos poemas já é o suficiente para evidenciar a maior ocorrência de poemas mais breves a partir de 1923. É importante ressaltar, neste caso, que o contato de Pessoa com os epigramas, enquanto leitor, data de muito antes – a partir do que parece justo concluir, enfim, que apenas com o movimento mesmo da tradução foi possível repercutir de forma mais clara a forma grega na obra da língua-pátria.

No entanto, se se quiser ir além (ou aquém) das repercussões, é importante apontar que, no que diz respeito aos temas, a obra de Reis está profundamente marcada por aqueles mesmos temas que apontamos tanto nas traduções reais quanto nas versões falsas dos poemas gregos. Não nos parece ser o caso de, neste artigo, compor exegeses e propor interpretações das odes de Ricardo Reis, mas cabe apontar a problemática função da memória na passagem do tempo na tradução real de um epigrama de Platão, de 1922: “Eu, cuja beleza altiva sorriu-

se da Grécia,/ Laís, a cuja porta eram enxame os amantes,/ O espelho, em que me via, hoje a Afrodite dedico/ Não quero ver-me qual sou, não posso ver-me qual fui.” (PESSOA, 2003, p. 637); na seguinte tradução falsa, de 1928: “As árvores da floresta onde andamos são as mesmas, ou são outras/ Nós * nem somos os mesmos nem outros, porque lembramos” (PESSOA, 2001, p. 131); e nestes belos versos de Reis, de 1931: “Quem és, não o serás, que o tempo e a sorte/ Te mudarão em outro./ Para quê pois em seres te empenhares/ O que não serás tu?/ Teu é o que és, teu o que tens, de quem/ É que é o que tiveres?” (PESSOA, 2007, p. 97). Assim dispostos, em sequência, deixam ainda mais nítidas as suas afinidades. Além disso, é possível discernir um *crescendo* no trato com o tema: a constatação da mudança em Platão/Pessoa, a desestabilização da função da memória na falsa tradução sem atribuição de autoria, o desenrolar da constatação e da desestabilização no contexto da vida presente, que vai resultar numa postura e numa atitude estoicas.

Todas estas evidências se concentram dentro de uma esfera clássica bastante determinada: epigramas gregos, poética *horaciana*, referências mitológicas, estoicismo. Daí ser justo concluir que estas movimentações e atividades tradutórias e autorais, realizadas em claves irônicas, fictícias e dramáticas, integram o programa neoclássico proposto e realizado por Pessoa, tão bem identificado e explorado por Georg Lind, que trata de reconstituir as filiações e os predecessores do poeta português que compartilhavam programas semelhantes, encontrando-os inclusive “durante o período áureo do Romantismo” (LIND, 1981, p. 84) em autores bem conhecidos por Pessoa: Coleridge e Matthew Arnold. Ainda que concordando com a visão de Lind, acreditamos ter motivos e evidências o suficiente para que, em sua breve lista, se acrescente ainda o nome de Walter Savage Landor (1775-1864).

4.

Num ensaio breve sobre o fenômeno heteronímico em Fernando Pessoa, o crítico George Steiner propõe uma aproximação entre o autor português e Landor ao escrever que Ricardo Reis é “*un lírico capaz de una intensidad epigramática que conocemos también por Walter Savage Landor (quizás el verdadero modelo de Reis)*” (STEINER, 2004, p. 20). A

aproximação é feita de forma taxativa e, considerando que mais do que por uma afinidade lateral, afirma a presença da influência de Landor de modo a assumi-lo enquanto modelo mesmo do heterônimo, pode causar algum desconforto ou mesmo desconfiança.

Não é raro afirmar que Pessoa tenha tomado Shakespeare por modelo – o que se infere tanto pelas semelhanças de ordem artística quanto pela profusão de referências ao nome do dramaturgo inglês em seus escritos críticos e teóricos. Também não parecerá estranho afirmar que o modelo para a construção de Reis tenha sido Horácio ou que a concepção de Alberto Caeiro deva muito à obra de Walt Whitman (como faz Eduardo Lourenço) – sobre o primeiro caso, existe a célebre frase do próprio Pessoa que define Reis como um “Horácio grego que escreve em português” (PESSOA, 2007, p. 181); sobre o segundo, outras inúmeras referências feitas por Pessoa ao poeta norte-americano confirmam a sua centralidade no desenvolvimento do português como leitor e poeta. Situação completamente distinta é a de Walter Savage Landor, que sequer é listado, na supracitada carta com propostas de traduções, entre os inúmeros poetas ingleses (maiores e menores) do século XIX que Pessoa planeja traduzir e publicar em Portugal. A rigor, seria o caso de afirmar uma completa indiferença de Pessoa em relação a Landor.

Para que se modifique esta primeira impressão é necessário que se corrija um persistente equívoco editorial. Dentre as “Novas poesias inéditas” da *Obra poética* de Fernando Pessoa, editada e organizada por Maria Aliete Galhoz em 1963 e publicada no Brasil pela Nova Aguilar, o poema “Não combati” aparece na página de número 721, sem indicação de data. Já na edição mais recente dos poemas ortônimos que inclui as obras não datadas pelo autor, Silva, Freitas e Dine o situam como o último texto da coleção, na página 568. A seguir, o poema:

“Não combati: ninguém mo mereceu.

A natureza e depois a arte, amei.

As mãos à chama que me a vida deu

Aqueci. Ela cessa. Cessarei” (PESSOA, 2009, p. 568)

Como já apontou Stephen Reckert em 1980 (apud SARAIVA, 1999, p. 187), no entanto, este não é um poema de Fernando Pessoa, mas uma tradução sua para uma obra de Walter Savage Landor. No original, lê-se

“I strove with none, for none was worth my strife.

Nature I loved and, next to Nature, Art:

I warm'd both hands before the fire of life;

It sinks, and I am ready to depart.” (SARAIVA, 1999, p. 186)

Landor, portanto, se não foi analisado ou sequer citado por Pessoa, foi por ele traduzido – o que não aconteceu a Shakespeare ou Walt Whitman, por exemplo. Daí, em que pese o exagero da conclusão de Steiner, é inegável que ocorreu o contato entre Pessoa e a obra de Landor e que ela repercutiu de alguma forma em seu pensamento e sua escrita. Reconhecemos que o fato da não indicação da autoria do poema pode conter diversos significados e implicações (tentativa de ludibriar ou apagar uma influência evidente, por exemplo), mas, ao mesmo tempo, acreditamos que desenvolver tais hipóteses seria ir muito além do que nos permite uma interpretação comprometida exclusivamente com os textos – afinal, o poema estava manuscrito, não há qualquer evidência de que Pessoa planejasse publicá-lo e, além disso, o fato de não estar datado diminui consideravelmente a importância do fato da autoria também não estar indicada.

