

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v. 40 n. 64 jul./dez. 2020

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Luiz Fernando Ferreira Sá	Mônica Valéria Costa Vitorino
Marcus Vinícius de Freitas	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (U Porto), Porto, Portugal
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (U Porto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4003 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-6009
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 40	n. 64	198 p.	jul./dez. 2020
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:

Manaira Aires Athayde (Stanford University/CLP)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UFRJ)

Diagramação: Alda Lopes

Secretaria: Stéphanie Paes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Manaíra Aires Athayde (Stanford University/CLP)	
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)	
Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UFRJ)	9

DOSSIÊ LITERATURA, POSTERIDADE E ARQUIVO NO CONTEXTO LUSO-BRASILEIRO

The Stars Are as Variable as the Lines: Fernando Pessoa's <i>Works</i> Considered from the Perspective of Editorial Agency <i>As estrelas são tão variáveis quanto as linhas: As Obras de Fernando Pessoa consideradas da perspectiva da mediação editorial</i>	
Jerónimo Pizarro	15
O espólio teatral do dramaturgo português Gervásio Lobato <i>The Theatrical Collection of the Portuguese Playwright Gervásio Lobato</i>	
Claudia Barbieri	37
“Não quero a glória que vem fria, quero agora”: a negação da posteridade em Hilda Hilst <i>“I Don't Want the Cold Glory; I Want It Now”: The Denial of Posterity in Hilda Hilst</i>	
Victor André Pinheiro Cantuário	57
Agustina Bessa-Luís: a força do romance como enciclopédia aberta e o ímpeto arquivístico <i>Agustina Bessa-Luís: The Strength of the Novel as an Open Encyclopedia and Archival Impetus</i>	
Rodrigo Valverde Denubila	73

<i>Visita ou Memórias e Confissões: o filme-testamento de Manoel de Oliveira</i> <i>Visit or Memories and Confessions: Manoel de Oliveira's film-testament</i>	
Fernanda Barini Camargo	95

VARIA

A função dialógico-dialética do narrador em José Saramago <i>The Dialogical-Dialectic Function of the Narrator in José Saramago</i>	
Deivis Jhones Garlet	113
O homem absurdo em “A máquina de fazer espanhóis” <i>The Absurd Man in “A máquina de fazer espanhóis”</i>	
Rogério Caetano de Almeida	
Isabelle Eler	129
O Santo Ofício em Portugal e a narrativa crítica de Alexandre Herculano em relação à Inquisição <i>The Holy Office in Portugal and the Critical Narrative of Alexandre Herculaneum in Relation to the Inquisition</i>	
Felipe dos Santos Matias	145

RESENHAS

Preservar o excesso: LOPES, Silvina Rodrigues. <i>A anomalia poética</i> . Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.	
Mariana Pereira Guida	173
Breves notas para um só lado do dínamo: <i>O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial</i> , de Patrícia Lino <i>Brief Notes Towards Only One Side of the Dynamum: Patricia Lino's O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial</i>	
Guilherme Gontijo Flores	179

PESSOA, Fernando. *O caso mental português*. Edição
de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa:
Assírio & Alvim, 2020.

Nuno Ribeiro 189

MARTINS, Albano. *Pequeno dicionário privativo seguido
de Um punhado de areia*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

Jorge Vicente Valentim 191

Nota de Apresentação

O arquivo se tornou onipresente em nosso cotidiano com o desenvolvimento tecnológico das últimas décadas. As transformações na forma como pensamos e manipulamos o arquivo têm também transformado a produção e a crítica literárias, à medida que o arquivo se configura como um espaço privilegiado no qual a literatura renegocia as suas formas e funções. É neste contexto que surge o dossiê “Literatura, Posteridade e Arquivo no Contexto Luso-Brasileiro” da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, reunindo textos que procuram pensar de que maneira as relações entre literatura e arquivo contribuem para examinar a posteridade de um autor e a sua presença nas histórias literárias. De que maneira um escritor lida com a ideia de continuidade de sua obra depois de sua morte? Ou como prepara a sua obra para que ela se perpetue depois de sua morte? O que podemos entender como formas de continuidade de um autor? A temática abrange trabalhos sobre espólios e arquivos literários, relações entre autor e crítica literária, autor e suas formas de lidar com a morte, questões de valor e legitimação de uma obra, estudos sobre a posteridade literária.

O dossiê inicia com um artigo de Jerónimo Pizarro sobre o impacto do processo editorial na publicação da obra de Fernando Pessoa, que estava em grande parte inédita, como se sabe, à data da morte do poeta. O texto discute a importância da intervenção do editor na produção de uma obra, em particular em edições póstumas. Explorando a contradição entre as noções de autor e posteridade, o caso de Pessoa e seu arquivo – provavelmente o mais emblemático do universo de língua portuguesa – é utilizado para pensar o conceito de “obra”, vista aqui como o resultado conjunto do que um autor deixa escrito e o trabalho dos editores, atendendo a um processo de construção contínua e coletiva. O artigo argumenta que cada obra publicada de Pessoa é, na verdade,

produto dos esforços coletivos de seleção, organização, apresentação e tratamento dos textos, o que incentiva o aparecimento constante de novas propostas editoriais.

A complexa relação entre a crítica literária e um autor, tanto em vida como depois da morte dele, é o tema do segundo artigo do dossiê. O texto investiga o descompasso entre a expressiva recepção crítica que a obra do dramaturgo português Gervásio Lobato recebeu em vida, na segunda metade do século XIX, e o subsequente apagamento da importância do seu trabalho a partir da segunda metade do século passado. Claudia Barbieri vai buscar no espólio, que se encontra no Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, algumas possíveis explicações, que nos deixam entrever como as condições materiais de uma obra podem ser determinantes para a sua perpetuação.

Já no artigo sobre a escritora brasileira Hilda Hilst acompanhamos, curiosamente, um movimento contrário ao que se lê no artigo anterior sobre a obra de Gervásio Lobato. Victor André Pinheiro Cantuário nos mostra como Hilst, que dizia não ter interesse em saber quem a lia, na verdade se revelou muitas vezes insatisfeita com o seu pequeno número de leitores, acusando a crítica de injustamente caracterizá-la como uma escritora hermética e denunciando ter a obra mal distribuída por seus editores, o que a tornava muitas vezes inacessível. O artigo analisa como várias iniciativas, dentre as quais a compra de parte do arquivo da autora pela Unicamp e a publicação da obra completa pela Editora Globo, contribuíram para reacender o interesse por sua obra, impulsionando para que fosse amplamente conhecida e reconhecida depois de sua morte.

Se os dois artigos anteriores se dedicam a pensar na dimensão documental do arquivo, o artigo seguinte investiga como as dinâmicas conceituais do arquivo permitem refletir sobre diferentes aspectos de uma obra. Neste caso, Rodrigo Valverde Denubila explora o caráter arquivístico e inventariante da ficção de Agustina Bessa-Luís, afiliando-a à ideia de romance enciclopédico proposta por Italo Calvino. Argumenta-se que as contínuas perguntas, as verdades relativas e a ambiguidade constroem uma obra que vive da impossibilidade de fechamento absoluto, inventariando continuamente elementos da cultura e da história portuguesas, de fatos e figuras históricas a objetos e monumentos. O ímpeto arquivístico fomenta, assim, o grande mosaico do *ser português* apresentado pelo romance agustiniano.

Encerrando o dossiê, Agustina Bessa-Luís é novamente convocada, desta vez como autora dos diálogos de *Visita ou memórias e confissões*, o filme-testamento do cineasta português Manoel de Oliveira. Fernanda Barini Camargo dedica grande parte do artigo a analisar este filme realizado nos anos 1980 com o intuito de ser exibido apenas depois da morte do autor, permanecendo guardado nos cofres da Cinemateca Portuguesa por mais de três décadas. A programada exibição póstuma de uma película autobiográfica, que se passa na casa onde o cineasta viveu durante quarenta anos, é examinada tendo como mote as representações da casa no cinema de Oliveira. As memórias do espaço doméstico são ainda perscrutadas nos filmes *O velho do Restelo* e *Porto da minha infância*, explorando a ideia da representação da casa como “abrigo da identidade” e, por isso, como um dos aspectos essenciais da forma como o autor lida com a questão da posterioridade de sua obra.

Compondo a seção *Varia*, os artigos de Deivis Jhones Garlet e de Rogério Caetano de Almeida abordam diferentes aspectos do narrador. O primeiro trata da função dialógica-dialética do narrador nos romances de Saramago, enquanto o segundo reflete sobre a noção do absurdo no narrador-personagem de *A máquina de fazer espanhóis*, do luso-angolano Valter Hugo Mãe. Já Felipe dos Santos Matias, por sua vez, estuda o Santo Ofício português e busca em Alexandre Herculano uma visão crítica a respeito da institucionalização do tribunal de inquisição no Reino Lusitano.

Na seção *Resenhas*, contamos com a apreciação de Mariana Pereira Guida sobre o ensaísmo de Silvina Rodrigues Lopes em *A anomalia poética* (2019). Pereira Guida aponta traços fundamentais do texto de Lopes, convocando nossa atenção ao aspecto desajustado, estranho e monstruoso dos ensaios que compõem a coletânea. *A anomalia poética* coloca em jogo, sobremaneira, segundo Guida, a “inquietação do pensamento” suscitada pela escolha estilística de Silvina Rodrigues Lopes pela “dissonância, pelo desvio, pela quebra, pela diferença”.

Já Guilherme Gontijo Flores escreve suas “breves notas para um só lado do dínamo” em torno de *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial* (2020), da portuguesa Patrícia Lino, reiterando a potência criativa e laboral da professora-escritora-crítica-ensaísta que, através da “obsessão pelo procedimento” e da “potência do sarcasmo”, aponta de maneira lúdica e lúcida a necessidade de se estar poeticamente em um mundo no qual vê-se ainda, à ronda, o fantasma

da “nova normalização do discurso homofóbico, racista, machista, negacionista, anti-intelectualista, anticientificista”.

Nuno Ribeiro resenha a edição de Richard Zenith e Fernando Cabral Martins para os ensaios e textos críticos do outro Fernando – o Pessoa – intitulada *O caso mental português* (2020). Ribeiro destaca a organização cronológica e a divisão do livro em duas partes: os textos publicados em vida e os textos póstumos, que emolduram o pensamento de Fernando Pessoa acerca do psiquismo português, possibilitando ao leitor a construção de um diagnóstico sobre temas caros ao poeta, como provincianismo, cosmopolitismo e potencialidade cultural.

A última resenha é assinada por Jorge Vicente Valentim, e se debruça sobre o *Pequeno Dicionário privativo seguido de um punhado de areia* (2017), de Albano Martins. Valentim ressalta o caráter afetivo dos “pequenos poemas em prosa”, sem deixar de fora o aspecto reflexivo dos “verbetes”. Sobressai-se neste aspecto a consciência exacerbada da inexorabilidade do tempo e, talvez por isso, destacam-se os poemas pela celebração de um presente que precisa ser vivido, experienciado, e até mesmo morrido, sem que se abra mão da poesia e sua multifacetada possibilidade de criar mundos possíveis.

Desejamos que esta edição da *Revista do CESP* contribua para promover novos diálogos, encontros, olhares sobre o amplo campo das relações entre literatura e arquivo, memória e posteridade, que encontra um amplo e fecundo espaço a ser explorado nas literaturas de língua portuguesa. Que os artigos reunidos a seguir motivem várias experiências de leitura, e que daí possam resultar novas formas de entretecer os textos literários e criar conexões diversas.

Manaíra Aires Athayde (Stanford University/CLP)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (UFMG)
Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UFRJ)

DOSSIÊ LITERATURA,
POSTERIDADE E
ARQUIVO NO CONTEXTO
LUSO-BRASILEIRO

The Stars Are as Variable as the Lines: Fernando Pessoa's Works Considered from the Perspective of Editorial Agency

As estrelas são tão variáveis quanto as linhas: As Obras de Fernando Pessoa consideradas da perspectiva da mediação editorial

Jerónimo Pizarro

Universidade de los Andes, Bogotá / Colômbia

j.pizarro188@uniandes.edu.co

<http://orcid.org/0000-0002-9688-9830>

Abstract: Here we discuss editorial agency and its impact in the work of Fernando Pessoa, focusing on perception, mobility and interpretation. A posthumous publication is a privileged object to investigate the complexity of the process of editorial agency and its effects because, in the posthumous extension of a *corpus*, what is at stake is precisely its construction. We also examine the role of the editor and his intervention, rather than the one of publishers, bearing into account the impact the decisions and reorganizations can have when speaking of posthumous works. We conclude that a “work” is the product, or the result, of the joint work left by an author and that of its editors, and that a work or a set of works is not something determined and established forever, but a reassembled product, or the result of a construction or reconstruction.

Keywords: Fernando Pessoa; editorial agency; mobility; interpretation; work; posthumous work.

Resumo: Discutimos aqui a mediação editorial e o seu impacto na obra de Fernando Pessoa, com enfoque na percepção, na mobilidade e na interpretação. Uma publicação póstuma é um objeto privilegiado para investigar a complexidade do processo de mediação editorial e os seus efeitos porque, na extensão póstuma de um *corpus*, o que está em jogo é precisamente a sua construção. Analisamos também o papel do editor (*editor*) e da sua intervenção, em vez do papel da editora (*publisher*), tendo

em consideração o impacto que as decisões e as reorganizações podem ter quando falamos de obras póstumas. Concluimos que uma “obra” é o produto, ou o resultado, do trabalho, em conjunto, do autor e da obra que deixou, e dos editores; e que uma obra ou um conjunto de obras não é algo determinado ou estabelecido para sempre, mas um produto reorganizado, ou o resultado de uma construção ou reconstrução.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; mediação editorial; mobilidade; interpretação; obra; obra póstuma.

This article’s purpose is to devote minimum of critical attention to the process of editorial agency, that is, the intervention of an editor, rather than that of a publisher, in the production of a given text or work. From the private act of writing to the public text, as an object of circulation and cultural consumption, there is a process of mediation that makes the book possible, constituting the “writer” in “author” and inserting the work into the space of literature. Given that an editor is characteristically a posthumous agent, as suggested below, I considered pertinent to view the editorial agency since the perspective of posterity, a future time in which that intervention tends to be more crucial and apprehensible because it is about a series of acts situated in the border between the moment of writing and the moment of the publication itself. This election can be surprising since the memory of the author’s name corresponds to the oblivion of the editor’s name, but it should be noted that, in the framework of posterity, it is the editor who “stamps” the author’s name. In fact, the option we chose may be less surprising if we notice the great number of posthumous works and that, by the way, have multiplied with modernity and the expansion of the literate universe. Editors of texts preserved in original form are increasingly more responsible for the existence of circulation of many more books.

As a starting point, a distinction between mostly posthumous authors and others who are only partially posthumous must be drawn. Among the former we should mention some notable examples: Emily Dickinson (1830-1886), whose poems –except for ten– were edited after her death, as were the letters which survived (many were burned by her obedient younger sister); Gerard Manley Hopkins (1844-1889), whose poems were published in a book for the first time in 1918, edited by Robert Bridges, shortly before the correspondence, notebooks and sermons; Franz Kafka (1883-1924), whose novels *Der Prozess* (1925)

[*The Trial*], *Das Schloss* (1926) [*The Castle*] and *Amerika* (1927) [*America*] are all posthumous, as are certain intimate writings (diaries, letters and other notes); Georg Trakl (1887-1914), who only published one book of poems before his suicide and whose posterity begun with none other than *Sebastian im Traum* [*The Dream of Sebastian*]; Walter Benjamin (1892-1940), many of whose writings were published late, including his unfinished and more ambitious work, *Das Passagen-Werk* [*Arcades Project*] in Paris in the Second Empire; Ludwig Wittgenstein (1889-1951), whose books, with the exception of *Tractatus*, are all posthumous; Simone Weil (1909-1943), whose first book was compiled posthumously by her friend Gustave Thibon (*La Pesanteur et la Grace*, 1974 [*Gravity and Grace*]) and whose letters, notebooks and even courses (see *Leçons de Philosophie*, 1969 [*Lectures on Philosophy*]) begun to appear after fall of Nazism. The list could be much longer, and each reader will surely remember different names.

Although the frontier between mostly posthumous and not as posthumous is variable and difficult to establish, given that posterity tends to modify the extension of any work and redefine many aspects, and even the very concept of “work” itself, one should also name other less posthumous authors. These include: Friedrich Nietzsche (1844-1900), whose unpublished works were defended, among others, by Martin Heidegger and whose aphorisms and fragments have been variously compiled; Eça de Queirós (1845-1900), edited by friends and family since the early 20th century and who, if not by the volume of his contributions in periodical publications, would have to be considered as mostly posthumous; Paul Valéry (1871-1945), who we should place before Kafka, perhaps without reservations, if we ever perused his colossal *Cahiers*; Robert Musil (1880-1942) who, during his lifetime, published *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936) [*Posthumous Papers of a Living Author*],¹ but left *Der Mann ohne Eigenschaften* [*The Man Without Qualities*]

¹ There are similar cases, as *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1838), by Charles Dickens, and *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) [*The Posthumous Memories by Brás Cubas*], by J. M. Machado de Assis. Not forgetting romantic gestures, as the *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850) [*Memories from Beyond the Grave*], by René de Chateaubriand, and *Les Contemplations* (1856) [*The Contemplations*], by Victor Hugo, seen as a funeral monument. On Chateaubriand, see Neefs (1986; included in DEPPMAN *et al.*, 2004).

unfinished; Antonio Gramsci (1891-1937), who should be placed before Weil, if we consider the volume of *Quaderni del carcere* [*Prison Notebooks*] and the letters... not mentioning any details on Hölderlin, Heine, Büchner, Lautréamont, Rimbaud, Walser, Bakhtin, Lampedusa or Paul de Man and excluding famous diaries and correspondence, which were sometimes conceived as “works”, since the time of the first epistles. To not mention all the canonical books we have forgotten are posthumous, such as Hegel’s shortened *Aesthetics* (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1832 [*Lectures on Aesthetics*]), or Saussure’s *Cours de Linguistique Générale* [*Course in General Linguistics*], which depended on the editorial work of students and friends.² A posthumous publication is a privileged object to investigate the complexity of the process of editorial agency and its effects because, in the posthumous extension of a *corpus*, what is at stake is precisely its construction.

The author that I will discuss here, Fernando Pessoa (1888-1935), clearly belongs to the mostly posthumous group. In general, I will say “author” and not “writer” because the former is a broader term that covers all kind of artists and *scientists*,³ but I am aware that these are not synonymous voices and that there is an aporia, a contradiction when the notions of author and posterity (posthumous author, posthumous authorship, etc.) are brought together. Generally, “author” is the one that creates or gives existence to something. Thinking about a posthumous author or about the posthumous authorship (when speaking of being an author posthumously), is to reason about paradoxical objects since many of the notions associated to the concept of author become problematic. Is it possible to create or give existence to something from posterity? Posthumous is the superlative of *posterus*, coming, and it is difficult to conceive the *comingest* [*veniderísimo*] or the *futurest* [*futurísimo*] author. Especially after the meaning the word “author” received in the 18th century, when literary posterity was founded by the theory of natural right and the aesthetics of originality (see CHARTIER, 2000). From that moment on, the writer becomes an author-owner who negotiates the publication of his works with the booksellers-editors and may be

² A similar case is *La ciudad letrada* [*The Lettered City*] by Ángel Rama, a book canonized by the academia, posthumous, as is his *Diario* [*Diary*].

³ In Portuguese, as in English and other languages, “scientific” is not used as an adjective and noun at the same time.

subject to criminal appropriation, as Foucault (1969) emphasizes. This double nature, of writer and author, becomes more complex when the empirical subject disappears because the ownership of the works passes to the heirs –who lose the exclusive rights of publication after a given number of years– and the books published post-mortem appear with an author’s name, which does not correspond to the new owner of the works nor to that of the person most immediately responsible for their publication, who usually is, for some decades, the same literary executor. The author who comes to light after his death⁴ is merely a name fulfilling a “function” and to which unstable or mutable notions are associated. As a lawyer explains it, “the author after the author is, more than ever, a signature”;⁵ a referential lexeme and an act of faith.