É curioso que o equívoco de edição tenha gerado a assunção do poema “Não combati” como sendo de autoria do ortônimo, inclusive porque Silva, Freitas e Dine mostraram-se atentas aos riscos de incluir poemas de Reis no *corpus* da obra ortônima. Então, se tomamos a intuição de Steiner ao menos como parcialmente correta e Landor é um modelo para Reis, por que o poema traduzido de Landor passaria por obra composta por Pessoa-ele mesmo?

Se retornarmos à crítica de Silva, Freitas e Dine feita a Castro e Dionísio, vemos que um dos fatores salientados para a atribuição de algum poema a Ricardo Reis, no que concerne

às questões de estilo, é a “ausência de rima” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). “Não combati”, assim como o original (e a maioria dos versos epigramáticos de Landor), é composto em versos rimados – e a presença de rimas na obra de Reis é, de fato, praticamente nula. No que concerne ao tema, as editoras salientam, como caracteres típicos da obra de Reis, “vanidade da vida, atitude de indiferença face ao “riso como ao pranto” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). Em “Não combati” existe um forte traço de estoicismo em relação aos acontecimentos da vida – tanto em face às suas batalhas, ao longo dela, quanto diante do seu término, aceito de forma amena, sem grandes comoções. E tanto é possível tomar “Não combati” como um poema que conjuga e sintetiza traços do corpus ortônimo e do corpus heteronímico de Reis quanto tomar o corpus ortônimo e o corpus heteronímico de Reis como obras cujos contornos, vez ou outra, podem se confundir. Afinal, não é Pessoa-ele mesmo quem assina versos como “Dorme, que a vida é nada!/ Dorme, que tudo é vão!” (PESSOA, 2003, p. 176) ou “Na ribeira deste rio/ Ou na ribeira daquele/ Passam meus dias a fio/ Nada me impede, me impele/ Me dá calor ou dá frio.” (PESSOA, 2003, p. 174)? Não por acaso, Arnaldo Saraiva, no seu “Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas”, ensaio à guisa de prefácio de sua edição das traduções pessoanas, comentando as leituras e edições de “Não combati” como produção autoral do poeta português, chega a afirmar que “Não admira” que esta obra “tenha sido incluída nas pessoanas *Novas Poesias Inéditas*; e talvez nem haja motivos fortes para a retirar de lá” (SARAIVA, 1999, p. 46).

Conhecemos pelo menos mais uma versão para o português do poema de Landor (uma outra, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, é indicada por Saraiva, que não a transcreve [SARAIVA, 1999, p.51]) , assinada por José Lino Grunewald, que assim traduz:

“Lutei com nada e nada valia a lida.

Amei a Natureza e logo após a Arte;

Aqueci as mãos ante o fogo da vida;

Tudo se afunda e estou como quem já parte.” (GRÜNEWALD, 1998, p. 33)

Ao contrário do que faz Haroldo de Campos no seu ensaio sobre as traduções de “O corvo”, não propomos qualquer espécie de comparação entre traduções de Pessoa e de outros autores (a título de informação, indicamos que os epigramas de Arquíloco e Platão foram traduzidos para o português por João Angelo Oliva Neto e José Paulo Paes, respectivamente), mas gostaríamos de ressaltar que, na versão do poeta português, o último verso em particular chama a atenção. Potencializando um efeito discreto do original, Pessoa consegue produzir ritmicamente, através da pontuação inusitada que força interrupções na leitura, a impressão da própria interrupção da vida que o poema procura nos apresentar – como uma chama que crepita e quase se apaga ou um coração que bate vagarosamente e quase para. Trata-se, afinal, de uma liberdade tradutória que resulta num efeito surpreendente – o que termina por confirmar o grande talento de Fernando Pessoa como tradutor e por demonstrar a seriedade com que praticava esta atividade e, por conseguinte, a importância que a ela parecia atribuir. Deste modo nos parece possível vislumbrar tanto um Pessoa-tradutor consciente das implicações da tradução quanto, a partir disso, a necessidade de um leitor igualmente consciente deste aspecto.

Referências

CAMPOS, Haroldo. O texto espelho (Poe, engenheiro de versos). In: CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GRÜNEWALD, José Lino. *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1981.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

_____. *Obra poética*. Ed. Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.

_____. *Pessoa inédito*. Ed. Teresa Rita Lopes. Braga: Livros Horizonte, 1993.

_____. *Poemas de Fernando Pessoa – 1921-1930*. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. *Poesia 1931-1935 e não datada*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Ed. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POUND, Ezra. Translators of Greek: early translations of Homer. In: POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber, 1985.

SADLER, Darlene. *An introduction to Fernando Pessoa - Modernism and the paradoxes of authorship*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SEVERINO, Alexandrino. *Rubaiyat, um poema desconhecido de Fernando Pessoa*. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Brasília Editora, 1979.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira. *Ecossistemas da poesia grega nos epitáfios de Fernando Pessoa*. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Brasília Editora, 1979.

SOUSA, Renato Venâncio Henriques de. A tradução como forma e formação. In: Pietrolungo, Márcia Atalla (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

STEINER, George. El arte de Fernando Pessoa. In: *Libros y arte*: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú. Lima, n. 7, p. 18-20, mai. 2007.

Era ela

Maraíza Labanca¹

Era saber de cor o que eu te falava, como só posso fazer com o que conheço pela primeira vez. Perdi dois parágrafos por reiterar a espera, por argumentar com meu sono à altura do sol nascente.

Metidos uns nos outros, os anjos, esses de gestos abafados, jeito de sono, engendravam um lirismo úmido: a eles, contudo, não há socorro possível.

O mar à sua medida. Esta suavidade de tarde, esposa da tarde, dá vida e convoca o alento de uma sobra de energia.

Roço a tua distância depois da mesa em que se derrama a melancolia das manhãs. Seria fazer com que tudo fosse menos espelhado e mais indicativo do que eu já sentia há meses, sem calcular a velocidade do que se estendia como tecido que desembrulha uma mãe. Estendi os fios no teu colo seco e irregular. Aprendia a depurar nosso encontro como se cortam palavras desnecessárias e faz-se retornar os não-ditos que assombram e fascinam uma casa. Com lados torneados de novo futuro, sem medo, a redundância, meu novo futuro. Altivo. Destemido. Em nome da Beleza que rasgue as velas mais viciadas. Eu olhava de fora, roendo os lábios de suave ansiedade e quieta excitação. Movia-me o sim de que tanto falei. E depurava, depurava, pra que ficássemos com o irredutível de nós, com a errância sem erro. Desafiava o que eu sentia em alargamento de véu que dobra. De água.

Tudo me reacende.

Poderia eu embargar o amor? Duas frases por noite como troco. Restava um saber sobre a nobreza. Essa nobreza dos velhos bons, à tarde do ócio, figurando, como pássaros, sobre a velocidade de nossos pés. Era uma aridez gelada na noite. Uma sombra de certeza aterrorizante, às faltas com a tinta. Coibia-me de seguir em frente, coibia-me de qualquer

¹ É autora do livro de poemas *Refratário*, 2012, Ed. Scortecci (no prelo). Doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG. Contato: maraizalabanca@gmail.com.

coisa. Tinh'ela, nesse instante, uma legião estrangeira nos olhos, destilando palavras como se elas pronunciassem, audaciosamente, uma primeira vez, como quem diz fim.

Mas a audácia dos anjos. Dos estrangeiros. Era volta. Eu apenas inaugurava as palavras.

- Meu nascimento.

Um sonho: Pedia ajuda a um inimigo inventado. Agora era uma legião de inimigos e eu adormeceria ao lado deles, a contar histórias fantásticas que invadiam os pesadelos dos anjos. Haveria algo ali que não fosse estrangeiro?, perguntava o sacerdote do sonho, aquele mesmo que me mandava, como penitência, comer maçãs. Acordava com uma réstia de doce nas bordas da língua, um gosto espesso de esquecimento. Certa vez havia uma legião de sacerdotes e todos comiam maçãs.

A marcha das horas. Recebia o calor, enfim, e permaneci estática. Por anos. Se comia maçãs, era um estrangeiro. O que foi a razão de minha fome? Eu ousaria dizer? Desconfiava do flácido passado que deveria eu abandonar, como se abandona uma família. Agora: a sedutora aridez da alegria que relampeja sobre a nova casa. Eu bem queria. Tinha ido e voltado – no meu retorno inaugural, melindroso.

- Revoada.

À altura da minha alegria, era ela a minha tarde.

Do comércio com as Musas: valor e projeto n' *Os Lusíadas* e Manuel de Freitas

Ana Beatriz Affonso Penna¹

RESUMO: Este artigo objetiva abordar a noção de valor existente n' *Os Lusíadas* e na poesia de Manuel de Freitas. Ao salientar como a discussão de valor n' *Os Lusíadas* congrega elementos de caráter dialético e até contraditório, ambiciona-se demonstrar a capacidade do poema de irradiar diferentes projetos e valores ao longo da história tanto literária quanto social dos países lusófonos.

Palavras-chave: Valor; Poesia, Luís Vaz de Camões, Manuel de Freitas.

ABSTRACT: This article aims to approach the notion of value in *Os Lusíadas* (*The Lusiads*) and Manuel de Freitas' poetry. By highlighting how the discussion of value in *Os Lusíadas* brings together dialectical and even contradictory elements, this paper intends to demonstrate the capability of the poem to radiate different projects and values throughout the literary and social history of Portuguese speaking countries.

Key words: Value, Poetry, Luís Vaz de Camões, Manuel de Freitas.

Texto fundamental da cultura portuguesa, *Os Lusíadas*, ao longo dos séculos de leitura percorridos, foi amplamente manuseado conforme distintos interesses existentes na realidade social. Moeda de troca, foi tomado tanto pelos republicanos como pelos salazaristas no que tange à valorização da identidade nacional e à empreitada colonialista, objetivando suscitar entre os portugueses uma sensação de pertença que se converteria na lealdade dos indivíduos ao Estado-Nação. Já alvo de apaixonado estudo por Jorge de Sena, *Os Lusíadas*, como as obras de Camões

¹ Ana Beatriz Affonso Penna é mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

em sua totalidade, converteram-se para o poeta em símbolo da língua e do próprio ser de Portugal, servindo de matéria às ácidas denúncias do autor à deturpação salazarista de toda a história sociocultural portuguesa e à construção idealizada de Camões, seja pelo fascismo nacional, a igreja católica tradicional ou os acadêmicos. Considerada a epopeia portuguesa por excelência, em seu objetivo de cantar o feito empreendido pelas “armas e os Barões assinalados (...) / Por mares nunca de antes navegados” (Lus, I, 1, 1-3), *Os Lusíadas* carrega em si uma reflexão, em poesia, que, ao congregar elementos de caráter dialético e até contraditório, é capaz de irradiar diferentes projetos e valores ao longo da história tanto literária quanto social dos países lusófonos.

Na nota introdutória do prefácio da antologia *Poetas sem qualidade*, Manuel de Freitas, poeta português contemporâneo pilar na defesa de uma nova dicção lírica, ao relatar as circunstâncias do surgimento da antologia mencionada, revela que a sugestão nasceu de um encontro com um amigo no largo Camões – “o poeta português a quem mais qualidades são reconhecidas (até ou sobretudo pelos que nunca o leram)” (FREITAS, 2002, p. 6). Apontamento de suma importância para pensar as ressonâncias de Camões nas poéticas a partir do fim do século XIX até a contemporaneidade, o prefácio, que se segue à nota, apesar de atacar com ferocidade certa tradição poética portuguesa, em especial pós-pessoana, conserva o nome de Camões intacto. As tantas qualidades reconhecidas em Camões, principalmente por aqueles que não o leram ou o mal fizeram, é para Freitas não defeito do poeta, mas resultado de uma crítica aureolada dada ao gosto por “anacronismos e ourivesarias” (FREITAS, 2002, p. 12).