When Pessoa died, in 1935, there was not a single way of organizing his works because of the lack of coherent plans and testamentary dispositions, but also because of the absence of information and knowledge that would allow to value the reach of certain writings, which apparently were unique and isolated. From the beginning, the name “Pessoa” fulfilled the function of ensuring a paradoxical unity, since he did not manage to organize his production during his lifetime, despite desiring to do so from an early age. From his reason, the hypothetical *Obras* [Works] must be seen as an attempt of regrouping, correlating and organization, as a useful reference point which will serve, above all, to retrospectively examine and contrast other schemes, which do have a historical reality. When “parts” are organized and the production of others is structured, logical and meaningful relationships are proposed to determine the reading of the “whole”. Reading the Pessoaan prose published during his lifetime is different from reading the same prose interwoven with what was published posthumously. In the latter case, the public profile Pessoa left as a writer before he died is blurred, and a writer with even broader and more diverse interests appears, who, if he had published everything, he wrote on the First World War or Portuguese presidents and political parties, for example, would have left an image of a committed intellectual, and not of a modest and silent city-centre clerk.

⁴ Let us recall in late Latin the alteration of *postumos* by *posthumus*, given the wrong link with *humus* (earth) or *humare* (bury).

⁵ “L’auteur après l’auteur, c’est plus que jamais une signature” (FAULTRIER-TRAVERS, 1996, p. 183).

I said works and not complete works, but one notion or another would refer to the discussion already raised by Foucault:

When undertaking the publication of Nietzsche's works, for example, where should one stop? Surely everything must be published, but what is "everything"? Everything that Nietzsche himself published, certainly. And what about the rough drafts of his works? Obviously. The plans for his aphorisms? Yes. The deleted passages and the notes at the bottom of the page? Yes. What if, within a workbook filled with aphorisms, the notation of a meeting or of an address, or a laundry list: is it a work, or not? Why not? And so on, *ad infinitum*. How can one define a work amid the millions of traces left by someone after his death? A theory of the work does not exist, and the empirical task of those who naively undertake the editing of works often suffers in the absence of such a theory. [...] The word "work" and the unity it designates are probably as problematic as the status of the author's individuality. (FOUCAULT, 1979, p. 143-144)⁶

However, if there is no exact nor predefined extension of a set of works, can there be several Paul Celan or Several Paul Valéry, for example, who could be called "complete"? Possibly; it would depend on when we stood, on what we circumscribe—that is, on the radius covered by the term "complete" and on what we understand as "work", in general, and in each specific case. In this regard, I would like to examine one of the configurations of *Obras* by Fernando Pessoa and the criteria by which certain editors were governed in order to establish certain texts.

⁶ "Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce 'tout'? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres? Évidemment. Les projets d'aphorismes? oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets? oui. Mis quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie: œuvre ou pas œuvre? Mais pourquoi pas? Et ceci indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre? La théorie de l'œuvre n'existe pas, et ceux qui ingénuement entreprennent d'éditer des œuvres manquent d'une telle théorie et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé. [...] Le mot 'œuvre', et l'unité qu'il désigne, sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur" (FOUCAULT, 1969, p. 79-80).

Shortly after 1935, the publishing house Ática, despite its anthological vocation, began to publish the first *Obras completas* [Complete Works] of Pessoa. How did Ática organize them? Dividing them, generically, into prose and poetry, starting from the still incipient knowledge of the Pessoaan trunks, which came, so to speak, without instructions. Although Pessoa kept his papers in envelopes which he often labelled, the envelope “Campos”, for example, did not have to include all of Campos’ production and could keep papers that were not in its place or that, as many others, had no “place”. Between 1942 and 1982 Ática published the following volumes:

Poesia [Poetry]

- I. *Poesias de Fernando Pessoa* [1942] [*Poems of Fernando Pessoa*]
- II. *Poesias de Álvaro de Campos* [1944] [*Poems of Álvaro de Campos*]
- III. *Poemas de Alberto Caeiro* [1946] [*Poems of Alberto Caeiro*]
- IV. *Odes de Ricardo Reis* [1946] [*Odes of Ricardo Reis*]
- V. *Mensagem* [1945] [Message]
- VI. *Poemas dramáticos* [1952] [*Dramatic Poems*]
- VII. *Poesias inéditas* (1930-1935) [1955] [*Unpublished Poems* (1930-1935)]
- VIII. *Poesias inéditas* (1919-1930) [1956] [*Unpublished Poems* (1919-1930)]
- IX. *Quadras ao gosto popular* [1965] [*Quartains to Popular Taste*]
- X. *Novas poesia sinéditas* [1973] [New Unpublished Poems]
- XI. *Poemas ingleses: Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets e dispersos* [1974] [*English Poems: Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets and Uncollected Texts*]

Prosa [Prose]

- Páginas íntimas e de auto-interpretação* [1966] [*Intimate and Self-Interpreting Pages*]
- Páginas de estética, teoria e crítica literária* [1967] [*Aesthetical, Theory and Literary Criticism Pages*]

Textos filosóficos [1968, 2 v.] [*Philosophical Texts*]

Cartas de amor [1978] [*Love Letters*]

Da República (1910-1935) [1978] [*From the Republic* (1910-1935)]

Sobre Portugal, introdução ao problema nacional [1979] [*On Portugal, Introduction to the National Problem*]

Textos de crítica e de intervenção [1980] [*Criticism and Intervention Texts*]

Ultimatum e páginas de sociologia política [1980] [*Ultimatum and Political Sociology Pages*]

Livro do desassossego [1982, 2 v.] [*The Book of Disquiet*]

Many observations could be made in regard to this first editorial enterprise: it prioritizes poetry over prose –which appeared late and without roman numerals–; it includes theatre in the poetry section (*Poemas dramáticos*) and it excludes translations; it introduces new poems two or three decades later (*Poesias inéditas* and *Novas poesias inéditas*); it proposes some titles that publishing tradition will shorten (*Quadras* instead of *Quadras ao gosto popular*), and will vary them (*Páginas íntimas e de auto-interpretação*, 1966; *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, 1986 [*Intimate Writings, Letters and Autobiographical Pages*]; *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, 2003 [*Autobiographical, Automatic and Self-Reflection Writings*]). The addition “to popular taste” meant to accentuate the editors’ surprise: “who would have guessed that such a cerebral and speculative spirit would condescend to cultivate such a simple and popular genre [as the verses]”.⁷ Ática’s project was left unfinished, like so many other projects of *Obras completas*. But for the time being, it is worth highlighting just a couple of aspects: the editors of Ática, like others did after, forged titles that are not found in Pessoa’s literary projects (for example, that long and academic *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*)⁸ and published “pages”

⁷ “Quem podia supor que um espírito tão cerebral e especulativo condescendesse em cultivar um gênero tão simples e popular” (LIND, in PESSOA 1965, p. 11).

⁸ Another similar case can be evoked: Kafka’s aphorisms who did not bear a title. *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* [*Considerations on sin, suffering, hope and the true way*] was the title suggested by Max Brod, “bello y extraviado en su solemnidad” [beautiful and forgotten in its solemnity], as Roberto Calasso wrote in his last chapter of *K* (2002).

that he would not have published (such as *Cartas de amor*)⁹ and, much less, turned into a “book” or, at least, into the books that we know today. Why did they proceed in this way? Are they Pessoa’s “works” that he did not conceive as such but that today appear under his name and, especially, those singular “works” whose existence and internal structure depend more on the critical editor? To some extent they are, but these “works” lead us to two fundamental questions: what to publish? And, how to publish it? In other words, two questions on which there is usually no consensus and whose differential resolution causes interpretative repercussions. For now, let us recall that João Gaspar Simões and Luís de Montalvor, the editors of volumes I to V of the Ática publishing house, limited themselves to publishing the compositions that were, at the time, “definitive” (almost always because they were typewritten) and worthy of representing the “disciplined genius” of Fernando Pessoa; while Jorge Nemésio, editor of volumes VII and VIII, adopted a new position. Nemésio understood that there were no “definitive” compositions, that manuscripts did not necessarily contain texts inferior to those typewritten and that there was no absolute way of measuring the expression of this “disciplined genius”.¹⁰

⁹ We do not believe that Pessoa would have published *Cartas de Amor*: first, because as Ofélia Queiroz, the recipient of the letters, acknowledges, “O Fernando era extremamente reservado. Falava muito pouco da sua vida íntima” [“Fernando was extremely reserved. He spoke very little of his intimate life”], so much so that he kept the relationship between the two secret; secondly, because shortly before Pessoa’s death the letters had already become a literary subject (cf. the poem by Álvaro de Campos that begins “Todas as cartas de amor são | Ridículas. | Não seriam cartas de amor se não fossem | Ridículas,” [“Aleloverletes | Are ridiculous. | They would not be love letters if they | Were not ridiculous”]) (JACKSON, 2010, p. 104); thirdly, because the letters involved two people, as their childish-loving idiolect reminds us: to “Nininho” [“Little boy”] Fernando, more inhibited, though playful, and to “Bébézinho” [“Little baby”] Ofélia, less inhibited, though repetitive. The Love Letters served –and so David Mourão-Ferreira justified their publication– to show Fernando Pessoa –the artist of poetic feigning– not naked, but “pelo menos tão quase ‘despido’ ou tão sumariamente ‘vestido’” [“at least almost as ‘naked’ or summarily ‘dressed’”] as it could possibly be. To reveal the “man” beyond his poetry, which was considered sincere only on an intellectual level. See Queiroz and Mourão-Ferreira, in Pessoa (1978, p. 40 and 182). Campos’ poem, written in 1935, was first published in *Acção*, v. 41, 6 March 1937.

¹⁰ On the polemic that generated the publication of *Poesias inéditas*, see Nemésio (1957). The initial “warning” from volume VII (*Poesias inéditas*) can be considered programmatic.

The *Poesias inéditas* of 1955 and 1956 “completed” the *Poesias* of 1942, although a volume with the poems before 1919 never appeared. As we move forward—as is the case when time passes—the collective character of some “works” and, in particular, of the Pessoa ones, will be revealed more intensely.

As can be seen in the diagram of the Ática publishing house, in 1966 the leap from poetry to prose was made. At that time there were other editions and some prose texts by Pessoa were known (in this aspect the Ática house was behind), but these editions only republished what the Portuguese writer had published during his lifetime. It is perhaps not an exaggeration to say that the literary and social image of Pessoa that prevailed in Portugal for over twenty years—and indirectly abroad—was that of the poet, which coincided with the traditional and official idea of the primacy of poetry over prose. In this sense, one fact is significant: *Cartas de amor* and the first volume of political texts published by the Ática publishing house appeared only in 1978, that is, after the “Carnation Revolution”. However, the 1966 milestone is also interesting for another very specific reason: in that year, a German professor who had begun working with the Ática publishing house, Georg Rudolf Lind, found himself having to defend the continuity of the editorial work and, likewise, the publication of Pessoaan prose. At that time, some people declared that the essential was already known, and against this flimsy, mistaken and paralyzing opinion, Lind (1966) proposed the “systematic exhumation of the trunks”, to avoid partial or subjective appreciations. He also understood, and said so, that the “systematic exhumation” would be “somewhat misunderstood”, precisely by the specialists who already considered Pessoa “sovereignly known” and exclusively a poet.¹¹ This happened sixteen years before *Livro do Desassossego*, a work in prose which would become a worldwide best-seller, was known.

¹¹ “A exumação sistemática da arca deve contar, de antemão, com uma certa incompreensão da parte daqueles que não reconhecem a necessidade destas edições intermináveis”; algunos se preguntarán, “porquê perder tempo com a publicação de obras de interesse menor, quando o essencial da produção de Fernando Pessoa já está sobejamente conhecido?” (LIND, 1966, p. 57) [“The systematic exhumation of the trunk must be preceded by a misunderstanding on the part of those who do not recognize the necessity of these endless Editions”; some may ask, “why loose time publishing works of a lesser interest when the essential production of Fernando Pessoa is already vastly known?”].

Lind's criterion resulted to be pertinent over five decades and is in force today, because there are still those who say, demagogically, that the main Pessoa trunk is already well understood. The truth is that it will continue to hold surprises and that fame and omnipresence of the name of the writer must not be confused with the detailed knowledge of the archive, as well as the study and rigorous transcription of the autograph testimonies. Fortunately, Lind's position, and the position of others linked to Ática, allowed for nine other volumes to be launched, though they were anthological. With the exception, without any particular reservations, of *Cartas de amor* and *Livro do desassossego*, all volumes published by Ática are made by a reduced selection of the matter announced in the title, even though they appear in the framework or the sequence of *Obras completas*. What lessons can we learn? At least one: we should not cling to the static idea of an already closed literary universe, and understand that it was built and keeps being forged by successive generations of readers –who mobilize, or “divert and refine”, to quote Borges,¹² our perception– because the Pessoa universe (the radius of the work, the author's facets, the number of themes and books) was completely revolutionized from 1966 onwards, and again after 1988 when other workgroups, with diverse criteria and points of view, began to edit his works again. Editing or fixating a book and its successive reeditions, the consecration of an author and his canonization, the recollection of some works under the adjective “complete”, ended up persuading us, commonly and erroneously, of the conclusion of a process, against its endless mobility and transformation.

There is something peculiar in the publications of 1966 and 1967: they scarcely have a title, and no major pretension of unity or totality – *Páginas*. They barely suggested a book is, in the end, nothing more than a given set of pages; which maybe is the same as saying that a character is nothing more than a collection of words, desacralizing the text and removing from it the “life of its own” it takes on our conscience. But then, some *Obras* –let us not say “complete”– would be made up only of “pages” seen as their more material aspect, according to which some of them would be one or more volumes? However, the choice of the term “pages” does not seem significant to us because it points to this aspect, but because it usually is an alternate name for an anthology. Think

¹² “Desvían o afinan”, in “Kafka y sus precursores” (*Discusión*), (BORGES, 2005).

about *Estas páginas mías* [*These Pages of Mine*], by Juan José Arreola, or in any compilation of *Páginas escogidas* [*Selected Pages*] or of *Mis mejores páginas* [*My Best Pages*], and notice it was precisely the two sets of *Páginas* –in 1966 and 1967– that cut off the existence of the *Obras completas*. Perhaps it should be noted that the project *Obras completas* by the Ática publishing house anticipated its difficulty from the beginning because: or 1) *Novas páginas* [*New Pages*] (as *Novas poesias* [*New Poems*]) were being edited when new were being found or established; or 2) only sections were published and there was no aspiration for totality back then; or 3) the fragmentary nature of the Pessoaan production was recognized –whose fundamental features are heterogeneity, discontinuity and brevity– and it was admitted that everything, or almost everything, was made of only loose “pages” “which the editors would thread together. Pure “fragments, fragments, fragments”, as Pessoa calls the *Livro do Desassossego* in 1914.¹³ In the case of Pessoa, we would be faced with the so-called, by some editors, *Obras completas*, which would be made up of fragments, many of which with no necessary connection between them and, some of them, with no relation to existing “works”; in other words, we would be faced with collections of fragments that have become more and more the component elements of certain changing “works”.¹⁴ Except for *Mensagem*, the only book published during the author’s lifetime, and except for the English *plaquettes* and some leaflets, all the remaining Pessoaan “works” have been reconstructed with projects, sketches and texts of migratory character. (Why publish, for example, Álvaro de Campos’ “Ultimatum” in *Páginas de sociologia política* and not in *Páginas de estética*?) It is not about blaming Ática for its omissions. On the contrary, the term “pages” was a way of recognizing the difficulty of *Obras completas*; and this happened, precisely, in the year when the edited volumes lost their numbering. Even today, there is not an academic, editorial or cultural consensus on how to publish Fernando Pessoa, and it will be a long time before there is a consensus on which are his works, which are the main ones, or which is the “exact” *corpus* of some of his

¹³ “Fragmentos, fragmentos, fragmentos”. See the letter to Armando Cortes-Rodrigues from 19 November 1914 (in PESSOA, 1945).

¹⁴ Some “works” can be composed only of fragments; but in these cases, perhaps a “theory of the work” (Foucault) becomes more necessary and the organization of each volume and of the complete set more controversial.

books. Finally, what exists in many cases are publications conceived by one, two or even three editors that did not agree on how to publish a heteronym, for example, or the set of literary appreciations of Pessoa-*ipse*. If we look at the plurality and diversity of the published and unpublished texts, we can say that there are several Pessoa, as there are several Paul Valéry and several Paul Celan, or other similar intellectual characters, because there are several configurations and constellations of their works. The texts change context, association, hierarchy, properties, and more and more different selections and organizations keep being discovered. We could almost speak of permutations and rotations, as Octavio Paz would say. When this happens, and it is not the author who makes the context alterations, to dream with “definite” editions that resolve all uncertainty is, more than ever, like longing for a lost paradise.

Note that of all the texts attributed or attributable to a heteronym, no set was published in its entirety during Pessoa’s lifetime. This if we quantitatively interpret ‘entire’. Note, furthermore, that today the extension of the work of each heteronym corresponds to the extension discovered posthumously because the partial publications that appeared during the author’s lifetime were only meant to present a figure to a community of readers, but never exhaustively. At the time, each publication opened a small window, leaving others necessarily closed. In any case, accepting that the posthumously discovered production prolongs a particular work brings us back to a fundamental problem: what would Pessoa have published? It is a question that haunts us, that comes from the beginning of the work of reading and researching Pessoa’s unpublished writings –or those of any other author– and to which there is no way of answering in a univocal and accurate manner. It would be pretentious and speculative to say, and ensure, which would have been his last decisions, and in which form he would have accepted the printing of some texts. In any case, the truth is that it is essential to bear into account the set of texts he published during his lifetime in order to be able to study the posthumous construction of his works and to better understand how those works, after 1935, are his own or are alien. Thanks to the investigations of several editors, today, the “poetic works” of Caeiro, Reis and Campos have new dimensions. The *Livro do desassossego* continues to be reconfigured and we might never definitely know which is the actual *Livro* because Pessoa himself did not put a definite article before it. Besides, his uncountable readers do not need

to be afraid of its changing character (even though they might benefit from the comparison of several editions). In the beginning, we wondered whether a work involves one author or if it can involve several. After an author's death, it is evident that the responsibility for what is left is not exclusively his and that this material is, more and more, the raw matter of a work of collective construction. In the 100th anniversary of the fictitious birth of Álvaro de Campos (1990), for instance, Teresa Rita Lopes made known sixty-three unpublished writings of this heteronym, in Álvaro de Campos, *Vida e obras do Engenheiro* [Álvaro de Campos, Life and Works of the Engineer] and dedicated them to Campos on his 100 years. Perhaps some attributions can be discussed,¹⁵ but the work of the "Engineer" is being redimensioned and, with it, that of Pessoa. There is nothing better than these kinds of findings to show the open character of a work and, especially, of some supposed *Obras completas*. Even if we already knew "everything", or we believed that we did, we would have to understand that the closed character of a composition is only nominal and accidental.