“Palavras sem açúcar/ nem café, é forte o peso camoniano do primeiro/ encontro” (FREITAS, 2004, p. 23), como assinala Manuel de Freitas no poema *Pastelaria Lusíadas* do livro *Blues for Mary Janes*. E ainda que Freitas e Ruis Pires Cabral – poeta a quem dedica o poema – sejam “avessos a soluços épicos,/ ao rigor da claridade,/ às fúteis manobras da sombra” (FREITAS, 2004, p. 23), a epicidade, naquilo que concerne ao impacto cru, por isso sem açúcar e sem café, perpetua-se ainda nesta geração no encontro com o épico camoniano, assim como no nível do encontro entre os poetas, como aponta Luís Maffei em seu artigo *O vate de Freitas ou “Camões decerto não se importará”* (MAFFEI, 2005, p. 316). Pois Camões, fonte de

perplexidade e inquietação, é nome decisivo para os poetas sem qualidades, os quais, sem cair na referência laudatória vazia das suas muitas qualidades, com agudeza, fazem pulsar a cicatriz que em Camões já era pungente no enfrentamento com seu tempo.

Uma das reflexões centrais na poética de Manuel de Freitas, motivo pelo qual se estrutura toda uma argumentação por uma poesia sem qualidades, é a questão da mercadoria. “Ao homem reificado, cabe um tempo – e também, cada vez mais, um espaço – sem qualidades” (FREITAS, 2002, p. 10), anuncia o poeta. Contra um culturalismo autossuficiente, Freitas defende o compromisso da lírica com o seu meio social, utilizando o exemplo de Baudelaire para salientar a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo, surgindo daí uma responsabilidade estética. A poesia, queira-se ou não, segundo Freitas, enquanto uma realidade histórica, não pode escapar dos condicionamentos do seu tempo, exigindo poetas sem qualidades para um tempo também sem qualidades. No entanto, isso não significa dizer que os poetas, em total consonância com a lógica mercantil, deveriam vender sua escrita a um gosto rentável, pois o que torna o momento em que vivem desprovido de valor são sim as muitas qualidades atribuídas aos produtos diariamente oferecidos. Inversão de valores, é melhor e mais digno não ser um poeta de qualidades, uma vez que qualquer tentativa de resistência à ausência de qualidades da contemporaneidade seria quase como um engodo, “uma solução caridosa e demasiado complacente”, nas palavras de Manuel de Freitas (FREITAS, 2002, p. 12).

Assim, uma poesia sem qualidades, como a praticada pelo autor do prefácio, seria aquela que ao negar se conservar pura das influências externas de um tempo mercantil, aceitaria ser um espaço de canibalização recíproca – uma espécie de zona de mixagem entre a esfera da tradição poética e a da realidade reificada, com suas referências à cultura *pop*, seus cortes cinematográficos, linguagem radicalmente coloquial e/ou popular, motivos aparentemente banais e, até, alta produtividade, como se observa no caso de Manuel de Freitas, cuja velocidade na publicação de títulos faz lembrar uma linha de produção em série. Comprometida com a vida e com a experiência, a poesia preconizada por Freitas debruça-se, a partir de uma vivência radicalmente urbana, sobre os modos de habitar seu tempo e espaço, exercendo, com escárnio e muitas vezes angústia, uma intensa reflexão crítica a respeito do valor na sociedade

contemporânea. Valor e experiência: tópicos fulcrais para pensar as não-qualidades dos poetas contemporâneos, ou diria as qualidades de Camões?

Na proposição d' *Os Lusíadas*, o vate anuncia que cantará os “perigos e guerras esforçados,/ Mais do que prometia a força humana” (Lus, I, 1, 5-6), enfrentados pelos viajantes portugueses em sua primeira navegação à Índia, assim como as “memórias gloriosas/ Daqueles Reis, que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando” (Lus, I, 2, 1-4), O poeta, em sua missão de cantar o enorme feito empreendido pelo homem, por isso, a condição humana, esbarra pois com outro valor, o da expansão mercantilista. O projeto, já amaldiçoado pelo Velho do Restelo, o qual antevê as consequências trágico marítimas da empresa, não possui fácil conciliação com o valor do homem ao longo do poema, pois o dinheiro, que até a liberdade de Gama compra, “faz trédoros e falsos os amigos; (...) corrompe virginais purezas (Lus, VIII, 98, 2-5), causa os perjúrios entre a gente” (Lus, VIII, 99, 3), sendo, de acordo com esses versos, incompatível com a grandiosidade do ethos proposto pelo poema.

Ainda enraizado em uma ideologia feudal, o narrador d' *Os Lusíadas* apregoa as responsabilidades da nobreza com o povo e o bem da pátria acima da cobiça pelo dinheiro, sem, contudo, desfrutar da visão histórica que o permitiria ver como tal proposição cada vez mais tornar-se-ia descabida frente à queda do regime feudal e a ascensão da burguesia. Mas, mesmo sem contar com o privilégio dos tempos, Camões foi suficientemente perspicaz para perceber que um “outro valor mais alto” se alevantava (Lus, III, 3, 8). Maneirista, lascivo, dialético, desterrado e derrotado, o Camões d' *Os Lusíadas* escreve a perplexidade do seu tempo, um momento de transição para um novo ideário de mundo assim como para um novo modo de produção. Perplexidade a mesma que sonda os poetas sem qualidades diante de um novo regime de organização social e econômica, denominado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman como Modernidade Líquida.

Esse regime, segundo Bauman, caracterizado pela liquidez dos valores, das instituições e dos sentimentos humanos, contrapõe-se à Modernidade Sólida pelo fim de práticas sociais e instituições que possam garantir aos indivíduos referenciais para sua ação, pois esses já não mais

possuem tempo para se solidificarem. Ainda a refletir sobre como as práticas e concepções de tempo e espaço estão intrinsecamente atreladas aos modos de produção e formação sociais, poder-se-ia levantar a hipótese que Camões, assim como os poetas sem qualidades, ao vivenciar a transição para um novo modo de organização social e econômica, sente, em suas devidas proporções, a insegurança e desconforto provenientes da mudança para um novo regime de percepção e ordenação do valor, assim como do espaço e tempo, sendo a mudança dos últimos possivelmente traduzida no poema pela ideia de movência e perecibilidade da vida humana. “Bicho da terra tão pequeno”, onde terá segura a curta vida? (Lus, I, 106, 8)

Conquanto, cabe ainda mais uma vez ressaltar a abertura de Camões para tratar das inquietações do seu tempo sem cair em maniqueísmos, optando pelo contraditório, pelo precário. O peito ilustre lusitano será o mesmo cristão sanguinolento anunciado por Baco, que, mesmo ao vencer os mouros de Moçambique, não se contenta, “mas, seguindo a vitória, estrei e mata;/ A povoação, sem muro e sem defesa” (Lus, I, 90, 2-3). A fim de realizar a empresa marítima, a qual desde a proposição do poema já revela seu caráter colonial e mercantil, o poeta, mesmo diante da barbárie nos mares, como em solo português, branda o feito, que na terra do Ganges vai buscar tributos. Pois ainda que os de Luso “a lei da vida eterna dilatais” (Lus, VII, 3, 4), são inúmeras as referências ao caráter comercial da empreitada. Assim, poder-se-ia dizer que existe n’ *Os Lusíadas* um Camões que reconhece a validade da procura por riquezas do projeto e nisso consegue encontrar objeto de glória para o canto, como também um outro Camões que na cobiça portuguesa avista uma ameaça ao valor humano e da arte. Cabe em verso tão sublime preço? (Lus, I, 90, 2-3) – já se perguntava Camões.

Em “Camões Burger”, de *Game Over*, Manuel de Freitas assinala o caráter mercantil existente n’ *Os Lusíadas* e a recusa por alguns em aceitar o prazer carnal atrelado à imagem do poeta símbolo da pátria – exemplo de moral e civilidade a ser seguido:

É conforme. Já lá vão mais de
quatrocentos anos de tal “conversa
fiada” que poucas penélopes encontrou.
Para alguns, doutos e moralíssimos,
o comércio com as musas não era compatível

com fodas de foder bem dadas, em redondilhas
um pouco maiores do que eles, os necrófagos de serviço.

Os tempos mudaram, claro (e as vontades foram
encontrando novos alvos), mas a comédia dos ossos
veio para ficar, incerta, numa praia
insigne de enganos e misérias.

Agora, num intervalo cibernáutico medido
pela ignorância pública, lembram-se
d'O Poeta e de uns versos que a memória canta,
propícios às presidências que tão mal presidem.

São gajos novos, ou nem tanto assim,
místicos do “progresso” em que seus redondos
cus assentam, isto é, sobre um povo analfabeto e tudo
que ainda não lê nem sonha a pátria que foi, apenas, pretexto.

Porque um homem, por menos que valha,
valerá sempre mais do que esse conluio
de gestos sem alma dentro. A pátria,
meus senhores a pátria, foi esse ocidental
falo lusitano que gostava como Pessoa
de vinhos e de ironia fera. O resto foi cuspir,
cuspir raro na inércia e no inconclusivo ardor
com que um país em saldo se cumpre.

(FREITAS, 2002, p. 45-6.)

Freitas, ao mencionar “o comércio com as musas”, simultaneamente aponta para a intenção lucrativa da viagem, escamoteada tantas vezes em nome da glória, como para a dimensão mercadológica existente no fazer poético, completamente ignorada ou refutada a fim de ser conservar a aura do objeto estético. No entanto, a advocação no poema pelo reconhecimento dessa dimensão não tem como foco autorizar o ganha-pão dos poetas através da poesia, uma vez que a poesia não desfruta de nenhuma rentabilidade em tempos sem qualidades. E ainda que, a meu ver, Freitas não enxergaria com maus olhos os poetas que obtêm o sustento pela escrita, é com orgulho que reitera as palavras de Helberto Helder, ao afirmar que “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente” (HELDER apud FREITAS, 2002: 9), distinguindo-se dessa forma a adaptabilidade dos poetas aos valores do mercado da dos romancistas. Pois para Manuel de Freitas o que interessa salientar é a indissociável ligação da poesia com o meio social, sendo necessário reconhecer a dimensão mercadológica que existe em arte até para lucidamente enfrentar a censura do econômico. Em uma sociedade tão reificada,

proclamar a independência da arte em relação ao dinheiro torna-se uma postura ingênua ou intencionalmente de aparente inocência. O dinheiro é uma realidade e não se vive sem ele, o que significa pensar que o discurso de autonomização da arte em relação ao meio social que a compõe, em verdade, contribui muitas vezes mais para a soberania do mercado sobre o objeto estético do que para a sobrevivência de uma arte que ainda possa respirar mais folgada das necessidades mercadológicas, as quais há muito deixaram de corresponder as reais necessidades humanas para transformarem-se em instrumento de domesticação dos corpos e desejos. E não será apenas coincidência tantos dizeres sobre a arte como uma questão de vocação, inspiração e amor, segregando-a dessa forma da economia do cotidiano e assim autorizando a ausência de recursos para a sua produção e circulação.

Dessa forma, ao aludir à dimensão comercial existente na arte e na empreitada marítima, Freitas chama a atenção para um Camões que optou por não sublimar essas esferas, reconhecendo-as como autênticas para figuração em seu fazer poético. Poeta que elege a experiência como forma privilegiada de conhecimento, não falar e refletir sobre o dinheiro em favor de uma estética do sublime que desautoriza a percepção proveniente da matéria seria como amputar à poesia de Camões parte da vida ou cegá-la do olho que lhe restara. Pois embora o dinheiro figure por vezes n' *Os Lusíadas* como pertencente a uma ordem maligna, Camões, que viveu pobre e, miseravelmente, assim morreu, não esconde n' *Os Lusíadas* a pobreza avorrecida em que se encontra e a necessidade de recompensa material para o seu canto. Nem só de pão vive o homem, mas também não só de espírito. E assim não é surpresa que, em suas lamentações a respeito da pouca estima dedicada à arte, a questão do valor monetário se levante.