From an interesting process of revision, a notable example would be the one of Herberto Helder, who has not ceased renewing his poems and whose *Poesia Toda* [All Poetry] continues to be a motive for astonishment and an attempt to deny death, associated with the intention of fixation. The successive editions of *Poesia Toda* (1973), *Poesia Toda* (1981), *Poesia Toda* (1990), *Poesia Toda* (1996), *Ou o Poema Contínuo* (2004) [Or the Continuous Poem], speak for themselves –in 2004, Helder also reedited *Poesia Toda*, but then under the title *Ou o Poema Contínuo*. We quote every book because each one is the same and it is another. Against the booksellers who return the books to the editors after a certain time, against the promotion of the last editions, Helder, in his aversion to institutionalism, continued to rewrite the same poem, which was once called *Poesia Toda* and then it was called *Ou o Poema Contínuo*. We think of Whitman, who conceptualized in his entire life one single book: *Leaves of Grass*. Valéry should also be remembered: criticized for publishing several texts or variations of the same poem, the poet stressed he was even tempted "to encourage the poets to produce, like musicians or painters (Leonardo's virgins, for example), a diversity of variations or solutions

¹⁵ Less than half of the poems Lopes thought to be unequivocally from Campos were later confirmed as such in the critical edition (*Poemas de Álvaro de Campos*, 1992).

of the same theme”.¹⁶ And, lastly, we can also evoke Cortázar’s *Último round* [*Last Round*], which ends with a suggestive quote: “What John Coltrane does is to play five notes of a chord and then keep changing it around, trying to see how many different ways it can sound”. With this, we suggest that the *Complete Works* of an author, and more of a posthumous one, are only “complete”, or can be “complete”, quantitatively, by the inexistence of more autograph documents. Or, also, that even extending the concept “complete” to its maximum degree of elasticity, it does not imprison everything that was made, but what remained, more or less as the author left it, with or without revision. The complete *corpus* of Álvaro de Campos’ poetry, returning to our first example, varies from edition to edition, and it may never really be defined since it depends on posthumous attributions that are not exempt of mobility and subjectivity.

I have been speaking of *editorial agency* and this was my intention, due to theoretical and philosophical reasons. Mediation is such a crucial fact that it has provoked all kinds of debates, some of them particularly important in the literary field. The dispute between Stanley Fish and Wolfgang Iser, which the journal *Diacritics* hosted in 1981, for example, can be read as a discussion on the problem of mediation. Iser proposes an image –the stars in a literary text are fixed, the lines uniting them are variable– to which Fish responds that the stars are as variable as the lines because a “[M]ediated access to the world is the only access we ever have” (FISH, 1981, p. 10). Iser differentiates between what is there (“what is given”) and the perception of it, established by fixed data (a work’s title, for example), and Fish insists nothing is given –that can be directly perceived– because, in the end, he does not accept the identification between what it is (or exists), and what it is given. Surely perception is established not only by what exists, under the form in which it exists, but also by categories of social understanding, of conventional nature; and beyond whether or not the world exists regardless of those categories, the interesting thing, in this context, is to ask ourselves if the text, as the world, despite seeming stable, can change, and can be transformed. Are the words in a literary text fixed? Not entirely. Borges’s text, “Pierre Menard, autor del Quijote” [“Pierre Menard, author of Quixote”], shows it perfectly: an identical *Quijote* in another context (the

¹⁶ “[D]’engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet” (VALERY, 1936, p. 65-66).

20th century), written by another author (a late-symbolist writer), results in a different *Quijote*. Similarly, *one* text, edited in *two* different moments, by *two* editors, results in another text, equal and different from the first one. Just as there is no ideal *Quijote*, there are many *Quijotes*, just as they are given to us, that is to say, as they exist (Borges' *Quijote* where two red volumes with golden letters from Garnier editions). What Iser might have minimized is what we could name as mobility, not of what it is (or exist?) but of the mobility of what is given because if something is given to us, then it is possible to admit some sort of mediation, as well as some determining elements. The agency I am highlighting here is the editorial one, a type of mediation that questions the fact that words in a literary text are fixed. That is why, in my opinion, it is necessary to place the editor between the poles represented by the text and the reader, to problematize "what is given" and not to assume it as immediate data, acquired and always identical to itself. This movement does not imply a condemnation of interpretation, but a call for a more inclusive criticism, that integrates the analysis of the edited texts –that is, of the texts as they were given to us– in the interpretation. That is how we can evaluate better what is produced and its consequent effects.

In addition to the extension, another aspect that often stands out posthumously is mobility. In the case of Pessoa, some writings have migrated from book to book, have rotated, as Octavio Paz would subtly say, within the same editorial project and, of course, have also migrated from project to project. This is not only due to the reedition or revision of certain documents, but also, so to speak, due to their migratory quality. On the one hand, there is the format of the editions, which is important because form affects the production of meaning, as material bibliography teaches us.¹⁷ We could say, for example, that there is a Pessoa in a large format –INCM's–, another in a medium format –the one from Ática, Assírio & Alvim– and another one in a small format –Europa-América. On the other hand, there is this "migratory quality", which makes some of the papers in the archive practically unclassifiable and which explains, to a certain extent, some books with wandering and apparently provisional titles, as *Mensagem e outros poemas afins* [*Message and Other Kindred Poems*] or *Aforismos e afins* [*Aphorisms and Kindred Texts*], for example.

¹⁷ See for example the classical Works by Ronald Mckerrow (1927) and Philip Gaskell (1979).

In this sense, we can understand an appreciation by Roger Chartier, when –wanting to contradict the idea of a text as an abstraction, alien to the historical contingencies– says: “A novel by Balzac can be different without modifying a single line of text if it is offered as a leaflet, a book for the reading halls, or when, together with more of his novels, it is included in a volume of complete works”.¹⁸ From Pessoa’s texts, the handwriting has changed, but also their location or frame. Editors have not ceased to reconfigure the archive, which is poorly organized, nor they have ceased to change the location of some texts, as if they were, each time, trying to find a more perfect organization.¹⁹ Naturally, all these continuous movements and adjustments have had diverse effects on the production of meaning and some editions have become, in some cases, more fragile than others. Pessoa’s *Obra completa* has turned, as Helder’s, into a *continuous* production, despite its variations are not the result of new campaigns of artistical revision. The texts’ mobility inside the Pessoaan works is, therefore, due to the decisions, the criteria and the points of view of the editors, as well as the migratory character of some writings (consider a list of projects, in a dialogue between Caeiro, Campos and Reis, or a text of uncertain attribution, for example). In this sense, the concept of “work” becomes, once again, relative and circumscribed to a historical context –to the conditions of a time and to the formation of a canon– because the elements that make up a work or a series of works can change and these will never be “identical to themselves”. The “disciplined” poet of the first volumes from the Ática publishing house has become more and more an “undisciplined”, a much more prolific and varied poet, representing new selections of interests and reflecting a better knowledge of the totality of the archive.

¹⁸ “Un roman de Balzac peut être différent sans qu’une ligne du texte ait changé, selon qu’il est donné en feuilleton, dans un livre pour les cabinets de lecture, ou avec d’autres de ses romans quand il est compris dans un volume d’œuvres complètes” (CHARTIER, 1997, p. 138).

¹⁹ The inventory of the archive has been completed and no alteration in the order of the signatures is to be expected; however, each new edition reconfigures the archive, since it brings together uncollected papers and proposes new organizations of a given number or autograph documents. If these reconfigurations were to be exhausted, which is unlikely, the rereading of the original documents would have the same renovating effects as it would continue to create new links between passages of pieces that are thematically, stylistically or temporally close, although materially distant.

To conclude, I would like to suggest an answer to the main question: what is a work? A “work” is the product, or the result, of the joint work left by some men and which others progressively try to complete, revise, comment or organize. All “works” are re-examined and reassembled over time, even though some, more unfinished, fragmented or “incomplete” –in other words, less imagined as a whole–, delegate more effort for posterity. As a production, the work of Fernando Alberto Reis de Campos Pessoa – that permanent surprise to which we could also name, in a more extensive way, the work of Jean, Fernando, Alberto, Antonio, Search, Reis, de Campos, Soares, de Teive, Pessoa, and still we do not name it completely – is, precisely, the one that is consigned in his papers, that is to say, in the original papers he left in his trunks, which have been gradually revealed, for many years, thanks to the effort or the parallel “work” of successive editors, critics and investigators. This means that knowledge of the Pessoaan production has been and will continue to be mediated, as is inevitable, by different institutions, companies, and individuals. A “work” or a set of works is not something determined and established forever, but a reassembled product, or better yet, the result of a construction or reconstruction. As we saw, this process takes place at different levels, from the change of the material support (it is not the same to read Pessoa in a white book of Ática, with the Pegasus drawn by Almada, as in a virtual page of poetry, with other windows open), to the selection and presentation of a new *corpus*, with its corresponding insertion in a publishing project, guided by certain ideological, cultural or aesthetic criteria. From the moment a writer delivers a manuscript, it begins not to belong to him: he shares it with editors, reviewers, and composers, and, when it is printed, with the readers. This extension of a work or *Obras* becomes more evident and clearer when their socialization is posthumous, because, then, the writer is no longer even the one in charge of delivering his manuscript, the one responsible can be a third party, who will have given the final “form” to the text. In this sense, each work by Pessoa can be seen as the work of many people, since it represents the result of a long collective process of selection, organization, presentation and handling of the texts. Although Pessoa wished it at different times, he did not manage to examine, organise and publish all his production. He did not do so, despite stipulating as a rule of life “Organise your life like a literary work, putting as much unity into it as possible” (PESSOA, 2001, p. 17 and 321); conceiving the organisation

in an organicist sense, influenced by Spencer; theorising about the organisation and studying the way the archive is structured. So much so that even in 1935 Pessoa expressed doubts –in letters– about how to publish his unpublished texts and with what priorities. Therefore, it was others who posthumously resolved the doubts and established priorities, in a process of continuous and collective construction that will not stop, because there still is an abundance of unpublished material, and because new editorial proposals and critiques of reading and interpretation can always arise. It is possible that no unpublished text will detract from Pessoa and all the writings that will emerge will continue to contribute to the redefinition and complementing of his “works”.

References

- BARTHES, R. La mort de l’auteur. In: _____. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris: Editions du Seuil, [1968] 1984. p. 63-69.
- BLANCO, J. *Pessoana*. v. I: *Bibliografia passiva, selectiva e temática*; v. II: *Índices*. Lisbon: Assírio & Alvim, 2008.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. New edition revised and corrected in 4 tomes, 2005.
- BORNSTEIN, G. (ed.). *Representing Modernist Texts: editing as interpretation*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1991. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.9293>
- CALASSO, R. K. Milano: Adelphi, 2002.
- CHARTIER, R. *Las revoluciones de la cultura escrita*. Diálogo e intervenciones. Barcelona: Gedisa, 2000.
- CHARTIER, R. *Le livre en révolutions: entretiens avec Jean Lebrun*. Paris: Textuel, 1997.
- CORTÁZAR, J. *Último round*. Turin: Siglo XXI Editores, 1969.
- DEPPMAN, J.; FERRER, D.; GRODEN, M. (ed.). *Genetic Criticism*. Text and Avant-textes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- FAULTRIER-TRAVERS, S. de. L’auteur après l’auteur. In: CHAMARAT, G. ; GOULET, A. (dir.). *L’Auteur*. Colloque de Cerisy-la-Salle, 1995. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.

FISH, S. Why No One's Afraid of Wolfgang Iser. *Diacritics*, v. 11, n. 1, p. 2-13, 1981. DOI : <https://doi.org/10.2307/464889>

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, Paris, p. 73-104, Sep. 1969.

GASKELL, P. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1979. [Reprinted in 1985].

HAY, L. (org.). *La naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989.

ISER, W. *Der implizite Leser*. München: Fink, 1972. [English translation: *The Implied Reader*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1972.]

ISER, W. Talk like Whales: A Reply to Stanley Fish. *Diacritics*, v. 11, n. 3, p. 82-87, 1981. DOI: <https://doi.org/10.2307/464516>

JACKSON, K. D. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010.

LIND, G. R. Descobertas no espólio de Fernando Pessoa. *Ocidente*, v. 70, p. 333-338, p. 57-62, Jan.-Jun. 1966.

MCGANN, J. *The Textual Condition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: British Library, 1986. (Series: "The Panizzi Lectures", 1985.)

MCKERROW, R. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927.

NEMÉSIO, J. *Os Inéditos de Fernando Pessoa e os critérios do Dr. Gaspar Simões, com seis poemas inéditos de Fernando Pessoa e seus heterónimos*: Ricardo Reis e Vicente Guedes. Lisbon: Eros, 1957.

NEMÉSIO, J. What Is an Author? In: HARARI, J. V. (ed.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralism Criticism*. Introduction by Josué V. Harari. Cornell: Cornell University Press, 1979. p. 143-144.

PESSOA, F. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introduction by Joel Serrão. Lisbon: Confluência, 1945.

PESSOA, F. *Cartas de Amor*. Foreword and textual establishment by Maria da Graça Queirós; organization, postface and notes by David Mourão-Ferreira. Lisbon: Ática, 1978.

PESSOA, F. *Quadras ao gosto popular*. Complete Works. Edited by Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisbon: Ática, 1965. T. 9.

PESSOA, F. *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. Edited and translated by Richard Zenith. New York: Grove Press, 2001.

STILLINGER, J. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York: Oxford University Press, 1991.

VALERY, P. Au sujet du Cimetière Marin. In: _____. *Variété*, III. Paris: Gallimard, 1936.

VAN HULLE, D. *Textual Awareness*. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2004. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.17739>

Recebido em: 13 de setembro de 2020.

Aprovado em: 30 de janeiro de 2021.

O espólio teatral do dramaturgo português Gervásio Lobato

The Theatrical Collection of the Portuguese Playwright Gervásio Lobato

Claudia Barbieri

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica, Rio de Janeiro / Brasil

claudia.masseran@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7862-6570>

Resumo: Gervásio Lobato (1845-1895) foi um proeminente dramaturgo português, além de romancista, contista, tradutor e jornalista. Há, contudo, dissonâncias entre a expressiva recepção crítica que sua obra teatral recebeu enquanto o escritor ainda era vivo e o subsequente apagamento de seu nome e de sua dramaturgia nos volumes de história do teatro português publicados a partir de 1960. O artigo tem por objetivos formular algumas hipóteses para explicar este descompasso entre recepção e crítica, além de discorrer sobre a organização do espólio do escritor, pertencente ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa. A dificuldade de acesso aos arquivos, a ausência de reedições das peças, a variedade de suportes são alguns entraves que podem ser elencados e que precisam ser resolvidos ao longo do processo de resgate do teatro gervasiano.

Palavras-chave: Gervásio Lobato; teatro português; organização de espólio.

Abstract: Gervásio Lobato (1845-1895) was a prominent Portuguese playwright, as well as a novelist, short story writer, translator and journalist. There are, however, dissonances between the expressive critical reception that his theatrical work received while the writer was still alive and the subsequent erasure of his name and dramaturgy in the volumes of Portuguese theater history published since 1960. The article aims to formulate some hypotheses to explain this mismatch between reception and criticism, in addition to discussing the organization of the writer's estate, belonging to the Museum of Theater and Dance, in Lisbon. The difficulty of accessing the archives, the absence

of reissues of the plays, the variety of supports are some obstacles that can be listed and that need to be resolved throughout the process of rescuing the Gervasian theater.

Keywords: Gervásio Lobato; Portuguese theater; theatrical collection organization.

1 Introdução

“Neste mundo há só uma coisa pior do que ser morto, é o ser morto ilustre”.

(LOBATO, 1911, p. 113).

São estas as palavras que abrem a crônica “Mortos Ilustres” de Gervásio Lobato, publicada nas páginas do *Diário da Manhã* e editada no volume *A comédia de Lisboa*, de 1878. O romancista, dramaturgo, jornalista, contista e tradutor português, Gervásio Lobato, nascido em Lisboa em 23 de abril de 1850 e falecido na capital em 26 de maio de 1895, é um importante nome da literatura dos oitocentos que, infelizmente, não tem recebido por parte da crítica a atenção que sua obra merece.

Abordar a variada produção do polígrafo, destacando especialmente o espólio teatral, requer algumas considerações anteriores. Convém, entretanto, encerrar primeiro o encadeamento expresso na sequência da crônica mencionada. A preocupação do escritor recaía, sobretudo, no tratamento, por vezes desrespeitoso, dispensado pela imprensa aos mortos que tinham se destacado nas mais variadas áreas ao longo da vida:

Quando ele morre, os coveiros pegam na enxada, os repórteres largam a pena com que já lhe tem aberto essa grande cova fatal, nos seus noticiários – o elogio fúnebre.

O rosto do morto é analisado com toda a observação profunda de um anatomista, para figurar nos *faits divers*.

Os escultores vêm encher-lhe a cara de gesso, antes que o coveiro a encha de cal. [...] Depois vem o enterro. É um ato de luxo, uma ocasião de festa. Todos querem prestar uma homenagem ao grande homem, contanto que os nomes venham nos jornais [...].

[...] o elogio fúnebre não é para cantar as virtudes do morto, que dorme, é para mostrar de quantas imagens brilhantes dispõe a eloquência do vivo que fala (LOBATO, 1911, p. 117-118).

A crítica com acentuadas notas humorísticas e irônicas tem um fundo de verdade inquestionável. Basta citar dois exemplos para a comprovação da premissa. O primeiro teve como objeto noticioso o próprio escritor. A sua enfermidade e agonia, seus últimos dias de vida, os derradeiros instantes, o momento da morte, a câmara ardente, os subsequentes cortejo fúnebre e enterro, os discursos proferidos, as homenagens posteriores foram minuciosamente relatados em diferentes periódicos. O *Correio da Manhã*, na edição de 28 de maio, concedeu, além da primeira página inteira, a metade da terceira folha apenas para descrever com aparato o necrológio. Sabe-se a partir de tal registro jornalístico quais personalidades estavam presentes, em quantos turnos e por quem o caixão foi carregado nas alamedas do cemitério dos Prazeres, como eram, quem ofereceu e quais os dizeres das coroas de flores que adornavam o féretro. Tudo posto em letra redonda, com reprodução de gravura e faixas negras emoldurando as folhas em marcado símbolo de luto. O outro exemplo possui um toque a mais de morbidez. O “morto ilustre” da ocasião era D. João da Câmara, amigo pessoal de Gervásio, companheiro de redação e de escrita. A edição de 13 de janeiro de 1908, da *Ilustração Portuguesa*, traz uma fotografia de primeiro plano de D. João da Câmara no leito mortuário, com os olhos fechados e coberto por um lençol branco dobrado logo abaixo do queixo, com um crucifixo no peito.

Tais divagações têm o único objetivo de formular a seguinte reflexão: ambos os escritores receberam por meio da mídia impressa a mesma consideração de tratamento; ambos compartilharam sucessos teatrais não apenas em produções divididas, mas em peças de autoria individual. Quando Gervásio Lobato faleceu, em 1895, quem assumiu a escrita da Crônica Ocidental, texto de abertura do periódico *O Ocidente*, sua responsabilidade desde 1880, foi D. João da Câmara, que manteve o compromisso até a sua morte em 1908. Entretanto, para a crítica literária posterior, apenas o nome de D. João da Câmara mereceu aprovação e figura nos diferentes livros de História do Teatro Português compostos a partir da segunda metade do século XX. O espólio de D. João da Câmara, também sob a salvaguarda do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTC), em Lisboa, vem sendo continuamente estudado e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda publicou em quatro volumes, entre 2006 e 2007, a obra teatral completa do escritor, cuidadosamente organizada por Rita Martins.

Gervásio Lobato, entretanto, recebeu por parte dos estudiosos do teatro português pouca atenção. Seu nome não chega sequer a ser citado em alguns livros referenciais, como os de José Oliveira Barata (1991) e Duarte Ivo Cruz (2001), sendo mesmo tratado de forma superficial por Luciana Stegagno Picchio (1969). Estes fatos podem conduzir erroneamente à conclusão de que a obra gervasiana é desprovida de mérito e de qualidade e que, portanto, não sobreviveu ao crivo do tempo.

Argumento inconsistente que se esvanece quando são justapostas outras informações relevantes: algumas peças de Lobato seguem sendo montadas no século XXI, como por exemplo *A burguesa*, em 2007, e *O comissário de polícia*, em 2011 e 2013; em 1950, a própria Câmara Municipal de Lisboa, em parceria com o Museu Rafael Bordalo Pinheiro, organizou a comemoração do centenário de nascimento do escritor, com conferências e exposições; a comédia *O comissário de polícia*, sucesso absoluto de 1890, teve duas adaptações cinematográficas (1920 e 1953) e uma versão radiofônica produzida em 1989; *O festim de Baltazar*, de 1892, que nos dizeres do historiador, crítico de teatro e dramaturgo Luiz Francisco Rebello é uma das farsas “mais engraçadas e imaginosas do nosso teatro” (2003, p. 13), virou filme em 1958; outras peças tiveram transposição para séries televisivas da RTP entre as décadas de 1960 e 1970;¹ muitos grupos amadores de teatro foram montados desde o século XIX com o seu nome e aparecem nas buscas realizadas nas hemerotecas portuguesa e brasileira. Portanto, não foi o tempo que apartou a obra dramática do escritor, mas a crítica acrescida da dificuldade de acesso aos textos. Muitas peças nunca foram publicadas e as que foram não são reeditadas desde o final do século XIX ou início do XX.