No início do canto X, em meio as profecias dos grandes feitos dos portugueses no Oriente por uma ninfa das Ilha dos Amores, comparece ao texto, em som “ronco e entristecido” (Lus, X, 22, 2) a menção ao militar Flávio Belisário, um dos grandes generais do Império Romano do Oriente, que, talvez devido à falta de atenção ocidental à história bizantina, não se tornou tão famoso quanto Júlio César. Injustiçado pela história e também por seus contemporâneos, o general, apesar de sua notoriedade, morreu pobre. Autoimagem do poeta, Belisário, que teve suas necessidades materiais cerceadas, no poema recebe o valor devidamente merecido pela Musas,

invertendo-se por poesia a economia mercadológica vigente – tópico a que me deterei mais tarde. Mas, por agora, importa salientar como a recompensa material é também medida, portanto valor, de reconhecimento dos bravos feitos e nobreza n’ *Os Lusíadas*. Pois ainda que o poema seja o maior valor para Camões, de forma a subjugar o fato histórico a uma verdade poética², *Os Lusíadas*, apesar da lei da morte ir se libertando, não o faz da lei da vida. De modo que existe em Camões a consciência da necessidade da experiência para o fazer poético, portanto da vivência do dinheiro enquanto valor a que a vida dos homens está submetida – embora não rara seja a estranheza com que o poeta encare essa relação, fazendo-nos ver o desconcerto que existe entre o valor do dinheiro, do homem e da arte.

“Camões burger”, cujo título já sugere o mau consumo do poeta, reitera uma vertente seniana de recuperação e consequente humanização da memória de Camões que objetiva a crítica da apropriação do poeta por projetos deturpadores de sua poesia. Os *burgers*, exemplo maior da comida *fast food*, os quais podem ser preparados e servidos rapidamente, apesar de desfrutarem de preço modesto, possuem qualidade nutricional baixíssima. Consumidos como hambúrgueres de uma rede *fast food*, os versos camonianos, ainda tão “propícios às presidências que tão mal presidem”, continuam, mesmo depois de “quatrocentos anos de tal ‘conversa fiada’”, a servirem a “místicos do ‘progresso’” de “um povo analfabeto”.

Em oposição ao “comércio com as musas e as fodas de foder bem dadas”, as palavras “místicos” e “progresso” remetem a um baixo teor de materialidade. Assentes na fé de uma racionalidade progressista, fonte para a constituição cultural, política e filosófica da Modernidade Ocidental, os “místicos do ‘progresso’” renegam em Camões a fisicidade dos seus versos,

² Tendo-se em mente o lugar das ficções para a construção de regimes de verdade (Ver PELLEJERO, 2008, p.2), atestada a veracidade dos eventos narrados pelo poema, episódios como o do Adamastor ou Ilha dos Amores passam a integrar o imaginário português da história das grandes navegações, tornando-se assim simbolicamente verdadeiros:

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas,
Que excedem as sonhadas, fabulosas (...).
(Lus, I, 11, 1-6)

tornando-o alimento insosso. Em defesa do homem que foi Camões e do valor de todo homem, que “por menos que valha,/ valerá sempre mais do que esse conluio/ de gestos sem alma dentro”, Freitas, em conformidade com seu projeto poético, evidencia a aparente ausência de qualidades presentes no clássico e a necessidade de afirmá-la a fim de se recuperar o valor integral do homem e da poesia, os quais não podem ser dissociados das condições materiais de uma época. Contra a inserção de Camões na lógica de consumo mercantil do *fast food*, através de um tratamento do poético que escamoteia a materialidade, ergue-se uma poesia que restaura a dimensão do valor econômico, problematizando sua relação com a arte e com o mundo.

Ainda a falar da questão do valor da arte frente à realidade sócio-histórica, vale mais uma vez ressaltar a relação de dependência do fato histórico à poesia n’ *Os Lusíadas*, existindo assim uma verdade poética que estabelece a perspectiva histórica do poema. O discurso histórico, enquanto um construto pautado em sistemas de exclusão, conforme aponta Michel Foucault, exerce uma espécie de pressão ou coerção sobre certas versões de verdade em prol de outras (FOUCAULT apud PELLEJERO, 2008, p. 2), constituindo-se uma forma de poder. Camões, consciente da dimensão ética existente na estilização da existência, ao inscrever a história do início das grandes navegações portuguesas n’ *Os Lusíadas*, milita, com uma “mão sempre a pena e noutra a espada” (Lus, VII, 79, 8), por um Portugal que não se esqueça do “suor da servil gente” (Lus, VII, 86, 4), de todos aqueles que com suas vidas permitiram ao Estado-Nação a expansão marítima.

Mesmo derrotado como Baco, o maior inimigo do projeto expansionista, Camões, encerra seu poema com conselhos ao Rei D. Sebastião sobre o bem governar da pátria, demonstrando a imensa responsabilidade discursiva presente no poema, a qual força o poeta, mesmo depois da célebre estância “No mais, Musa, no mais”, a prosseguir o seu canto. Mas são muitas as estâncias n’ *Os Lusíadas* destinadas a considerações e conselhos políticos, no que se entende em política por atividade que se ocupa de assuntos públicos. A própria dedicatória a D. Sebastião no início do poema é seguida do conselho do poeta que, com toques de repreensão e ousadia, clama ao rei que tome as rédeas do reino e preste atenção aos inimigos mouros, territorialmente tão próximos. Conselho reiterado pelo Velho do Restelo, existe n’ *Os Lusíadas*, como aponta a especialista em

Camões, Cleonice Berardinelli, uma consciência da tragicidade das consequências históricas e do significado humano do projeto (BERARDINELLI, 2000, p. 33). O mesmo poder-se-ia dizer da urgência de uma política focada na metrópole portuguesa e não em seus territórios ultramarinos:

Deixas criar às portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tão longe,
Por quem se despoe o Reino antigo,
Se enfraqueça e se vá deitando a longe;
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a Fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor, com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.
(Lus, IV, 101, 1-8)

O episódio do Adamastor, situado no canto V, por isso na metade do poema, narra a superação pelos portugueses do antigo Cabo das Tormentas, ponto de ligação entre o Oceano Atlântico e o Oceano Índico, portanto, caminho para a cobiçada Índia. Traído pelo próprio discurso amoroso, Adamastor, o gigante transformado em cabo, dissipa-se no sofrimento por seu amor rejeitado, permitindo aos navegantes desvendar a desejada parte oriental. No entanto, ainda que vitoriosos na superação do obstáculo, a primeira fala do gigante direcionada aos portugueses é uma das mais poderosas reprimendas a respeito da vaidade do projeto expansionista presentes no poema:

E disse: – «Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados d' estranho ou próprio lenho;
(Lus, V, 41, 1-8)

Marco simbólico e histórico da viagem, o Adamastor, ao mesmo tempo que canta a glória e bravura do feito português, por mares “nunca arados d’estranho ou próprio lenho”, também desvela a potência elegíaca d’ *Os Lusíadas*, seja pelos naufrágios antevistos, a anunciada vã cobiça da empresa ou pela impossibilidade da parte desejada que o gigante nunca mais tornará a ter. Parte desejada que, no caso português, já em meados do século XVI, começa a dar sinais de falência, uma vez que Portugal, diante dos prejuízos da rota e da ausência de infra-estrutura interna para apoiar as carreiras das Índias, passa a ser incapaz de opôr-se à concorrência externa. De modo que a glória da empreitada, responsável pela maior parte da receita da Coroa portuguesa no século XVI, em breve perde seu esplendor, já que se torna economicamente inviável.