O artigo aponta para a necessidade de resgate da obra dramática gervasiana e discorre sobre o processo de organização do espólio teatral do escritor.

2 A obra teatral

Até o presente momento, a partir da pesquisa de diferentes periódicos e acervos e do trato do espólio, é possível afirmar que Gervásio Lobato escreveu 28 originais, imitou 33 títulos e traduziu no mínimo 98 peças, a maioria transplantada para os palcos portugueses a partir

¹ Informações obtidas na Cinemateca Portuguesa e no Arquivo da Torre do Tombo.

do repertório contemporâneo francês. Autores como Henri Meilhac, Ludovic Halévy, Émile de Najac, Alfred Hennequin, Albert Millaud, Édouard Pailleron são apenas alguns dos nomes que aparecem, de forma recorrente, nessa extensa galeria. Nas peças imitadas o autor tomava certas liberdades poéticas com o texto original, podendo mudar nomes de personagens, transplantar a ação para o território português, excluir ou acrescentar personagens e cenas, atitudes impensáveis no processo de tradução.

Por mais extensa que seja a listagem, é oportuno que sejam elencados os títulos dos originais gervasianos, pois há conflitos de datações na fortuna crítica existente e, por vezes, uma peça imitada ou traduzida é arrolada como sendo original. As informações foram obtidas pela consulta do livro do escritor, espécie de caderno que integra o espólio salvaguardado no museu (sob o número de inventário MNT 31566), onde o comediógrafo teve o cuidado de registrar a sua produção teatral.

São originais seus da década de 1870: *As cenas trágicas da vida de uma família* (1872); *Debaixo da máscara* (1873); *Grotescos* (1874); *A condessa Heloísa* (1878); *Medicina de Balzac* (1879); *A influência das manas Felgueiras* (1879); *A gigante Golias* (1879); *Maria da Fonte* (1879); *Diz-se* (1879).

Da década de 1880: *A burguesa* (1882); *Sua Excelência* (1884); *O seguro de vida* (1885); *As médicas* (1888).

Da década de 1890: *O comissário de polícia* (1890); *Zé Palonso* (1891); *Em boa hora o diga* (1891); *O burro do senhor Alcaide* (1891); *O ensaio da festa* (1892); *O valete de copas* (1892); *As noivas do Enéas* (1892); *O festim de Baltazar* (1892); *Os anos da menina* (1892); *O solar dos Barrigas* (1892); *O tio Rufino* (1893); *Cocó, Reineta e Facada* (1893); *“1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10”* (1893); *O capitão lobisomem* (1894); *O testamento da velha* (1894).

Entretanto, esta vasta obra dramática gervasiana ainda não recebeu, por parte da crítica literária, quaisquer estudos aprofundados. São comédias, farsas, dramas, operetas, mágicas. As estruturas também não poderiam ser mais distintas e vão desde o monólogo dramático até a opereta com mais de vinte personagens em cena. Porém, a maioria dos títulos são representantes da chamada “baixa comédia”, tão preterida pelo cânone da literatura portuguesa. Uma simples varredura pelo repertório dos teatros portugueses, nos últimos trinta anos dos oitocentos, apresenta um panorama bastante expressivo: as comédias e todos os subgêneros

dela derivados predominavam nos palcos. Autores portugueses como Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, D. João da Câmara, Pinheiro Chagas, Acácio Antunes, Eduardo Schwalbach, Cipriano Jardim, Fernando Caldeira, César de Lacerda, Latino Coelho, entre outros, tinham seus originais representados auferindo grandes receitas para os empresários teatrais. No entanto, para a história oficial do teatro português, a segunda metade do século XIX é inexpressiva artisticamente.

O sumário do livro de José Oliveira Barata sintetiza, de maneira clara, o que vem sendo exposto: o capítulo cinco, intitulado “Do Romantismo ao Naturalismo” é subdividido em: “Objectivos” (p. 254-268); “Garrett: dos textos teóricos à prática” (p. 268-294); “Do drama romântico ao progressivo realismo no teatro” (p. 294-297) e “D. João da Câmara” (p. 297-304). Para além de Garrett e de D. João da Câmara (considerado o autor que introduziu o simbolismo nos palcos com a peça *O pântano*, de 1894), toda a efervescente produção teatral portuguesa é ignorada.

O fato de os escritores da chamada “Geração de 70” não terem se dedicado à implementação do realismo e/ou naturalismo no teatro, com o mesmo empenho posto na literatura romanesca, é outro ponto ao qual os historiadores do teatro se apegam. Portugal possui, afinal, grandes romancistas no período. Por vezes há quase que um tom de lamento na constatação de que Eça de Queiroz, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga não tenham escrito para teatro. Abel Botelho, por outro lado, autor de algumas peças encenadas, é criticado por manter-se aquém da crítica corrosiva tão presente nos romances da Patologia Social. Exigir que os mesmos processos de alcance e adensamento psicológico de uma personagem romanesca sejam utilizados no delineamento de uma personagem dramática é, no mínimo, incongruente. São, afinal, linguagens completamente diferentes.

Outro ponto precisa ser mencionado. A historiografia do teatro português parece compreender a produção dramática finissecular enquanto puro entretenimento burguês, classe social que lotava as plateias, os camarotes e as frisas para divertir-se com as comédias, operetas e *vaudevilles*. Como entretenimento superficial os textos seriam, em sua maioria, efêmeros, para consumo imediato, feitos unicamente para agradar o gosto público e gerar lucros para as companhias. Esta concepção – verdadeira para alguns casos – não pode ser generalizada, pois parece desconsiderar a máxima explorada por Gil Vicente ainda no século XVI: “*castigat ridendo mores*”. Em tradução livre seria algo como “rindo,

corrige os costumes”, ou seja, a expressão latina traduz a capacidade e a força do riso, que não podem e nem devem ser subestimadas no processo de elaboração de crítica aos costumes.

Aliás, Júlio Lourenço Pinto, em sua *Estética Naturalista*, de 1884, expressava que este poderia ser o diferencial do teatro finissecular: “Só resta saber se não será antes pela comédia do que pelo drama que o teatro atingirá a sua plena transformação. [...] O drama romântico banuiu a tragédia e quiçá a comédia moderna banirá o drama” (1996, p. 163). Apesar disso, os autores das ditas comédias modernas portuguesas não figuram no cânone.

Claro está que não apenas a obra de Gervásio Lobato precisa passar por um processo de revisão crítica, mas, também, muitos outros escritores coevos. No caso específico de Lobato, é preciso sanar sobretudo a dificuldade de acesso à sua obra teatral. Dos vinte e oito títulos originais, apenas seis foram publicados e, destes, grande parte não ultrapassou as primeiras edições (com exceção de *A condessa Heloísa* e *O comissário de polícia*), feitas ainda no século XIX, com tiragens reduzidas e circulação restrita. No espólio do escritor, muitos manuscritos estão incompletos ou perderam-se totalmente, como é o caso dos seus primeiros trabalhos teatrais, o monólogo *Cenas trágicas da vida duma família*, as comédias *Debaixo da máscara*, *Grotescos* e *Diz-se*, e dos trabalhos ulteriores como a opereta *O valete de copas* ou as farsas *O ensaio da festa*, *O tio Rufino* e *Os anos da menina*. Assim, é infactível analisar a obra dramática gervasiana em sua totalidade; contudo, é possível ampliar o conhecimento que atualmente existe sobre ela.

Sua primeira comédia, *Debaixo da máscara*, estreou na noite de 14 de abril de 1873, no Teatro do Ginásio e obteve notável atenção da imprensa e muitos elogios por parte da crítica. A apreciação, publicada no *Diário Ilustrado*, estava assinada por Christovam de Sá (pseudônimo de António Manuel da Cunha Belém). No texto o autor parabeniza o original, tão desusado nos palcos portugueses:

São tão raros no nosso país os dramaturgos que, quando algum moço, cheio de audácia e boa vontade, se apresenta devotado ao certame literário a tentar as suas primeiras façanhas como escritor dramático, a crítica deve apresentar armas e depois marchar em continência em frente do herói, prestando-lhe todas as homenagens, que lhe são devidas sempre pelo arrojo da tentativa, [...].

[...] Foi prometedora a iniciação ao novo dramaturgo, e a sua peça recebeu o batismo do aplauso público. Felicitamo-lo cordialmente (SÁ, 1874, p.1).

Havia algumas dificuldades que os autores precisavam ultrapassar quando queriam colocar em cena os seus originais. Os empresários dos teatros administravam as instituições com o objetivo de gerar grandes receitas. Na maioria das vezes os originais eram preteridos pelas traduções, uma vez que os custos com os direitos autorais eram menores e existia a possibilidade de elencar, entre as centenas de títulos disponíveis, aqueles que obtiveram sucesso de público, geralmente em França, fato este amplamente explorado nos cartazes de divulgação. Outra vantagem dos textos traduzidos ou imitados consistia na escolha de um repertório onde pudesse ser aproveitado todo o aporte cenográfico já disponível nos acervos teatrais como panos de cena, mobiliários e figurinos.

Algumas empresas tinham receio de investir nos textos originais, como aponta Souza Bastos (1947, p. 29), pois a recepção era sempre incerta, optando por incluir estes trabalhos em períodos de menor frequência do público, como os finais das temporadas (abril e maio), programando as estreias para dias da semana pouco usuais (como a segunda-feira) e recrutando para o elenco artistas de pouca reputação, acostumados a pequenos papeis. Todo este processo costumava consumir muito tempo, ocasionando longas filas de espera para os originais. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a comédia em um ato *A condessa Heloísa*, que era para ter subido à cena no Teatro D. Maria II, mas acabou por estreiar na Rua dos Condes, pois Santos, empresário do teatro à época, resolveu colocá-la logo em cena.

Vêm de Luiz Francisco Rebello algumas observações importantes que balizariam todo o julgamento posterior da obra dramática gervasiana. Para o crítico, as peças esboçam a “caricatura da média e pequena burguesia lisboeta dos fins do século, retratadas nos seus ridículos, na sua vacuidade, na mesquinhez das suas ambições políticas e mundanas” (1978, p. 66). E conclui:

Mas fê-lo com um humor certo e uma eficácia teatral que permitem dizer-se ter ele sido, para a sociedade portuguesa dos últimos anos da monarquia, o que Labiche fôra para a França do II Império. As suas farsas conservam ainda hoje boa parte da sua frescura originária, enquanto tantas outras obras coevas, de mais sério empenho, irremediavelmente envelheceram. Quase todas

as comédias e farsas de Gervásio Lobato foram escritas para a companhia do Teatro do Ginásio, de que era primeira figura o actor Vale, e aí representadas com invariável agrado – o que levou um cronista da época a escrever que o teatro cômico português ali teve então «o seu trono, a sua corte e o seu rei» (REBELLO, 1978, p. 66).

A comparação de Gervásio com o dramaturgo francês Eugène Labiche (1815-1888) parece ser lugar comum para os historiadores do teatro português. Luciana Stegagno Picchio também faz esta aproximação entre ambos nas poucas linhas que dedica à obra do autor de *Sua Excelência*:

As farsas de Gervásio Lobato, a quem os lisboetas logo chamaram muito simplesmente “o Gervásio”, e que teve no Teatro Ginásio, da capital, o seu efêmero reino, não jogam com duplos sentidos sexuais. Baseiam-se, sim, no equívoco de certas situações, no ridículo de personagens simpáticas (o gorducho, o polícia azarento...), em piadas de imediata e bem disposta comicidade. Este escritor é também o mais popular cronista da vida lisboeta: as suas saídas nascem do dia a dia, exaurindo-se-lhes a graça com as situações que lhe dão azo. Gervásio não é um estilista, nem pretende sê-lo, pois bem sabe que o seu trabalho se destina a consumo local e não é passível de exportação. Nada mais pretende este Labiche em miniatura do que escrever sem preocupações. Em Lisboa as pessoas ainda hoje se lembram de *A Burguesa* (1882), *Sua Excelência* (1884), *O Comissário de Polícia* (1890) e *O Festim de Baltasar* (1892), cuja girândola de situações recorda os mais saborosos textos de Feydeau e de Courteline (PICCHIO, 1969, p. 285).

É evidente a aproximação entre os dois fragmentos. A avaliação de Picchio é repleta de contradições e afirmações imprecisas. Gervásio teve participação ativa na vida teatral portuguesa durante vinte e cinco anos, fato este que não pode ser considerado como um “efêmero reino” no Ginásio. Setenta e sete peças, o que corresponde a mais da metade de sua produção, entre originais, traduções e imitações, passaram pelos palcos deste teatro, onde foi sempre aplaudido e louvado (MAGALHÃES, 2007, p. 102). Joaquim Miranda, no artigo que noticiava a morte do dramaturgo na *Revista Theatral*, escreveu que este “foi dos escritores portugueses dos que mais lucros auferiram com suas obras” (1895, p. 150). Tal assertiva, feita por uma revista contemporânea especializada, tem o seu valor.

Outra colocação depreciativa é que Gervásio não era um estilista, que seu trabalho destinava-se a consumo local (referindo-se à capital, Lisboa) e que suas peças não eram passíveis de serem exportadas. Ora, qualquer estudo um pouco mais aprofundado da obra gervasiana constata, de imediato, a invalidade destas declarações. Quase que a totalidade dos seus originais foi representada em outras cidades portuguesas (na província e, principalmente, no Porto) e muitas montagens cruzaram o Atlântico para subirem aos palcos brasileiros, fossem eles cariocas, paulistas ou espalhados pelo nordeste e sul do país. *O comissário de polícia*, para dar apenas um exemplo, foi traduzido tanto para o espanhol, como para o italiano.

E, de fato, este “Labiche em miniatura” – como o qualificou Picchio – nutria uma profunda admiração pelo escritor francês:

Eu tenho por Labiche uma admiração que chega ao fanatismo, porque nunca nenhum humorista me fez rir tão espontaneamente, tão sinceramente, nunca nenhum observador, nenhum anatomista da alma humana me fez ver tão bem os seus ridículos, como esse grande escritor, aparentemente tão superficial, com o seu eterno riso, com a sua perene alegria bonacheirona.

Eugênio Labiche foi mais que um grande escritor, foi um benemérito da humanidade, porque a sua passagem por este mundo foi uma enorme e franca gargalhada, que durou cinquenta anos, e neste vale de lágrimas há tantas e tantas coisas que nos entristecem, que o alegrar-nos chega a ser a melhor ação que se pode praticar (LOBATO, 1888, p. 25).

Este trecho, escrito para a *Crônica Ocidental* quando da morte do autor de *Um chapéu de palha italiana*, confirma a influência de Labiche na obra de Gervásio, a começar pela escolha da comédia, que mais do que uma simples tendência de temperamento ao gênero, representava um campo onde as críticas e as sátiras podiam ser feitas amplamente. Lobato usou os termos “observador” e “anatomista” para se referir às posturas estéticas vigentes do realismo e do naturalismo e ressalta que os textos possuíam apenas uma “aparente superficialidade”, pois com seu humorismo e leveza conseguiam produzir o espelhamento e a identificação entre o que se passava no palco e na plateia.

Algumas de suas comédias obtiveram tamanho sucesso que renderam a Gervásio récitas em sua homenagem, ou seja, todo o valor arrecadado na noite de espetáculo era repassado ao escritor: é o caso

d’*O comissário de polícia* e de *Em boa hora o diga*. A primeira aconteceu na noite da 20ª representação do *Comissário*, em maio de 1890 e foi um feito inédito, uma vez que este tipo de evento era obrigatório no teatro público de D. Maria II e acontecia na 15ª récita (PINHEIRO, 1909, p. 98). Nunca um teatro particular havia homenageado um autor antes e o Ginásio tornou-se um precursor nesse sentido. Todo o relato daquela noite aparece divulgado n’*O Ocidente*, inclusive há a reprodução de um quadro oferecido ao escritor pelos intérpretes da peça, pintado por Rafael Bordalo Pinheiro, hoje pertencente ao Museu Nacional do Teatro e da Dança. Jayme Victor escreveria:

Em Gervásio Lobato o público do Ginásio vitoriou uma das feições mais brilhantes e mais aplaudidas do talento comediográfico do nosso tempo. Numa noite de festa agradeceu-lhe, por todas as gargalhadas desopilantes, provocadas pelos seus ditos, o bom humor saudável e alegre que o seu fácil talento faz nascer em três horas de contentamento expansivo.

Muitos dos que o felicitaram conosco nessa noite inolvidada tinham as mesmas razões para o vitoriar, mas não teriam tantas para o estimar tanto. Há muito de gratidão nos bravos que lhe levantavam. Agradeciam-lhe as horas deliciosas despertadas pela atitude cômica dos seus personagens, pela criação dos seus tipos burgueses, pelo seu engenho dramático, por esse *savoir faire* que lhe dá um lugar à parte entre os nossos poucos escritores de teatro, por essa facilidade extraordinária de encontrar e explorar o lado cômico das coisas, de sobre um nada arquitetar uma cena espirituosa e de dentro dela desentranhar um mundo de ditos hilariantes, que são um tônico incomparável para a alma, e um reagente tão poderoso que nos faz rir daquilo que por engano às vezes tomamos a sério... fora do teatro (VICTOR, 1890, p. 107).

Tal habilidade de construção cênica, de arranjo humorístico foi bastante explorada pelo dramaturgo em farsas ligeiras e operetas cômicas. A primeira parceria de Lobato, D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça, principiou no final de março de 1891. Tudo começou quando o teatro da Rua dos Condes cedeu o seu espaço, por uma noite, para a direção da Creche de Santa Eulália, a fim de proporcionar um local para a realização de uma festa caritativa, em benefício das crianças cuidadas pela instituição. Segundo Souza Bastos, Rosa Araújo, o fundador da creche, formou uma comissão que deveria organizar o repertório da noite,

buscando algo novo e original: uma comédia onde representassem os melhores artistas de Lisboa, uns que já estivessem fora de cena, outros que estivessem espalhados pelos diversos teatros portugueses e que nunca tiveram a oportunidade de trabalhar juntos em uma peça (1947, p. 126). Os três dramaturgos, que integravam a comissão, se ofereceram para criar uma comédia pequena, que pudesse ser levada a cena em poucos dias, nascia assim a farsa *Zé Palonso*.

Ainda em 1891, Gervásio seria procurado pelo compositor e maestro do Teatro Avenida, Ciriaco de Cardoso. Este procurava uma obra que sucedesse na programação a *Grã-duquesa de Gerolstein*, a famosa opereta de Jacques Offenbach. Ciriaco almejava poder levar à cena uma opereta original, com libreto, poema, música e assuntos genuinamente portugueses. Gervásio prometeu ponderar sobre a questão e então, por coincidência, D. João da Câmara pouco tempo depois propôs ao amigo que escrevessem o libreto para uma opereta nacional.

Segundo Gervásio, foi deste convite que nasceu *O burro do senhor Alcaide*, grande sucesso teatral. No ano seguinte, na noite de 4 de setembro, estrearia na Rua dos Condes mais uma opereta: *O solar dos Barrigas*. Esta nova obra faria sucesso simultaneamente em Lisboa e no Teatro do Príncipe Real do Porto, onde, em novembro, os autores foram homenageados na noite da décima quinta representação (GIANNONNI, 1969, p. 52).

O teatro da Rua dos Condes montaria também, em abril de 1893, aproveitando a onda de enchenches que deram as duas operetas anteriores, a *Cocó*, *Reineta e Facada*. Todavia, o sucesso não veio, e sim, a pateada. Quando Gervásio faleceu, em 1895, ele ainda estudava um meio de reorganizar a opereta, de dar-lhe novas feições para levá-la ao palco reformulada. Infelizmente ele não viveria para testemunhar isso. Ciriaco de Cardoso e D. João da Câmara foram os responsáveis pelo sucesso que *Cocó* obteve em 1900, sob o novo título de *Bibi & Cia.*, poucos meses depois da morte do maestro. O último trabalho feito pelo “triumvirato” foi *O testamento da velha*. Estreada no Teatro do Ginásio, na noite de 14 de agosto de 1894, a recepção crítica desta opereta foi desanimadora, mas o público a recebeu calorosamente, fato este demonstrável pelas sucessivas montagens ao longo dos anos. Nessas parcerias Gervásio escrevia a prosa, D. João da Câmara os versos e coplas das músicas e Ciriaco era o responsável pelas composições musicais.

As operetas criadas pelo trio fizeram história neste tipo de gênero em Portugal. A maioria dos títulos entraria anualmente no repertório dos teatros, continuando a ser encenadas por muitas décadas no século XX, não apenas em Portugal, mas também no Brasil.

3 A organização do espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança

Em 1983, o neto mais velho de Gervásio Lobato doou a maior parte do acervo, que a família do escritor possuía para o Museu Nacional do Teatro e da Dança, quando era diretor o Dr. Vítor Pavão dos Santos. Apenas o material relativo à produção teatral de Gervásio foi doado ao museu. Correspondências, artigos jornalísticos, fotografias familiares, manuscritos de romances, entre outros, permaneceram em posse da família.

O contato com bisnetos do dramaturgo no início de 2016 reiterou que nenhum outro material – além do que já havia sido doado –, fora encontrado em acervos pessoais. No museu, o legado estava acondicionado em sete pastas-arquivo: uma com documentos diversos (o caderno pessoal, cartas e telegramas, brochuras de peças que não eram de sua autoria); uma com manuscritos de peças originais; uma com manuscritos das imitações; duas com manuscritos das traduções e duas repletas de folhas manuscritas soltas e não identificadas. Devido ao desenvolvimento da pesquisa sobre o dramaturgo e da identificação de alguns títulos não catalogados, o diretor José Carlos Alvarez concedeu-me a licença da organização do espólio, tanto quanto se mostrou possível à época. A ausência de quaisquer outros documentos comparativos não permitiu, contudo, catalogar todo o material existente. Este processo estendeu-se por dois meses.

A maior parte das folhas avulsas foi identificada a partir das personagens nomeadas. Foram procurados os títulos traduzidos por Gervásio Lobato, em seus idiomas originais, para obter os nomes das personagens. O autor, quando traduzia, normalmente respeitava os nomes originais, tomando liberdade de modificações apenas quando eram imitações ou personagens menores. Na impossibilidade de conseguir os textos originais, procurou-se nos jornais notícias das peças e, sempre que possível, a distribuição dos papeis. Nos casos em que não foi possível procurar por um título específico, a pesquisa partiu apenas dos nomes das personagens. Foram identificados muitos títulos novos de traduções por vezes incompletas, sendo impossível afirmar se foram encenadas ou não, pois apenas os títulos originais são conhecidos, sem qualquer proposta de tradução.

Esta pesquisa minuciosa permitiu completar muitos títulos já inventariados pelo Museu, mas considerados até então incompletos. Por vezes atos inteiros se encontravam em meio do conjunto das folhas soltas.

A inventariação também tomou o cuidado de descrever em detalhes cada número catalogado. Assim foram observados: a identificação do conteúdo; se a obra estava completa ou não; a quantidade de folhas; o tipo de papel; se os manuscritos haviam sido redigidos a lápis ou à tinta; se as folhas estavam escritas apenas em um dos lados do papel ou em frente e verso; se estavam numeradas; se havia rasuras, manchas, rasgos ou partes ausentes que comprometessem a integridade física do suporte; se a grafia era legível; se era possível identificar caligrafias diferentes ou assinaturas; se havia marcações cênicas no texto, apontando para o manuscrito ter sido usado no processo de ensaios da peça, etc.

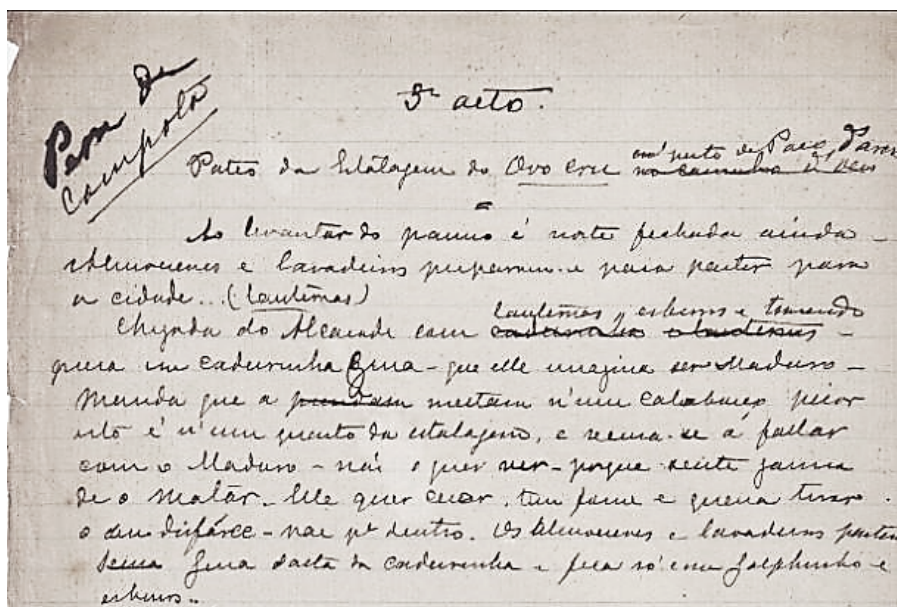
Foram identificados vinte títulos novos, não arrolados pelo Museu na primeira catalogação, entre eles seis são fragmentos das peças originais como as operetas e as comédias *As médicas* e *Sua Excelência*.

Para cada título foi feita uma capa de papel tipo almaço (seguindo o padrão já implantado pelo próprio Museu), com o título da peça, título original (no caso das traduções ou imitações), autor original, gênero (comédia, drama, ópera cômica, etc.), número de atos, data da estreia, teatro da estreia, e a informação se a peça está completa ou incompleta.

Quase que a totalidade dos manuscritos apresentam algum tipo de deterioração como manchas, partes rasgadas ou desgaste do papel. Não é possível afirmar que todos sejam manuscritos originais, pertencentes unicamente ao escritor, uma vez que há diferentes tipos de caligrafia e, em alguns casos, existe nas últimas folhas a assinatura de copistas. Uma vez que o livro de registros de Gervásio era atualizado apenas para as peças que efetivamente foram representadas, os títulos novos encontrados podem significar traduções ou imitações inacabadas ou, até mesmo, abandonadas de vez ou preteridas pela simples urgência de algum outro trabalho ou desinteresse dos teatros pelo título. No caso das peças não identificadas e com nomes de personagens aportuguesados, é impossível afirmar se são imitações ou textos originais também inacabados ou apenas incompletos.

O espólio de Gervásio Lobato trouxe alguns esclarecimentos sobre o seu processo criativo. Ao idealizar o argumento de uma comédia ou de uma opereta, Gervásio inicialmente escrevia um guião com as divisões principais das cenas, dos atos e, por vezes, algumas características principais das personagens. Posteriormente as cenas eram descritas de

forma resumida, apenas com os pontos principais que serviam de guia para a redação definitiva. Na sequência, a título de ilustração, seguem a imagem de uma das folhas de guião do terceiro ato da opereta *O burro do senhor Alcaide*, a transcrição do texto (sem marcação das rasuras) e a versão definitiva, como foi levada à cena:



Folha integrante do espólio do MNTD. Não possui código de inventário.

Folha descritiva

3º ato

Pátio da estalagem do Ovo Cru, perto do Paço d'Arcos.

Ao levantar do pano é noite fechada ainda. Almocreves e lavadeiras preparam-se para partir para a cidade... (lanternas).

Chegada do Alcaide com lanternas, esbirros e trazendo presa em cadeirinha Gina – que ele imagina ser Maduro. Manda que a metam num calabouço pior, isto é num quarto da estalagem, e recusa-se a falar com o Maduro – não o quer ver, porque sente gana de o matar. Ele quer cear, tem fome e queria tirar o seu disfarce – vai para dentro. Os almocreves e lavadeiras partem.

Cena – Gina salta da cadeirinha e fica só com Golfinho e esbirros.

Texto Final:**Ato III**

Interior da estalagem do Ovo Cru.

CENA I – Almocreves, lavadeiras, moços de estalagem e Anica.
(Os almocreves acabam de beber, as lavadeiras, de preparar as trouxas. Todos se dispõem a partir para a cidade. É noite fechada ainda. Na cena há várias lanternas de mão).

MÚSICA Nº 14 [...]

ANICA *(no fim do coro batem à porta. Anica abre a porta e vê quem é)* – Ai vem o patrão!

(Coro sai. Entra Alcaide, Golfinho, homens com cadeirinhas e esbirros que formam ao fundo).

CENA II – Alcaide, Gina, na cadeirinha, Golfinho e Anica

ALCAIDE – Bom! Chegamos a casa ... Agora toca a meter esse patife do boticário no pior quarto da estalagem, no pior, ouviste?

GOLFINHO – Ouvi, sim, senhor, mas não sei qual é o pior, todos eles são piores...

ALCAIDE – Em qualquer deles... Olha, nesse aí, no primeiro.
(Primeiro da esquerda baixa. A Golfinho, que vai para abrir a porta da cadeirinha). Eh, lá! Não lhe abras a porta por enquanto, deixa-me ir embora primeiro. Não quero ver esse tratante porque é tal a gana que lhe tenho que se o visse agora não podia resistir e dava cabo dele ... Vou comer alguma coisa, despir este balandrau, tirar a pêra e ver se sossego mais para depois vir interrogá-lo ... Ó Anica, arranja-me água para a pêra ... *(Sobe para casa).*

ANICA – Água para a pêra? Sim, senhor ... Já vou arranjar ...

ALCAIDE – Vê lá! Bem preso! Olha que tu respondes por ele!
(Sai.)

GOLFINHO – Sim, senhor, vá descansado.

CENA III – Golfinho, Anica e Gina

ANICA – Quem é que vem preso?

GOLFINHO – É o boticário do Altinho, o Maduro...

ANICA – Não conheço...

GOLFINHO – Nem eu... Vou conhecê-lo agora ... Quando o prendemos estava tudo às escuras ... *(Abrindo a porta da cadeirinha).* Ó amigo, salta cá para fora para saltar ali para dentro ...

GINA *(vestida de homem)* – Onde estou eu?²

² LOBATO, Gervásio. *O burro do senhor Alcaide*. Arquivo da Torre do Tombo, série Inspeção dos Espetáculos, Ministério da Educação Nacional, cota SNI-DGE proc. 830, 14 de nov de 1939 (Lisboa), p. 36.

De início é possível perceber que o local da ação passa do pátio da estalagem para o seu interior, mudança esta que favorece a cenografia das cenas seguintes, que ocorrem todas dentro deste espaço. A essência da composição foi mantida, bem como a estrutura narrativa que se embasa no engano do Alcaide em ter prendido a pessoa errada no lugar de Maduro, por causa da escuridão da noite e das roupas de homem que a personagem Gina envergava no momento. Para além da mudança do local, outra pequena alteração: Anica participa na cena III e não apenas Golfinho e Gina.

Sem outros aprofundamentos, a conclusão extraída deste pequeno excerto (outros poderiam ter sido demonstrados e provariam o mesmo ponto) é que Gervásio, ao conceber a ação dramática e ao escrevê-la em roteiro, poucas mudanças fazia na história ou no desenlace das personagens. Seu processo criativo ficava esboçado em poucas páginas, espécie de croqui da peça, que era desenvolvido e alargado posteriormente, mas sempre mantendo suas concepções iniciais. O manuseio dos manuscritos confirmou que Gervásio escrevia de forma rápida e contínua (sua caligrafia apresenta desafios de legibilidade em alguns momentos). As revisões, adaptações, ajustes e cortes eram feitos tendo por base a primeira expressão do tema. Em alguns conjuntos, páginas inteiras estão rabiscadas, com longos trechos de texto descartados, o que torna bastante difícil o processo de leitura e transcrição, uma vez que os manuscritos são únicos e não há qualquer possibilidade de comparação entre as versões de um mesmo texto.

Muitas peças estão incompletas no acervo, fato que se justifica, pois Gervásio, à medida que escrevia, entregava seus originais para os copistas acelerarem o processo de transcrição e distribuição dos atos entre os atores, para que estes pudessem iniciar o estudo das personagens e memorização das falas para os ensaios. Há muitos depoimentos de amigos próximos que atestam este trabalho “incansável” de escrever, de escrever sempre correndo, lutando contra os prazos cada vez mais exíguos e as demandas cada vez maiores. Em alguns casos, as peças estreavam sem que o autor tivesse em mãos o texto completo dos atos.

Assim, o espólio traz uma série de manuscritos que precisam ser estudados cuidadosamente. É pena a maioria dos originais estar incompleta e, até onde as evidências se apresentam, talvez permaneçam assim, caso novas fontes não sejam descobertas futuramente. É oportuno relatar que foram levantados materiais da obra teatral gervasiana em

outros acervos também, com destaque para o Arquivo Institucional de Declaração de Obra pertencente à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), a Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) pertencente ao Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), o Arquivo da Torre do Tombo e a Biblioteca Nacional de Portugal (BN). O espaço limitador deste artigo não permite, infelizmente, que sejam arrolados todos os títulos obtidos. Por fim, está em andamento a organização da edição crítica de alguns originais, que objetiva promover a renovação de leitores da obra teatral de Gervásio Lobato.

Referências

BARATA, J. O. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

ESPÓLIO DE GERVÁSIO LOBATO. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, Portugal. Inventário MNT 31562 – MNT 31631; MNT 33328.

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO I CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE GERVÁSIO LOBATO. Lisboa: Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1950.

GIANNONNI, A. *Il teatro di Gervasio Lobato*. Tese di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa. Relatrice Luciana Stegagno Picchio. Pisa, 1969.

LOBATO, G. Crônica Ocidental. *O Ocidente*, Lisboa, n. 328, p. 25-26, 1 de fev. 1888.

LOBATO, G. *A comédia de Lisboa*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1911.

MAGALHÃES, P. *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. 2007. 166f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

MIRANDA, J. Gervásio Lobato. *Revista Theatral*, Lisboa, v. 1, n. 10, 2ª série, ano 1, p. 149-150, 1 de jun. 1895.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PINHEIRO, A. *Theatro portuguez – arte e artistas*. Lisboa: Typographia do Archivo Theatral, 1909.

PINTO, J. L. *Estética naturalista: estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

REBELLO, L. F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

REBELLO, L. F. (org.). *Teatro português em um ato (1800-1899)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SÁ, C. Uma estreia teatral. *Diário Ilustrado*, Lisboa, n. 276, p. 2, 19 de abr. 1874.

SOUZA BASTOS, A. *Recordações de teatro*. Prefácio de Eduardo Schwalbach. Lisboa: Editorial O Século, 1947.

VICTOR, J. Gervásio Lobato e a sua festa no Ginásio. *O Ocidente*, Lisboa, n. 410, p. 107, 11 de mai. 1890.

Data de recebimento: 30/9/2020

Data de aprovação: 4/12/2020

“Não quero a glória que vem fria, quero agora”: a negação da posteridade em Hilda Hilst

“I Don’t Want the Cold Glory; I Want It Now”: The Denial of Posterity in Hilda Hilst

Victor André Pinheiro Cantuário

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Macapá, Amapá / Brasil

ve.cantuário@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1706-1016>

Resumo: O artigo discute a opinião de Hilda Hilst sobre leitor, obra e posteridade recorrendo às entrevistas concedidas pela autora ao longo de sua trajetória literária e reunidas por Diniz (2013), bem como à biografia escrita por Folgueira e Destri (2018). Tendo frequentemente se queixado de não possuir leitores, de sua obra ser inédita ao público, de ser mal distribuída por seus editores e acusada de hermética, Hilda Hilst não interrompeu sua produção que se estendeu desde a publicação do primeiro livro, em 1950, até apresentar sua despedida do sagrado ofício da escrita com o último de textos inéditos, em 1997. De posse das informações disponibilizadas tanto nas entrevistas quanto na biografia mencionadas, torna-se evidente o entendimento de que havia uma preocupação por parte da poeta paulista, ainda que se tenha negado sucessivamente a “descobrir” quem era o seu leitor, de que sua obra fosse conhecida, reconhecida, objeto de estudo e se mantivesse em cena mesmo após a sua morte, fatos para os quais a compra de parte de seus arquivos pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da UNICAMP, o projeto da editora Globo de publicar a obra completa e a organização do Instituto Hilda Hilst contribuíram significativamente, além de ter sido homenageada na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2018, reascendendo-se, mais uma vez, o interesse pela autora e sua obra. E disto se concluir que, mesmo fria, a glória póstuma se estende sobre sua obra, pois não foi necessário que meio século transcorresse, é no hoje da posteridade negada que os louros são colhidos em memória a essa estrangeira na própria terra.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Obra; Posteridade; Literatura Brasileira Contemporânea.

Abstract: The paper presents Hilda Hilst's opinion about the reader, her work and posterity through interviews she gave, collected by Diniz (2013), as well as her biography written by Folgueira and Destri (2018). Even Hilst often complained of her few readers, that her work was barely known by the public, not well distributed to sell by the publishers, and also called hermetic, she never stopped of writing for these reasons, since her first book, from 1950, until her last one, in the late 1990s. Considering all this information, it becomes clear the understanding that the paulista writer was really concerned, even though she denied several times, in discovering who was her reader, that her work was known, acknowledged, studied and could be there after her death, and the buying of her personal papers by the Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (UNICAMP), the Globo publisher's project of reprinting her complete work, and the beginning of the activities of the Instituto Hilda Hilst immensely contributed, besides Hilda Hilst had been honored in the 16th Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), in 2018, risen again interesting by the writer and her work. From this, it is possible to conclude that even cold, the posthumous glory is spreading its wings above Hilda Hilst's work, and won't be necessary that half of a century goes by, it is right now that the denied posterity is resting on her laurels in honor to the memory of that stranger in her own country.

Keywords: Hilda Hilst; Literary Work; Posterity; Contemporary Brazilian Literature.

Presságio: tu serás o que nasceste para ser

Dedicar uma vida integralmente à literatura é uma escolha que compete pôr em risco a si mesmo, pois nada, absolutamente, pode servir de garantia que tal decisão venha a ser a mais acertada, que se há de ter êxito ou obter reconhecimento e sucesso ainda em vida, podendo-se, inclusive, vedar, definitivamente, o acesso a outros caminhos ou trajetórias profissionais.

Se ainda fosse forma caminhante sobre a terra dos viventes, Hilda Hilst (HH), em 2020, celebraria as suas nove décadas de existência, contudo, a morte, aos 73 anos, em 2004, calou-lhe a voz, mas não a força de sua poesia, visto se tratar de uma escritora que não apenas assumiu a escolha e os riscos envolvidos no ato de escrever, entre os quais o de fracassar, mas aceitou o sacramento da poesia como se fossem os votos de uma noviça que estivesse dedicando sua vida à contemplação de algum divino. Sim, HH abraçou seu sacerdócio literário e a ele somente foi fiel por pouco mais de cinquenta anos sem expressar qualquer tipo de arrependimento a respeito.

Senhora de uma pena polêmica, escritora premiada, considerada hermética, ressentida com os leitores que não se multiplicavam nas livrarias em busca de seus livros pouco distribuídos, cuja vida produziu uma série de narrativas que seguiram na frente de sua obra, HH não recuou em nenhum momento ao se considerar genial e ser considerada voz inovadora da literatura brasileira contemporânea ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Ela não vacilou diante do silêncio imperioso que lhe foi imposto pela crítica em um certo momento dessa trajetória intensa e não poupou ninguém de suas francas denúncias, nem editores, nem acadêmicos, nem os leitores.