No entanto, para além de uma ética voltada para a administração da pátria e da vida dos homens em sua concretude material mais aparente, observa-se em Camões a existência do alargamento da dimensão política afora sua acepção mais usual, de forma a recuperar o matrimônio entre o ético e o estético. Como Rancière salienta em seu livro *A partilha do sensível*, existe já “na base da política uma estética primeira”, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum, assim como existe nas práticas artísticas uma essencial dimensão política, uma vez que essas são formas modelares de fazer, visibilidade e distribuição do comum (RANCIÈRE, 2005: 25).

De significativa importância para a compreensão da relação ética-estética n’ *Os Lusíadas*, os excursos do poeta referentes ao seu descontentamento com a administração da pátria e os bens mal repartidos são, com frequência, iniciados por denúncias ao pouco valor dado à arte. Assim, há uma maneira de fazer da arte camoniana que não coincide com as maneiras de fazer da empresa expansionista e do governo no poema. A epopeia, em risco pelo pouco apreço dado ao verso e à rima pela nação portuguesa, não conta com “doutos e cientes” capitães (Lus, V, 97, 2) para a realização do feito, como no caso dos clássicos. De modo que Gama, o qual “nem quem na estirpe seu se chama,/ Calíope não tem por tão amiga” (Lus, V, 99, 5-6), apenas pelo muito amor à pátria que obriga as Musas possui “na lira nome e fama” (Lus, V, 99, 3). Ásperos, austeros e rudos (Lus, V, 98, 6-7) há entre os modos de ação e distribuição do comum da pátria e os da arte camoniana um enorme abismo pelo qual o poema ameaça cair a todo instante:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
não no dá a pátria, não, que está metida
no gosto da cobiça e na rudeza
duma austera, apagada e vil tristeza
(Lus, X, 145, 1-8)

Luis Maffei, ao analisar o poema *Spot* em sua comunicação *O público contra a publicidade em Manuel de Freitas*, em 2010, no Seminário Nação-Invenção, assinala a urgência de pensar em coisas públicas a que os poemas de Manuel de Freitas obrigam. O poeta, que, segundo Maffei, faz política desde o início da publicação de sua obra (*Todos contentes e eu também* – 2000), tem como uma das maiores preocupações de sua poesia, como diria Antonio Guerreiro, a reflexão sobre as várias “situações que definem um modo de habitar a cidade” (GUERREIRO, 2003, p. 69), portanto, as várias formas de experiências sensíveis comuns possíveis de serem vivenciadas no espaço urbano, lugar por excelência do público, do fazer entre os homens.

Com a mesma agudeza presente no prefácio da antologia *Poetas sem qualidade*, Manuel de Freitas em toda sua poética advoga por um projeto lírico que busca uma nova posição frente à tradição literária que o antecede, preconizando uma diferente relação da lírica com o meio social, como já anteriormente indicado. Ainda que descrente da eficácia do poder transformador da linguagem frente a outros instrumentos de maior prestígio – “um poema, / infelizmente, não é uma arma química”. (FREITAS, 2007, p. 113) – Freitas adota uma poética combativa a aquilo que Joaquim Magalhães nomeou como o “quotidiano cinzento que vive de fins-de-semana marítimos e de descidas a bares onde se finge alegria” (MAGALHÃES, 1981, p. 366), filiando-se, dessa maneira, tanto à poética de Joaquim Magalhães, conforme já abertamente assinalado por

Freitas no prefácio da antologia *Poetas sem qualidade*³, como também a uma vertente seniana, a qual encara a atividade poética pela ética do testemunho.

Imersa em uma realidade cuja “a maior causa de perturbação cultural é a morte” (MAGALHÃES, 1981, p. 362), como afirma Joaquim Magalhães ao discorrer sobre a censura do econômico sobre as práticas artísticas e a morte de Vítório Nemésio, Jorge de Sena e Ruy Belo, a poesia de Manuel de Freitas depara-se com o mesmo ambiente hostil à lírica presente n’ *Os Lusíadas*. Em um mundo em que os indivíduos em estado extremo de vulnerabilidade são lançados ao caos de uma sociedade reificada, cujas relações encontram-se falidas, a vida torna-se um dever inosso, sem sentido, e a morte a melhor metáfora social. Assim, Manuel de Freitas, ao eleger a morte enquanto seu signo mais insistente, parece querer assinalar não só a aflição humana por sua condição fugaz, como também a corriqueira morte em vida a que os indivíduos estão submetidos, com suas imagens de apatia, impotência e desesperança. Fechada a possibilidade de uma lírica do sublime, do grandiloquente, a poesia, vista então como um simulacro da experiência viva, dá voz à manifestação do circunstancial e particular, atendo-se à expressão das “pequenas” coisas que em nosso cotidiano são capazes de despertar uma impressão célere e intensa.

Herdeiros da tradição da pequenez em literatura portuguesa, conforme menciona Luis Maffei em seu artigo *O vate de Freitas ou “Camões decerto não se importará”* (MAFFEI, 2005, p. 313), os poetas sem qualidades não hesitam em afirmar em sua poesia a potência do pouquinho, da queda, que já no grande épico português faz aparição em seus primeiros versos. A grandeza do épico, ameaçada a desabar, equilibra-se com dificuldade sobre as condicionais do poema. Apenas “se a tanto (...) ajudar o engenho e arte” (Lus, I, 2, 8) e “se tão sublime preço couber em verso” (Lus, I, 5, 8), o poeta espalhará a glória dos portugueses por toda parte, caso contrário, simplesmente não o fará. Assim, recuperando na tradição literária portuguesa o pequeno como uma maneira de fazer, Manuel de Freitas ao converter em matéria de poesia o banal do cotidiano e o resto, propõe uma outra economia – uma economia poética que escape das

³ “Porém, se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que teremos de recorrer” (FREITAS, 2002: 13).

qualidades preconizadas pelo fetiche da mercadoria. Inversão de economia que em Camões encontra no amor o seu maior valor.