Expressando que não lhe interessava conhecer quem lia seus livros, mas queixando-se constantemente da falta de recursos financeiros para se manter, após décadas de empenho e esforço pessoal, HH ainda se sentiu obrigada a negociar parte de seu acervo, que foi comprado pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Unicamp (CEDAE),¹ e de igualmente aceitar oferta de compra dos seus direitos autorais pela Editora Globo para a edição de suas obras completas, cuja organização coube ao crítico literário e professor Alcir Pécora (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 196).

Tais ações, se para HH significaram alguns meses de oxigênio e calma, meio de subsistência e possibilidade de quitar algumas dívidas atrasadas, para a literatura brasileira foram movimentos fundamentais a fim de que pudesse, finalmente, divulgar sua obra, dita inédita pela própria autora.

Após sua morte, mais uma etapa teve início de modo a imortalizar uma obra que vem nos últimos anos dando frutos, por exemplo, através do estabelecimento do Instituto Hilda Hilst (IHH),² em 2005, inicialmente,

¹ Na página do CEDAE, consta a seguinte informação: “Em 1994, a escritora Hilda Hilst ofereceu um conjunto de documentos para a Reitoria da Unicamp. No ano seguinte, acertados os termos da compra, após a avaliação de uma comissão, a titular reuniu e doou um outro conjunto, composto por livros que recebera de escritores, além exemplares editados de sua obra, revistas e alguns documentos.” E, a seguir, acrescenta-se: “Em 2001, a escritora contacta novamente a universidade, oferecendo um outro conjunto de documentos, acumulado após o primeiro lote, ou seja, entre 1995 e 2001.” Disponível em: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdfc4>. Acesso em: 30 set. 2020.

² No sítio do Instituto, na guia *Quem Somos*, lê-se: “Fundado em 2005, pouco depois da morte de Hilda, pelo escritor José Luís Mora Fuentes, o IHH procura se consagrar

sob a direção de José Luís Mora Fuentes, um de seus amigos mais íntimos e executor pessoal de sua vontade, e, no presente, contando com seu filho, Daniel Fuentes,³ e a esposa, a artista Olga Bilenky, como administradores.

O ano de 2018 viu o nome de HH brilhar na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) como homenageada.⁴ Desde então, o tímido registro de número de estudos⁵ tem sido substituído por outros que se avolumam pretendendo investigá-la sob os mais distintos aportes teóricos. Além disso, mais um documentário foi lançado, o *Hilda Hilst Pode Contato* (2018),⁶ dirigido por Gabriela Greeb, e a biografia de autoria de Ana Lima Cecílio⁷ está em processo de elaboração.

Mesmo negando a posteridade, afirmando a necessidade de reconhecimento no seu presente, HH compôs uma obra sobre a qual muito ainda há de se desnudar, pois essa ilustre desconhecida escreveu para além de seu tempo, garantindo que sua voz ecoasse na memória literária e venha a ser objeto de crítica, estudo e análise.

É, justamente, concentrando a atenção nos pontos expostos que o artigo se ancora em Diniz (2013), Folgueira e Destri (2018) e daí parte a fim de tentar compreender os motivos da perspectiva tão negativa de HH no tocante ao ofício da escrita no Brasil e a possível motivação por detrás de sua suposta baixa popularidade.

Ser poeta no Brasil “é uma merda”, responde Hilda Hilst⁸

Durante uma das várias conversas que travou com a amiga e crítica literária Nelly Novaes Coelho, HH se queixou da pouca visibilidade que recebia por seus livros em questão de divulgação, e da sua baixa popularidade junto ao público leitor. Em um determinado ponto, a amiga

como centro produtor e difusor de cultura, sobretudo na cidade de Campinas (SP), onde está sediado.”. Disponível em: <http://www.institutohildahilst.org.br/instituto-hilda-hilst>. Acesso em: 30 set. 2020.

³ Algumas outras informações a respeito de Daniel Fuentes estão disponíveis em: <http://www.hildahilst.com.br/?s=daniel+fuentes>. Acesso em: 30 set. 2020.

⁴ Informação disponível em: <https://www.flip.org.br/homenageado/hilda-hilst/>. Acesso em: 30 set. 2020.

⁵ Para mais informações sobre esse tópico, recomenda-se: Diniz (2018).

⁶ Cf. Araújo (2018).

⁷ Cf. Hertz (2018).

⁸ Na entrevista concedida em 2003 (GOUVEA, 2013, p. 232).

questiona a poeta nos seguintes termos: “– Quem é que vai entender o que você escreve, mulher? Hilda, espera, que daqui a cinquenta anos você será *best-seller*!”, ao que HH devolve: “– Eu não quero a glória que vem fria, eu quero agora!” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 77).

A fria glória futura era algo que soava nada agradável à poeta paulista, principalmente se se levar em conta todo o esforço por ela empenhado ao longo de sua trajetória literária, iniciada na década de 1950, com a publicação de *Presságio*, e encerrada com *Estar sendo. Ter sido* (1997), o último texto inédito.

A década de 1960 será decisiva para a carreira literária de HH, pois, nesse momento, ela decide abandonar as festas e “badalações” sociais para se dedicar integralmente à escrita, mudando-se para um terreno pertencente à sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, nos arredores de Campinas (SP), onde, em julho de 1966, o projeto de construção da Casa do Sol, atual sede do IHH, é finalizado (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 74).

Nota-se que essa virada pessoal na vida de HH esteve relacionada tanto ao impacto que a leitura de *Carta a El Greco* de Nikos Kazantzakis lhe causou (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 67), presente recebido do estimado amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo⁹ (1921-1962), quanto ao efeito das críticas recebidas pelos livros de poesia publicados até então.

Se desde a sua estreia na literatura, HH mostrava-se consciente do seu fazer artístico, desse instante em diante, professa seus votos em tom de consagração, abraçando espontaneamente o sacramento da ordem literária para enfim se tornar polidora da palavra, poeta que canta o amor.

Resultado desse voluntário enclausuramento foram a continuidade de sua produção poética e a necessária composição das oito peças de teatro escritas no espaço de 1967 a 1969 como resposta a uma série de questionamentos que a autoria vinha se pondo no momento, entre os quais, as atrocidades cometidas pelo nazismo (*As aves da noite*) e o autoritarismo em suas diversas manifestações (*A empresa*, *O rato no muro*, *O novo sistema*, *O verdugo*).¹⁰

Com a entrada na década de 1970, aos versos e ao teatro será agregada a prosa corrida, cujo primeiro rebento se manifesta em *Fluxo-floema*, esse título estranho e enigmático. Naquela altura, a escritora

⁹ Sobre o poeta, recomenda-se: Amorim (1999).

¹⁰ Ver “Nota do Organizador” em: Hilst (2008. p. 7-19).

mostrava-se disposta a ampliar seu domínio discursivo sem, no entanto, compreender que sua obra se particionava, ao contrário, cada uma era parte componente desse complexo estrutural chamado Hilda Hilst.

A partir desse ponto, HH percebe que é celebrada. Ao longo de sua carreira, conquistou importantes premiações, como o Prêmio Anchieta de 1969 pela peça *O verdugo* (HELENA, 2013, p. 25), o Prêmio Jabuti de 1984 por *Cantares de perda e predileção* (COELHO, 2013, p. 111), o Prêmio Moinho Santista de 2002¹¹ pelo conjunto de sua obra lírica. Contudo, permanece uma ilustre desconhecida devido ao fato de sua obra ser considerada de difícil compreensão, como se escrevesse em sânscrito (NETO et al., 2013, p. 76) ou em alguma língua impossível de ser decodificada. A esse respeito, recorde-se o relato sobre o que aconteceu nos bastidores da edição do primeiro livro de prosa, lançado por uma renomada editora paulista. HH narra o episódio nos seguintes termos:

Eu sabia que as coisas que eu ia dizer não estavam dentro das normas e tudo mais, foi muito difícil arranjar um editor, entende? Por exemplo, *Fluxo-floema* foi editado pela Perspectiva, mas foi por causa do Anatol Rosenfeld, que morreu, que gostava muito de mim, era um crítico e tudo, mas com dificuldades, porque me pediram um pagamento inicial, depois minha mãe morreu e eu não pude pagar, daí eles foram muito, muito agressivos, foi uma coisa muito desagradável, demais, e eles diziam assim: “Isso é muito bom, só que ninguém vai ler, porque você escreve como se estivesse drogada o tempo todo”. Foi isso o que o editor falou (NETO et al., 2013, p. 78, *italico das autoras*).

Tais experiências, somadas à passagem dos anos, parecem ter fornecido à HH o senso necessário para que se concentrasse na produção de seus textos e buscasse o afastamento ou do “elogio fácil” (SILVEIRA, 2013, p. 22) daqueles que, sem dizer a verdade, atêm-se ao excesso de caracterização, evitando apontar as deficiências e as prováveis qualidades de uma obra, ou da crítica somente empenhada em desqualificar um trabalho (NETO et al., 2013, p. 79).

Não à toa, HH se sentiu privilegiada pela crítica de Fernando Jorge, colega na Faculdade de Direito, ao seu primeiro livro de poesias, escrita no *Jornal de Notícias*, na qual ele se expressa assim:

¹¹ Cf. HILDA Hilst recebe o Prêmio Moinho Santista (2002).

É forçoso reconhecer, todavia, que Hilda Hilst não é ainda uma poetiza realizada. O que possui, e bastante, em sentimentos sinceros, mesclados de misticismo e sensualismo, encontra-se em oposição ao que lhe falta, se não quisermos abusar do termo “virtuosismo”, em amadurecimento de técnica. Muitos de seus versos são frouxos, mal construídos, e arrastam-se tontos, com moleza anêmica. Dão mesmo, a poetisa desculpe-me a franqueza, a ideia de sentimentalismo barato, romance água com açúcar para moças (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 47-48).

Contudo, a inquietação de HH não se concentrava no fato de se tecerem críticas, quaisquer que fossem, às suas obras. O ponto de maior incômodo era não ser capaz de compreender por que seus livros não vendiam como os de Paulo Coelho (WEINTRAUB et al., 2013, p. 226), afinal, ao saber que em 1990 a venda de um dos livros do escritor alcançara a quantia de 60 mil dólares, indignou-se: “– Não é possível que eu, com esta cabeça esplendorosa, não possa me sustentar. Se não tivesse recebido uma herança, não teria podido escrever o que escrevi.” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 162).

Para ela, a acusação de hermetismo lhe parecia uma justificativa sem qualquer fundamento viável, pois, de acordo com sua percepção:

E quanto a minhas obras de ficção, os comentários são os mesmos: que eu escrevo em sânscrito. Não posso dizer que lido muito bem com isso. É estranho, mas mesmo que eu seja poeta – e eu sei que sou –, cheguei a pensar que não era. Eu perguntava pro Anatol Rosenfeld, de quem eu gostava muito: “Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda”. E ele me respondia: “Mas a tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda”. Eu ficava desesperada. Eu disse pra mim mesma: já que não acontece nada, quero escrever do meu jeito, como me der vontade. Mas eu não entendo, não entendo. Sobre *Agda*, por exemplo, algumas pessoas me disseram que não entenderam nada do começo ao fim. O que me parece absurdo. No entanto, eu escrevo com palavras, com palavras da língua portuguesa (PISA; PETORELLI, 2013, p. 43, *itálico das autoras*)

Dez anos depois, quando entrevistada por um de seus mais próximos amigos, o também escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996),¹² HH, questionada sobre o mesmo problema de alcance e receptividade de sua pelo público leitor, de por que, diante de seus esforços pessoais e de uma obra já premiada, não constava no círculo dos autores mais vendidos, respondeu: “Eu tinha tanta vontade de saber... Você não tem ideia? Eu acho que é assim: são 30 milhões de analfabetos com uma vida miserável – isso é o nosso país. Não acho que atemorize as pessoas. O que acontece é que elas estão preocupadas com outras coisas.” (ABREU, 2013, p. 99-100)

Aliado a isso, HH considerava que por detrás desse aparente desinteresse pelos seus escritos estariam questões de ordem mais interna, defendendo que um dos prováveis fatores seria

o medo do autoconhecimento promovido pela leitura de seus livros. Ela queria “acordar” as pessoas. Entendia que, assim como acontecera com a vida dela – completamente transformada pela leitura –, seus leitores poderiam começar a refletir sobre o próprio ato de existir. Mas se perguntava sobre a licitude da sua proposta: “De repente, o homem está casado, tem filhos e acha que todo o trabalho que está fazendo é válido. Aí a pergunta que você faz para esta pessoa desestrutura toda a vida dela. Eu achava que eu não podia deixar a pessoa dormindo. Eu tinha que sacudir as pessoas e toda a frivolidade, a futilidade de cada dia” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 163)

Tal era o nível de indignação com o mistério circundando a sua impopularidade literária que em fins da década de 1980, crendo ter encontrado a fórmula para sair ou ser arrancada do solene ostracismo em que foi confinada ou no qual, quem sabe, se autoconfinou, HH declarou: chega de escrever literatura “séria”, agora é a hora da provocação.

Sustentando isso como mantra e enfrentando o sepulcral silêncio da crítica literária e do público leitor, “ela optou por um novo caminho de salvação: o riso, através da pornografia.” (SALOMÃO, 2013, p. 103). Para esse projeto, HH compôs uma tetralogia (*O caderno rosa*

¹²No sítio da Companhia das Letras, consta que o escritor nasceu em 1948. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00005>. Acesso em: 30 set. 2020. Outra fonte registra que teria nascido em 1949. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 20).

de Lori Lamby e *Contos d'escárnio* de 1990, *Cartas de um sedutor* de 1991, *Bufólicas* de 1992), que prontamente recebeu alguns designativos: tetralogia obscena, pornô chique ou *bossa-pornografia*, como ela própria o chamou.

Esse novo caminho, alguns críticos e amigos como Léo Gilson Ribeiro, para quem a obra de HH era inovadora até o limite, “a mais transformadora e importante em língua portuguesa, hoje” (RIBEIRO, 2013, p. 56), equiparando-a a notáveis expoentes da literatura brasileira do século XX, viram com desconfiança, estranhamento e optaram por silenciar diante de HH, já que para esses, a iniciativa findou por reduzir o esplendor daquela obra que, porém, não popular, habitava com louvor o céu estrelado das letras brasileiras.

Mas essa glória opaca que não paga contas, essa não interessava à HH, que se negava a conhecer ou sequer pensar em seus prováveis leitores, alegando não saber quem seriam (VÁRIOS AUTORES, 2013, p. 213), pensava sim em um leitor ideal que fosse como ela (COELHO, 2013, p. 133). E exatamente quando foi interrogada se a publicação da tetralogia se constituía em uma “jogada” de *marketing*, HH simplesmente respondeu:

É claro que sim porque eu penso assim: é um absurdo você fazer obras-primas como eu faço e guardar tudo na gaveta, esperando que daqui a cinquenta anos as pessoas falem de você. O escritor, acima de tudo, quer ser lido. O Léo Gilson Ribeiro ficou muito magoado por eu ter escrito esses livros. Ele me disse: “Pensa no Kafka, que levou x anos para publicar um livro”. Mas com todas essas formas de divulgação que um livro tem é um absurdo pensar assim. Porque, se você está vivo, a sua vontade é de se comunicar com o outro. (RIMI, 2013, p. 139)

Mas nem todos os críticos se posicionaram contrários à proposta hilstiana nessa fase em particular. Jorge Coli¹³, crítico de arte e professor, por exemplo, foi um dos que louvou os textos obscenos e ressaltou a sua qualidade e importância devido ao fato de não significarem, realmente, nenhuma forma de cisão em comparação aos textos anteriores ou posteriores. Na verdade, integram, plenamente, o repertório de HH e estão intimamente vinculados aos temas que a escritora paulista sempre desenvolveu em seu discurso literário.

¹³ Cf. Coli (2014, p. 270-273).

Pécora¹⁴ é outro dos críticos que também se dedicou a explorar essa dimensão da obra de HH, refletindo sobre esta em conjunto e concluindo que “contém a mesma qualidade literária de toda a sua produção” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 170). Por esse motivo, empenhou-se em apresentar outro entendimento da palavra obsceno, visto que, para HH, “a verdadeira natureza do obsceno é converter”, e “se você for consideravelmente repugnante, você faz com que o outro comece a querer a nostalgia da santidade” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 166).

A despeito desses quesitos, a ânsia de ser popular, recorrendo a gêneros da literatura mais comerciais ou periféricos que a seu ver alavancariam as vendas de seus livros, não surtiu o efeito esperado. Mesmo no pornográfico, HH ainda escrevia literatura considerada profundamente intelectualizada. Assim, seu impulso pornô, de acordo com o colunista José Simão, não passou no teste do colo: “você bota o livro no colo, se ele levantar sozinho é pornográfico. O dela ficou estático. É pornô chic. Linguagem delicada e deliciosa. Ela chama pau de estroenga. Se ela chamasse pau de pau não viraria um *best-seller*?” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 170).

De todo modo e resistindo a todas as forças agindo em contrário, HH prosseguiu em sua caminhada espiritualmente literária, produzindo incessantemente e gestando, até o final da década de 1990 o conjunto final de sua obra, enquanto os recursos pecuniários se exauriam, suas forças se arrefeciam e sua saúde se desintegrava.

Desse momento são os livros de poesia *Alcoólicas* (1990), *Do desejo* (1992), *Cantares do sem nome e de partida* (1995); os de ficção *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997), encerrando uma carreira, como disse atrás, plenamente devotada à literatura e que, diante de todas as dificuldades postas, prevaleceu. O que se pode constatar pelas diversas referências dispostas ao longo deste artigo, das homenagens e premiações recebidas em vida, das homenagens e estudos a ela dedicados após sua morte.

HH morreu fisicamente para o mundo, mas sua memória, uma memória que ao mesmo tempo negava a posteridade e alimentava o desejo de ser lembrada, permanece ativamente interferindo na ordem das coisas e do mundo, pois sua necessidade e vontade de perdurar nos outros, citando o poema de Edna St. Vicent Millay: “Leiam-me, não me

¹⁴ Cf. Pécora (2010, p. 7-29).

deixem morrer” (apud GONÇALVES, 2013, p. 29), é realizada em cada ato de escritura, em cada retorno aos seus textos, em cada som que se profere a seu respeito, seja pela sua materialidade registrada no papel, seja pelo seu espalhamento e preenchimento no ar.

Em um dos últimos pronunciamentos públicos concedido no ano de 1999 para anunciar a sua retirada do reino da escrita, HH, em tom de lamento, se manifestou afirmando o seguinte:

Eu fico besta. Ninguém me lê, nesses quase cinquenta anos foi assim, e me descobriram só agora, que estou quase morrendo. Eu ouço dizer muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende eu fico besta, porque não sei como é que é escrever compreensivelmente. (FELINTO, 2013, p. 184)

Não Hilda, se a terra consome teus restos, certamente, não morrerás se morrer significa não ser lida. Tua ânsia de comunicar é uma realidade que se alimenta e é alimentada pela urgência da palavra, do verbo que cultivaste, regaste e vês florescer como cuidadosa jardineira, anulando as maldições de que somente serias compreendida em cinquenta anos ou mais.

É hoje que tua obra alcança mais leitores e intérpretes. É hoje que ela constrói novos sentidos. É hoje que ela se projeta como vontade no amanhã desses e de outros, cuja suposta distância tanto te perturbou, dos quais tanto te queixaste e aos quais negaste a participação nos teus espólios, que querem se aproximar da tua obra, da tua face e, mesmo que um tanto tardiamente, suplicam: fica, Hilda, não te movas de ti para não te moveres de cada um de nós!

Que maçada!