Matéria de que o canto camoniano é feito e também maior motivo da epopeia, é por amor que Vênus defende, no Olimpo, a causa dos portugueses e oferece a esses como prêmio da viagem a Ilha dos Amores – recompensa para os navegantes que foram materialmente ou/ e honrosamente deixados para trás pelo projeto. Vênus, que tem na língua portuguesa sua predileção, apontando assim as similaridades entre a linguagem e o ato amoroso, aos portugueses, dá “nos mares tristes alegrias” (Lus, IX, 18, 8). Revolução pelo amor do mar, e conseqüentemente do projeto, Vênus, deidade gerada pelas espumas do oceano, inverte a lógica mercantil do projeto em favor de uma ética da delicadeza, que busca no feminino, no prazer do corpo e na arte, uma nova política econômica. “Abre a romã, mostrando a rubicunda / Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes” (Lus, IX, 59, 1-2). Fruta consagrada a Vênus, a romã, símbolo da fertilidade feminina e atividade sexual, assim como anagrama da palavra amor, desfruta de maior valor que o rubi, preciosidade pertencente ao projeto masculino expansionista, repleto de guerras cruas e vã cobiça.

Mas se, em Camões, o corpo erótico dos movimentos pulsionais de vida, tais como teorizados por Freud, prevalece sobre o corpo para a morte, o mesmo não se pode dizer das figurações do corpo em Manuel de Freitas. O corpo de Freitas é “matéria de desastre, pronúncia errada” (FREITAS 2002, p. 79), “centro exacto do pavor e do desejo” (FREITAS 2003, p. 43), “pés acentuadamente azuis / - fétidos, sem dúvida alguma” (FREITAS 2001, p. 67). De modo que a figuração de corpo n’ *Os Lusíadas* que coincide com a presente na obra de Manuel de Freitas é a do escorbuto, a do horror frente ao corpo destinado à doença e sepultura:

“E foi que de doença crua e feia,
A mais que eu nunca vi, desamparam
Muitos a vida, e em terra estranha e alheia
Os ossos para sempre sepultaram.
Quem haverá que, sem o ver, o creia?
Que tão disformemente ali lhe incharam
As gengivas na boca, que crescia
A carne, e juntamente apodrecia.

"— Apodrecia com um fétido e bruto
Cheiro, que o ar vizinho inficionava;
Não tínhamos ali médico astuto,
Cirurgião subtil menos se achava;
Mas qualquer, neste ofício pouco instructo,
Pela carne já podre assim cortava
Como se fora morta, e bem convinha,
Pois que morto ficava quem a tinha.
(Lus, V, 81-82)

Em “Dentes podres em Lisboa”, poema de Freitas do livro *Os Infernos Artificiais*, 2001, o eu lírico narra em poesia uma pequena história sobre um poeta medíocre que, depois de abolir a composição de poemas de amor, percebeu, sem demora, que não havia razão de ser se não existissem os poemas de amor, ou que se tornaria um poeta ainda mais medíocre do que usualmente se não os escrevesse, chegando a uma epifania:

As palavras afluíram-lhe então
como um vômito frio e cansado,
dentes podres de uma musa
«que já foi com todos»
e com ele também.
(FREITAS, 2001, p. 41)

Dessa forma, observa-se que o amor, que em Camões é movência, louvor à matéria, portanto à condição humana, em Freitas, ainda que essencial, é mais como uma obrigação “aos sítio húmidos, demandados / em vão” (FREITAS, 2007, p. 40). Desprovidos de erotismo e beleza, as imagens do corpo e do amor, últimos lugares de repouso e superação para a incapacidade do sujeito contemporâneo de fixar uma identidade (SOLOMON apud NASCIMENTO, 2006, p. 73), convertem-se em uma taxonomia de patologias, perdendo a possibilidade de figurarem enquanto espaços de utopia, como ocorre no poema camoniano. “Dentes podres de uma musa / «que já foi com todos»”, Freitas, ao executar um salto das camadas semânticas de um conteúdo de imagens tradicional para um radicalmente novo, obtém um violento fenômeno de estranhamento. Estranhamento que permite ao poeta o cumprimento de sua proposta por uma poesia sem qualidades, promovendo um tratamento diferenciado de temas poéticos já tradicionais, como também do passado literário, em que Camões e sua discussão n’ *Os*

Lusíadas acerca do valor ocupam papel de destaque. “– Musa hepática e desleal” (FREITAS, 2001, p. 59) – outro valor “mais baixo” se levanta.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 4 ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

FREITAS, Manuel de. *Os Infernos Artificiais*. Lisboa: Frenesi. 2001.

_____. O tempo dos poetas. In: ____ *Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno. 2002.

_____. *Blues for Mary Jane*. Lisboa: & etc. 2004.

_____. *Portugal: 0*. v. 1. Edição, seleção e curadoria da coleção Luis Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.

GUERREIRO, Antonio. Um pouco de vida, um pouco de poesia. *Telhados de vidro 1*. Lisboa: Averno, novembro de 2003.

NASCIMENTO, Priscilla Porto. *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo*. Niterói: EdUFF, 2007.

MAFFEI, Luis . O vate de Freitas ou Camões decerto não se importará. *Gragoatá*. Niterói: EDUFF, v.18, 2005, p. 307-320.

MAFFEI, Luis. *O público contra a publicidade em Manuel de Freitas*. VIII Seminário Nação-Invenção: literatura e leitura. 2010.

PELLEJERO, Eduardo. A conjura dos falsários. *Humanidades em revista*. Ijuí: UNIJUÍ, 2008, p. 11-35.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

1235- Voo Doméstico

H A I K U

Francisco J Calvo del Olmo¹

Desde a janela

– miúdas e albas –

as nuvens são ovelhas.

Líquido gado

– reses de vapor –

molha a sede do sertão.

¹ Mestre em Linguística (Pesquisa em Língua Espanhola) pela Universidade Complutense de Madri e Mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.