Em 2002, com a saúde bastante debilitada em razão de hábitos prejudiciais conservados ao longo da vida, HH foi diagnosticada com câncer no pulmão, passou por intervenção médica, tendo sido operada, e se recuperou satisfatoriamente. Contudo, no ano seguinte, um acidente doméstico lhe custou uma fratura no fêmur e nova operação. Além disso, as faltas de ar começaram a se tornar comuns, ela ainda sofreu mais de um Acidente Vascular Cerebral e sua voz enrouquecida denunciava que as forças lhe faltavam (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 201).

Tendo estruturado a sua obra sobre três eixos temáticos básicos (o amor, a morte, deus), a respeito dos quais experimentou todas as possibilidades que se fizeram viáveis, HH, por isso, sempre nutriu preocupação com o definitivo e inevitável momento da partida, que para ela se aproximava, questionando-se, comentam Folgueira e Destri (2018, p. 205), sobre

o que diria na hora de sua morte, já que, segundo ela, os melhores escritores deixavam frases grandiloquentes. Atormentava-se, por vezes, pensando em algo memorável para declarar em sua despedida. Mas, inconsciente, não pôde nem dizer o que – decepcionada com sua falta de criatividade – sempre imaginara como última opção:
– Que maçada!

Morta devido à falência múltipla de órgãos, às 16h de 04 de fevereiro de 2004, HH foi velada e enterrada no Cemitério Parque das Aleias, diante da presença de aproximadamente 70 pessoas,¹⁵ a fim de ser entregue ao repouso eterno que silencia quem parte e inquieta quem permanece.

Hoje, no ano em que comemoraria noventa de existência e passados dezesseis de sua morte, aquilo que uma vez constituiu seu corpo agora é matéria se decompondo abaixo do solo, porém, se a matéria perece, e toda matéria está condenada a perecer, a memória se aviva, a palavra ecoa, o verbo se humaniza.

Hilda Hilst mostrou como se dedicar à escrita é um exercício que causa sofrimento constante, que desgasta e angustia, afirmando que “escrever me provoca mal-estar, medo mesmo” (GONÇALVES, 2013, p. 29). No entanto, consciente de seu ofício, jamais repousou sobre a folha, domando todas as forças e impulsos de sua natureza a fim de concentrá-los na criação literária.

As evidências de que seus esforços têm vingado se mostram na multiplicação dos estudos a seu respeito, na reedição de sua obra, nas atividades promovidas pelo Instituto que leva seu nome. Se fria, Hilda, é a glória que se estende sobre tua obra, o pedido da posteridade negada é que mesmo fria aceites essa glória que clama teu nome.

¹⁵ HILDA HILST é enterrada em Campinas, 2004.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja, 1987. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 95-101.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva; AMORIM, Orlando Nunes de. Carlos Maria de Araújo: “Eu sou poeta por acaso”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 39, p. 147-165, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666717>. Acesso em: 30 set. 2020.

ARAÚJO, Inácio. “Hilda Hilst Pede Contato” se enfraquece quando se torna solene. *Folha de S. Paulo*, 25 jul. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/hilda-hilst-pede-contato-se-enfraquece-quando-se-torna-solene.shtml>. Acesso em: 18 set. 2020.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8. 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.

COLI, Jorge. Descrição e finura. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 270-273.

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “está tudo lá”, 1999. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 183-187.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GONÇALVES, Delmiro. O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst, 1975. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 29-35.

GOUVEA, Leila. Entrevista – Hilda Hilst, 2003. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p. 231-237.

HELENA, Regina. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer, 1969. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 25-27.

HERTZ, Pedro. “Entrevista Ana Lima Cecílio”. Sala de Visita, *Livraria Cultural*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5W5yqxijdng>. Acesso em: 18 set. 2020.

HILDA HILST recebe o Prêmio Moinho Santista. *Folha de S. Paulo*, 26 set. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2609200228.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.

HILDA Hilst é enterrada em Campinas. *Folha de S. Paulo*, 5 fev. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200412.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

NETO, Juvenal *et al.* Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista, 1981. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 69-83.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: _____ (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

PISA, Clelia; PETORELLI, Maryvonne Lapouge. Em brasileiras: vozes, escritos do Brasil, 1977. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 37-45.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Tu não te moves de ti*, uma narrativa tripla de Hilda Hilst, 1980. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 55-67.

RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura, 1991. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 139-145.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse*, o último livro sério da autora Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 103-109.

SILVEIRA, Alcântara. Palestra com Hilda Hilst, 1952. *In*: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 21-23.

VÁRIOS AUTORES. Das sombras – entrevista, 1999. *In*: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 189-215.

WEINTRAUB, Fabio *et al.* Os dentes da loucura, 2001. *In*: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 217-229.

Data de recebimento: 30/9/2020

Data de aprovação: 14/11/2020



Agustina Bessa-Luís: a força do romance como enciclopédia aberta e o ímpeto arquivístico

Agustina Bessa-Luís: The Strength of the Novel as an Open Encyclopedia and Archival Impetus

Rodrigo Valverde Denubila

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

rodrigo.denubila@ufu.br

<https://orcid.org/0000-0002-4935-303X>

Resumo: Este artigo analisa a obra de Agustina Bessa-Luís (1922-2019) pela concepção de romance como enciclopédia aberta, conforme propõe Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. Inicialmente, discorremos sobre a *Encyclopédie* iluminista. Na sequência, dialogamos com a fortuna crítica da escritora portuguesa e com os estudos acerca do romance como enciclopédia aberta para justificar o caminho de leitura empreendido. Apontamos também o caráter arquivístico e inventariante qualificador do romance enciclopédico. Trabalhamos com as ponderações teóricas de Italo Calvino (1990), Maria Esther Maciel (2009), Maria das Graças Souza (2015) e Umberto Eco (2013).

Palavras-chave: romance como enciclopédia aberta; enciclopedismo; Agustina Bessa-Luís.

Abstract: This article analyzes the work of Agustina Bessa-Luís (1922-2019) by the conception of romance as an open encyclopedia, as proposed by Italo Calvino in *Six proposals for the next millennium*. Initially, we talked about the Enlightenment *Encyclopédie*. Next, we dialogue with the portuguese writer's critical fortune and with the studies about the novel as an open encyclopedia to justify the reading path undertaken. We also point out the archival and inventoried character that qualifies the encyclopedic novel. We work with the theoretical weightings of Italo Calvino (1990), Maria Esther Maciel (2009), Maria das Graças Souza (2015) and Umberto Eco (2013).

Keywords: novel as an open encyclopedia; encyclopedism; Agustina Bessa-Luís.

Introdução

António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen (2020) publicaram recentemente o volume *O cânone*. Ao fazerem a seleção dos escritores consagrados, incluíram o nome de Agustina Bessa-Luís. A ordem alfabética determina a organização dos verbetes, constando duas exceções: Camões e Fernando Pessoa, escritores que abrem e fecham a coletânea. Esses escritores também possuem dois verbetes cada.

Na abertura do livro, deparamo-nos com o verbete de Agustina Bessa-Luís seguido pelo de Alexandre Herculano, nome-chave da historiografia portuguesa. Apesar da organização alfabética, é interessante pensar que Camões, Fernando Pessoa, Agustina Bessa-Luís e Alexandre Herculano formam notável quadratura epistêmica de autores que escrevem e literariamente pensam *ethos* de Portugal à medida que levantam e inventariam aspectos da história e da cultura lusa. Na *História da literatura portuguesa*, Óscar Lopes (1982, p. 346, grifos nossos) sublinha o caráter enciclopédico de *Os Lusíadas*: “Camões não quis apenas fazer uma **enciclopédia histórica**, mas também uma **enciclopédia naturalista**, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico”.

O ímpeto enciclopédico igualmente guia Agustina Bessa-Luís e, por essa razão destacamos que são dois os principais objetivos que orientam esta reflexão. Primeiro, relacionar aspectos extra e intraliterários que nos permitem analisar a poética do romance como enciclopédia aberta, de acordo com a terminologia estabelecida por Italo Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio*. Segundo, perspectivar a obra agustiniana com base na concepção de romance como enciclopédia aberta. Em vista disto, em nosso percurso, investigamos pontos da poética do romance como enciclopédia aberta para tracejarmos algumas das razões de se compreender a obra de Agustina Bessa-Luís como enciclopédica. Tece-se discussão de caráter geral, oferecendo uma forma de compreensão do conjunto literário agustiniano como enciclopédico, não de um romance em específico.

Poética do romance como enciclopédia aberta

No século XVIII, Denis Diderot e D’Alembert estruturam a *Encyclopédie* a partir de três áreas do saber: a Filosofia, a História e a

Estética. A Filosofia se espalha na razão como mecanismos para explicar o mundo sensível e o supracensível, na medida em que ela funciona como “referencial de orientação do homem” (ABBAGNANO, 2012, p. 969).

Em relação à História, faz-se necessário distingui-la da historiografia. Ou seja, assinalar a diferença entre acontecimentos e escrita desses, logo, como o pretérito se faz acessível por meio de textos, como acontecimentos ganham textualidades e discursos heterogêneos, o que assinala o multiperspectivismo. Este consiste em uma das dinâmicas-chave estruturantes do romance como enciclopédia aberta enquanto fator intensificador da multiplicidade. Adquire força as múltiplas percepções de como os seres leem a realidade. A História intersecciona-se com a historiografia. Esta, como recurso linguístico, pode dar azo à ficção.

A criação estética relaciona-se com a sensibilidade individual à medida que se torna responsável pela construção plástica. Criação e construção plasmam a visão do artista sobre a existência (ABBAGNANO, 2012, p. 427). A estética ancora-se na filosofia; todavia, existe também a impossibilidade de fechamento em *uma* apreensão de caráter universalista.

Há o estrato que reflete sobre a História e sobre a memória, mas há semelhantemente o espaço para a reflexão sobre a *poiesis*, que é o estrato que fomenta o discurso teórico dentro do discurso ficcional. Este é um elemento importante do romance como enciclopédia aberta, visto que a multiplicação de níveis e de gêneros textuais, no espaço de uma mesma obra, produzem a variação de pontos de vista, mas igualmente a sensação de instabilidade, já que a multiplicação conduz ao incerto. Tradicionalmente, as reflexões de natureza filosófica, estética e histórica possuem o intuito de delimitar o certo, visando a uma perspectiva universalista e, então, ao modo como o mundo, em sua totalidade, deve ser lido por uma verdade, o que essencialmente nega a multiplicidade. Logo, se há uma linha de pensamento preponderante guiada por *um* saber, que passa a ser visto como o saber, este guarda consequentemente o sentido final da existência pela fixação dos valores de um grupo como a verdade de todos e o sentido final da existência.

Além desses três campos, a organização da enciclopédia iluminista ocorre em outras duas frentes. Como referido, primeiro, nas áreas de sustentação (filosofia, história e estética); segundo, nos seus objetos, isto é, no inventário e no arquivamento dos saberes cuja intenção era vencer a ação temporal e provocar melhora social pelo acesso ao conhecimento; terceiro, inovações estruturais. Neste último campo, uma das grandes

novidades da *Encyclopédie* encontra-se no seu índice remissivo. Este faz com que o leitor, depois da descrição de um verbete, seja jogado à leitura de outro que complementa ou nega a informação que acabou de ser lida. O movimento ocorre sucessivamente e gera o *puzzle* de informações. Quebra-se dessa forma com a lógica monolítica do saber ao passo que se destaca a configuração incompleta do conhecimento inventariado.

Com essa dinâmica, quem consulta uma enciclopédia lida com um mosaico de elementos. Os mecanismos obrigam que cada leitor estabeleça a “unidade” por si só, crie o seu sistema lógico que transforma fragmentos de informação em unidades de informação. Conectar um ponto a outro, quer para afirmar, quer para negar, fica a cargo do leitor, que lida com a multiplicidade e com a extensa carga de informação típica da enciclopédia. Existe, portanto, uma importante inovação estrutural que também manifesta, além grandeza de conhecimentos, a aleatoriedade de toda classificação, sendo este um dos traços significativos do romance como enciclopédia aberta, segundo Maria Esther Maciel (2009), em *As ironias da ordem*. Ao adotar o índice remissivo, descontinuidades estruturam a enciclopédia e criam uma “rede multidimensional de elementos discretos que se podem ligar, articular, aproximar de acordo com relações múltiplas, contatos flutuantes, curto-circuitos instantâneos, em perene mutação”, de acordo com Olga Pombo (2006, p. 187), em *O círculo dos saberes*. Acrescentando vozes a essa discussão, em “Dicionários versus enciclopédia”, Umberto Eco (1991, p. 113) atenta para o fato de que “a enciclopédia como totalidade das interpretações contempla também interpretações contraditórias”. O contraditório representa um dos aspectos estruturantes da enciclopédia. Por essas sendas, reconhecemos como a multiplicidade acentua as contradições atravessam o ser humano. Este mergulhado em um universo ininteligível, “sem conexões estáveis e evidentes, não-sintetizáveis” (LOPES, 1990, p. 111), logo, apartados de totalidades e de retilíneos caminhos, como se estivessem em um labirinto.

No “Discurso preliminar”, abertura da *Encyclopédie*, Jean le Rond d’Alembert (2015) reconhece o caráter labiríntico, incompleto e tortuoso do projeto enciclopédico. Nesse sentido, “a enciclopédia é um conjunto não ordenado (e potencialmente contraditório) de marcas” (ECO, 1991, p. 133). Daí, conseqüentemente, a abertura semântica como fenômeno ocasionado pela multiplicidade de cadeias relacionais e pelas contradições possíveis construídas pelo índice remissivo. Quando comenta a estrutura

aberta da enciclopédia iluminista, o referido filósofo francês demarca a construção de um quadro multidimensional – mapa esse feito pela importante inovação estrutural do índice remissivo. Com essa afluência, sedimentam-se a estrutura em teia de sentidos qualificadoras do romance como enciclopédia aberta. A rede enciclopédica interconecta tempos, espaços, objetos, pessoas e saberes que se dilatam constantemente, conforme identifica Italo Calvino (1990, p. 126): “A rede que concatena todas as coisas [...] é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível”.

Ao levantar e inventariar saberes, a linguagem ganha centralidade e força, pois o processo revisionista, multifacetado e problematizador empreendido por autores enciclopédicos cai na apreciação acerca da natureza dessa. A linguagem dá sustentação aos discursos filosóficos, estéticos e historiográficos. É por meio dela que perspectivas e conhecimentos são estabelecidos. Representa fator de coerências que a reflexão crítica de Agustina Bessa-Luís passe pelas considerações acerca da linguagem, conforme se pode inferir a partir de fragmentos como este:

O homem é um ser velado e obscuro. Só o outro o pode interessar-se na linguagem e, assim, levá-lo a revelar-se. Mas a linguagem é apenas fonética? São apenas sinais e sons? Não. A linguagem é um meio de fixação do homem à sua realidade. Ela é tanto mais um problema da decisão humana, quanto está na raiz do destino social. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 65)

A investigação da linguagem dá espaço à elucubração acerca do **sentido do ser** e sobre a construção dos **saberes**, bem como guarda um valor de coleta. Os filósofos Denis Diderot e d’Alembert partem do pressuposto da necessidade de recolha do máximo de componentes, pois “no caso da Enciclopédia, trata-se sobretudo da conservação e da transmissão dos conhecimentos produzidos pelo homem, dos mais variados tempos e lugares” (SOUZA, 2015, p. 19). Sublinha-se, nesses termos, a perpetuação no tempo da ideia de **conservação**, pois a enciclopédia tinha como objetivo fazer com que os saberes fossem preservados da destruição temporal.

Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 110) assinala que tal aspiração consiste em um dos

imperativos mais evidentes da produção atual: “‘Preservar’ é uma das palavras mais frequentes nos ensaios dos romancistas contemporâneos”. Na coletânea de ensaios *O romancista ingênuo e o sentimental*, Orhan Pamuk (2011) escreve o capítulo “Museus e romances” para refletir acerca da necessidade de preservar que o escritor sente, entendendo-a como uma tentativa de lutar contra o aumento da sensação de efemeridade e homogeneização causadas pelo império do efêmero. De acordo com o autor e ensaísta turco, uma parte dos romances contemporâneos deseja exatamente “preservar costumes, atitudes e estilos de vida” (PAMUK, 2011, p. 95), além de inventariar espaços e objetos para “preservar, conservar e resistir ao esquecimento” (PAMUK, 2011, p. 98).

No ensaio *Hiperculturalidade*, Byung-Chul Han (2019) marca como o momento do capitalismo do *bit*, dos grandes conglomerados tecnológicos, fomenta a quebra da concepção de pertencimento à medida que se plasma uma cultura de excessos. A digitalização da existência transforma identidades, relações afetivas e concepções de nação. Ao mesmo tempo, mas em grandeza inversa, cria-se o desejo de salvaguardar as coisas do mundo frente a um contexto histórico que desmaterializa experiências. Um tempo atual marcado por excessos fomenta romances igualmente excessivos, como baliza Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 170), em *Mutações da literatura no século XXI*, ao assinalar a volta do “romance”. Isto é, romances exigentes, grandes, complexos, formados por muitas tramas e subtramas. Nas obras de cunho enciclopédico, há, portanto, demasiadas informações e conteúdos que impõem ao leitor a obrigação de enxergar e de estabelecer inúmeras redes de sentido. Diferentes pontos formam o rizoma qualificador do romance como enciclopédia aberta. Cabe sublinhar que tal dinâmica não precisa necessariamente estar presente dentro de um mesmo livro, mas sim no conjunto literário do autor ou em ambos os casos. Uma obra enciclopédica não significa que a totalidade o seja, assim como textos literários não marcados pela configuração do romance como enciclopédia aberta podem, na sua horizontalidade, fomentar o aspecto enciclopédico do conjunto, como acontece com o angolano Pepetela.

Além do arquivamento de conhecimentos, há também outro desejo qualificador da *Encyclopédie*: frisar a capacidade emancipatória do saber. Por isso, quando discute a importância da enciclopédia, Maria das Graças Souza (2015, p. 25) a vê como algo tipicamente moderno:

Não apenas fiel ao movimento iluminista, mas sobretudo como sua maior manifestação, a *Enciclopédia* sustenta a convicção de que homens instruídos são melhores e mais virtuosos. A instrução, libertando os homens da ignorância, liberta-os também do preconceito, do fanatismo, da superstição e da violência. Nas palavras de Soboul, “as luzes construíram uma etapa decisiva do pensamento libertário, e a *Enciclopédia* permanece como um documento grandioso”.

A substância moderna presente na enciclopédia iluminista não está apenas na totalização dos saberes, mas principalmente no poder de libertação através do conhecimento entendido como esclarecimento. Sobre a crença no caráter progressivo do saber, argumenta Nicola Abbagnano (2012 p. 971) que “a razão teria a tarefa de agir sobre o ambiente para promover formas de vida mais satisfatórias e perfeitas”. Identifica-se, dentro do ideário iluminista e, em maior grau, do mundo moderno e da modernidade, a capacidade da razão de ser o guia “constante, uniforme e (às vezes) infalível de todos os homens, em todos os campos da atividade destes” (ABBAGNANO, 2012, p. 971).

Constantemente em busca de e dando sentidos às coisas, os seres arquitetam cadeias interpretativas que formam, em espectro maior, redes rizomáticas distributivas. Começa-se então a formar a percepção de uma estruturação em rede. Em “O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia”, Umberto Eco (1998, p. 195) distingue que o gesto interpretativo se dá a partir da percepção do “conjunto de propriedades” indispensável dos seres e dos objetos. Em outro momento, o pensador italiano classifica a enciclopédia como “rede de interpretantes” (ECO, 1991, p. 140). Ao investigar o **significado do significado**, o autor intitula as dinâmicas complexas da mente de semânticas enciclopédicas, ou melhor, de “semântica com formato de enciclopédia” (ECO, 1991, p. 74). Se o dicionário oferece representações estruturadas e condições estáveis, a enciclopédia desfragmenta e abre rizomas.

Os intérpretes constroem conceitos sobre tudo e todos, marcando suas existências na medida em que o espírito precisa de cadeias significativas para formar conexões. Por esse motivo, segundo Umberto Eco (1991, p. 126), a enciclopédia contemporânea consolida-se como “o registro de todos os possíveis interpretantes do termo analisado e de todas as relações contextuais e circunstanciais”. Após o conceito ser internalizado, torna-se praticamente impossível a mente olhar de forma

neutra para algo, pois os seres buscam inconscientemente esse “algo” como “algo”, posto que expressão sem referência significa expressão sem sentido. Sabemos, por exemplo, que saída é saída, que livro é livro, por meio da decomposição destes em significados que se conectam a redes semânticas. Tal acontece sem que se tenha que buscar o sentido sempre de modo consciente. Portanto, “o significado lexical deve ser mais complexo do que a associação de uma expressão com algumas propriedades excepcionais e deve ser entendido como a associação de uma expressão com uma série de instruções para o uso em contextos diferentes” (ECO, 1991, p. 73-74). Cabe, desse modo, interrogar: como mudar a maneira pela qual os sentidos se ligam a algo e são transformados em linguagem?

A estrutura em rede rizomática distributiva exemplifica a dinâmica do intelecto, mas também do romance como enciclopédia aberta. Ter uma arquitetura entrelaçada significa apreender como o excesso de informações e a mudança de sentidos prévios são capazes de criar rizomas. Frisa-se o vislumbre de como entes estão conectados por cadeias complexas. Uma das linhas de força da multiplicidade constitutiva do romance como enciclopédia aberta é fazer com que o leitor busque novas redes relacionais em razão da alteração semântica. Nos romances enciclopédicos, círculos se conectam, se diferenciam e se complementam a ponto de fomentar a percepção do método de amplificação maximalista e hiperbólico. A competência enciclopédica vincula-se à capacidade de estabelecer caminhos, visto que comunicar não se reduz a dizer algo, mas a levantar conexões entre as coisas, pessoas, tempo, espaço e objetos distintos. Esse ato manifesta as coisas do mundo por intermédio de pontos-rizomas que formam teias e entrelaçamentos. Saberes, linguagem, interpretações e alterações sócio-históricas constituem, portanto, os dados significativos encontrados até então e vão se ampliando de forma maximal à medida que abalam convenções. Em “Da árvore ao labirinto”, Umberto Eco (2013, p. 58) chama esse sistema aberto de liames de enciclopédia maximal, haja vista que “nesse sentido, a enciclopédia é potencialmente infinita porque é móvel, e as análises que fazemos sobre sua base a recolocam continuamente em questão”.

Uma das perguntas-chave, vista como responsável pelo exercício enciclopédico, pode ser encontrada na indagação acerca da maneira pela qual as verdades e os conhecimentos são construídos, difundidos e aceitos. Isto, inclusive, está na avaliação do romance como enciclopédia

aberta, como método de conhecimento. Colocar saberes em xequê significa entender a História enquanto teia de associações, não como narrativa hierárquica, retórica e linear. Vê-la desse modo significa enxergá-la como hipertexto, como bem sublinha Carlos Ceia (2007, p. 45), em *A construção do romance*: “A História é hipertextual, porque cada facto passado abre para um momento de reflexividade”.

O romance como enciclopédia aberta inventaria, repensa, além de problematizar diferentes formas de conhecimentos, o que corporifica a dúvida elementar, entre elas, a que se espraia sobre a História. Tanto o excesso como o vazio são forma distintas para qualificar a mesma coisa, isto é, a quebra de teleologias. Em vista disso, cabe ressaltar a maneira como Milan Kundera (2016, p. 14) argumenta que, com as transformações pelas quais a literatura passou, “a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdade relativas que os homens dividiram entre si”.

O repensar, o repaginar, a inclusão e a “assimilação de paradoxos e limitações” (FERNANDES, 2011, p. 43) levam à multiplicação e refutam “a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável” (CALVINO, 1990, p. 131). A materialização do paradoxo e da multiplicidade surge na tessitura textual. Não há um desejo de exclusão, nem de escolha de um aspecto em específico pela semântica de cariz enciclopédia, como postula Umberto Eco (1991). Muda-se a conjunção alternativa para a aditiva. Na não seleção, a tentativa de abranger o mundo em sua complexidade resultam na “inclusão” e na “assimilação”. Essas atitudes são importantes ao período que pode ser classificado de pós-moderno, bem como ao romance que contém traços pós-modernistas e ao romance como enciclopédia aberta.

Quando se estabelece a força da adição, em igual medida, aponta-se para a indeterminação, uma vez que na acumulação de predicados há igualmente uma abundância de referências, logo, maior indeterminação nascida do aumento e do armazenamento das diversas interpretações responsáveis por criar a cadeia semântica que conecta coisas e pessoas. Seguindo essa ordem de ideias, Italo Calvino (1990, p. 131) sublinha: “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice”. Percebemos o desenvolvimento desse raciocínio, quando referenciamos as áreas do conhecimento vistas pela ótica da enciclopédia, ou quando interpelamos a construção da narrativa de uma vida pela recolha das ruínas do ser. Por ângulos diversos, o não fechamento ganha notoriedade e as forças compositivas e estruturais do romance como enciclopédia aberta se conectam.

No ensaio “*Dicionário Kazer: as múltiplas leituras de um texto ou a construção/desconstrução da obra literária*”, Aleksander Jovanovic (1989, p. 128) afirma que “o romance-enciclopédia é um exercício de construção/desconstrução da obra literária e, ao mesmo tempo, um sagaz questionamento dos limites da obra literária e do processo de leitura”. Nesse sentido, de acordo com Umberto Eco (1998, p. 193), a “descrição complexa” de elementos é atributo da enciclopédia. Por isso, o autor a adjetiva como labiríntica para predicar e para referenciar a suposta aparência “desordenada” desta, haja vista que são oferecidos conjuntos de elementos que não estão necessariamente relacionados entre si. A desordem destacada é semântica, mas há também o imbricamento estrutural, na medida em que as forças remissiva e relacional quebram a concepção de totalidade e harmonia. Por possuir uma lógica, uma semântica fragmentária, Umberto Eco (1989, p. 338) aproxima a estruturação enciclopédica do labirinto: “O projeto de uma competência enciclopédica é regido por uma metafísica (muito influente) que se pode exprimir através da metáfora do labirinto (que por sua vez remete ao modelo topológico da rede polidimensional)”.

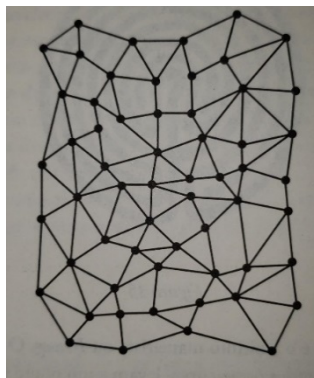
Um dos elementos principais da discussão do romance como enciclopédia aberta, para Italo Calvino (1990, p. 121), é reconhecê-lo “como método de conhecimento, como cadeia de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”. Todavia, é preciso distinguir como essa teia se configura. Afinal de contas, o que é uma rede? É um padrão de organização, de interação e de abundância de caminhos, isto é, de costura de relações possíveis entre os pontos (nodos) e um centro ou centros por intermédio da exploração imaginativa do espaço-tempo dos fluxos. Pela perspectiva de Umberto Eco (1991), enquanto uma hierarquia oferece caminho único de A para B para C, dessa forma, ela é dicionarista; já a rede oferece múltiplas conexões, logo, se caracteriza como enciclopédica. Nesse sentido, segundo Umberto Eco (1991, p. 115), o rizoma deve ser entendido como sinônimo de distribuição, por sua vez, como imagem definidora da enciclopédia contemporânea, porque ajuda quer na visualização, quer na criação da ligação entre os pontos interpretativos díspares:

[...] cada ponto do rizoma pode ser unido e deve sê-lo com qualquer outro ponto e, com efeito no rizoma não há pontos ou posições, mas apenas linhas de conexão; um rizoma pode ser quebrado num ponto qualquer e recomeçar seguindo a própria

linha; é desmontável, invertível; uma rede de árvores que se abre em toda direção pode produzir rizoma, o que equivale a dizer que em cada rizoma pode ser retalhada uma série indefinida de árvores parciais; o rizoma não tem centro.

Eis, pois, na imagem abaixo, o sentido do adjetivo aberto e a configuração da rede distributiva:

IMAGEM 1 – Rede distributiva



Fonte: Eco (2013, p. 62)

Italo Calvino (1990) não enumera os traços constitutivos dessa organização romanesca. Contudo é possível identificar e enumerar quais pontos qualificam a poética da arquitetura enciclopédica e os expomos, em suma, como mecanismo para facilitar o uso deste método: a) o romance como método de conhecimento, como rede de conexões capaz de ligar fatos, pessoas e coisas; b) a desordem como negação da teleologia e criadora da feição labiríntica; c) o excesso de informação e a ligação entre pontos espaços-temporais como tentativa de recriar esteticamente o processo mnemônico; d) a acumulação do pormenor; e) o inacabado e o aberto; f) o fracasso da ambição de propósitos do romance como enciclopédia aberta oriundo do projeto maximalista de abarcar tudo, desde o micro até o macro, visando a dar conta de toda a realidade.

Feitas essas ponderações, agora questionemos: Como esse campo teórico impacta a leitura crítica da produção de Agustina Bessa-Luís? Se a multiplicidade se apresenta como valor basal do romance como enciclopédia aberta, como isto se sucede na escrita da autora lusa?

Enciclopédica Agustina

Em “Da literatura como interpretação de Portugal”, Eduardo Lourenço (2016) argumenta que a recorrente pergunta “o que é Portugal?” fundamenta parte significativa da literatura lusa dos últimos 150 anos. Enxergamos esse questionamento como mecanismo desencadeador da produção enciclopédica de Agustina Bessa-Luís. Em outras palavras, a busca do **é do ente Portugal** fomentou extenso conjunto literário que retoma e repensa aspectos históricos, filosóficos e estéticos. Alicerçado nesse ponto, destacamos o motivo do conjunto literário de Agustina Bessa-Luís ser entendido como o *epicentro* de um fenômeno estruturante da cultura portuguesa, com o seu ímpeto e necessidade inventariantes e o caráter enciclopédico. Se Portugal não se fez um país de filósofos, como acreditava Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, ou seja, a geração dos vencidos da vida, por outro lado, construiu-se como uma pátria de historiadores e de autores preocupados em guardar literariamente a cultura lusíada para, assim, demarcar peculiaridades.

Ao longo de quase setenta obras, mais de três mil páginas de ponderações críticas, além da produção dramática, a romancista retoma sistemas filosóficos, reflexões acerca da história e estabelece sua teoria do romance representada no conceito de memória do amor. Conceito esse que retoma a importância da memória, do inventário de existências e de coisas do mundo como uma das funções-chave da tessitura romanesca. A partir dos finais da década de 70, quando assinala na introdução à *Santo António*, a biografia sobre o santo, a necessidade de adotar lentes mais relativistas para a discurso histórico, nota-se como a retomada da História portuguesa e ocidental simboliza uma das vertentes principais de uma extensa reflexão sobre o país, cuja consequência é a escrita de uma enciclopédia ficcional e o inventário de Portugal. Ao investigar e inventariar aspectos da cultura portuguesa, a romancista efetiva um movimento que parte do micro (os objetos, a casa, a província) para o macro (a História da nação), manifestando, dessa forma, um traço importante daquilo que entendemos por romance como enciclopédia aberta.

Assim, podemos dizer que inventariar, arquivar e preservar são ações presentes nos romances de Agustina Bessa-Luís, na medida em que há o claro anseio de registrar e de representar uma sociedade rural do Norte de Portugal, em processo de transformação, tal como ocorre em *A Sibila*. Mas há também a retomada dos mitos fundantes da nação através do processo de revisitação histórica, conforme acontece em *Adivinhas*

de Pedro e Inês. A revisitação se efetua, no caso dos romances históricos recentes, para apontar os silêncios da História, e não para (re)afirmar a narrativa unitária cerzida pela historiografia oficial a partir dos relatos de guerras e dos feitos de grandes homens (reis) para a construção da História da pátria.

Quando aponta os seus assuntos principais, Agustina Bessa-Luís vai ao encontro desses anseios: “O que tenho como motivo preciso? Os interiores das casas, o vestir, o andar, as palavras, os gatos” (BESSA-LUÍS, 200, p. 23). Ter esses dados (também) como motivos não deixa de ser uma forma de preservá-los e de fazer com que a factualidade de cada um não seja “história oca”. Os muitos narradores agustinianos e, conseqüentemente, suas narrativas esmiúçam um contexto que deixou de existir, mas que precisa ser registrado. Um dos casos mais emblemáticos é *A Sibila*, pois a autora mostra a realidade em transição, os espaços da província, a vida prosaica com “seus membros, serviços, animais, objetos, afazeres, situações, comidas, hábitos e hierarquias” (MACIEL, 2009, p. 71). A obra funciona como uma espécie de arquivo de um contexto que desaparece, portanto, deve e precisa ser arquivado e registrado por uma pluralidade de vozes.

Com essa escolha compositiva, a romancista tenta dar conta de uma realidade complexa que não pode ser exposta por nenhuma voz privilegiada, mas por um conjunto de olhares. Salvar o passado do esquecimento significa recolhê-lo, almejando preservá-lo para as futuras gerações. Este, inclusive, era o anseio dos enciclopedistas. O ímpeto inventariante verifica-se pelo recenseamento das paisagens dos homens e mulheres nortenhos e pelo “arquivar a própria vida”, segundo Philippe Artières (1998), como recolha literária da existência emocional e biográfica de si e dos entes próximos. Existem os movimentos de acumulação do pormenor, dos motivos íntimos particulares aliados ao inventário de mulheres, homens e coisas do mundo em sua “complexa estrutura dos afetos, obsessões e lembranças que definem o espaço dos seres” (MACIEL, 2009, p. 79). Esses afetos, obsessões e lembranças esculpem, assim, o “trabalho melancólico de inventariar perdas e ruínas” (MACIEL, 2009, p. 78).

Romances como enciclopédia aberta possuem uma configuração estrutural que estratifica a arquitetura textual maximal em vários níveis compostos por itens não lidos em chave polifônica, mas sim poliândrica. Mais do que vozes discordantes apresentadas em igualdade, há camadas teóricas, outras de ponderações metatextuais e algumas de teor

filosófico, assim como conceituações e inquirições acerca de diferentes modelos interpretativos, como a “fronteira da arte pós-pós-moderna”. O dodecaedro desmontado ilustra essa multiangulamento e por essa razão, em *A construção do romance*, Carlos Ceia (2007, p. 96) aponta a aparência poliândrica do romance como enciclopédia aberta:

Tais como as plantas poliândricas que têm muitos estames, um romance poliândrico será aquele que possui várias camadas ou tecidos narrativos que se combinam livremente entre si [...]. Trata-se de fazer variar tanto as focalizações como os gêneros, os sub-gêneros, os textos e os sub-textos, as histórias e as não histórias num mesmo romance.

Em *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, Catherine Dumas (2002, p. 15) enfatiza que uma das maiores problemáticas de ordem semântico-estrutural da escrita ficcional da romancista finca-se no “levar o gênero romanesco até os seus limites, questionando-o sem trégua”. Ao apontar as potencialidades e as fronteiras do discurso literário, o romance como enciclopédia aberta deixa ao leitor a percepção e a escolha daquilo que considera importante à proporção que estabelece inventários de ordens diversas. À medida que intensa recolha acontece, operam-se, no mesmo estrato textual, as atividades críticas e teóricas que timbram a dicção romanesca agustiniana. *A Ronda da Noite*, publicado em 2006, último romance escrito pela autora, consiste em uma grande reflexão sobre a pintura enquanto acontece a narrativa de Martinho Nabasco. Há nessa obra, mas em muitas outras, notável entrecruzamento entre os níveis ensaístico, teórico e ficcional, que fazem com que a romancista teste os limites do gênero romanesco. Na relação entre teoria e ficção, aquela pode funcionar como comentário desta. Mas nem sempre. As artinhas dos narradores agustianos, seus torneios argumentativos requerem atenção, cuidado e esforço. Estamos diante de romances exigentes, retomando Leyla Perrone-Moisés (2016).

Com a estruturação poliândrica, multifacetada, Agustina Bessa-Luís esgarça a definição de romances e produz labirínticos caminhos que se constroem e se destroem em questão de instantes. Nesse percurso, verificamos uma amplitude temática distendida sob uma técnica de composição que podemos chamar de *escrita entre parênteses*, pois o constante uso desse sinal pela romancista marca a adoção da pluralidade de vozes e de hipóteses, representando a materialidade textual da

multiplicidade. Na amplitude da busca sobre o que é Portugal, sobressai a impossibilidade da autora em responder definitivamente à interrogação apontada por Eduardo Lourenço (2016). Questionar e apresentar dados da cultura e da História portuguesas por ângulos distintos produzem o inventário imperfeito de um país e Agustina Bessa-Luís leva esse impulso ao máximo. Mas, por intermédio da reflexão sobre Portugal, a ficcionista interroga – aumentando a extensão dos arcos reflexivos – traços da condição humana, por exemplo, a constatação da temporalidade, sendo que o tempo e a memória representam dois assuntos elementares.

O desejo de (re)colher todo o saber de um povo funciona como um dos modos de compreensão da sua extensa produção, pois o ímpeto inventariante dos entes constituintes de uma nação assimila-se à “paixão pelo conhecimento”, na expressão de Álvaro Manuel Machado (1984, p. 77). Paixão pela gnose como mecanismo psíquico a ser desbravado, mas também como determinante moral – assunto pelo qual a escritora nutre interesse –, assim como paixão pelo conhecimento dos elementos formadores dos Homens, como a temporalidade e a memória. No discurso crítico sobre a pintura presente em *A Ronda da Noite*, Agustina Bessa-Luís aproxima estética literária e estética pictórica a partir desses elementos. Nesse processo, ganha destaque a importância da dúvida perante as certezas. Se a paixão pelo saber oferta um sistema filosófico, uma teoria matemática, é possível dizer que os narradores de Agustina Bessa-Luís realizam movimento similar, em romances que dão forma “à preocupação do sentido” (LOURENÇO, 1994, p. 309). Mas a pulverização de perguntas conduz a outros saberes e a outras vozes, o que faz com que a “preocupação do sentido” continue nessa espera, sempre em suspenso, sem culminar em afirmações. A bruma filosófica e o excesso conduzem ao impedimento de fechamento, o que evidencia aqui a força da abertura destacada por Italo Calvino (1990). O romance como enciclopédia **aberta** se caracteriza, assim, como manifestação da multiplicidade de interpretações e o ímpeto enciclopédico enquanto aspectos qualificadores do conjunto literário da romancista. Nessa perspectiva, a autora apresenta

o mundo como ambiguidade, [tendo] de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em egos imaginários chamados personagens), [tendo] portanto como única certeza a sabedoria da incerteza, isso não exige menos força (KUNDERA, 2016, p. 15).

A “sabedoria da incerteza” ou a certeza da incerteza, dito de outra forma, ensaja a multiplicação de interrogações, o labiríntico ficcional, o ziguezagueante jogo entre perguntas e contraperguntas. Em uma produção que prima pela pluralidade, esse fato tem como consequência a “disseminação de hipóteses não convertíveis à totalidade”, na concepção de Silvina Rodrigues Lopes (1992, p. 33). No prefácio à *Agustina por Agustina*, Artur Portela (1986, p. 8) destaca esse dado quando sublinha que “há respostas de Agustina que são perguntas, e não, claro, ao entrevistador”. Acentua-se, diante disso, o entendimento de que as inquirições têm mais efeito retórico do que desejo de resposta. Assim, a argumentação da autora fomenta um constante movimento desestabilizador. Neste contexto, a “paixão pelo conhecimento” e “a preocupação do sentido” se coadunam à urgência de questionar e de mobilizar definições à medida que, proporcionalmente, indefinições e aberturas se alastram pela intensificação da amplitude de vozes. Ao transformar respostas em outras interrogações, o narrador de *As pessoas felizes* (1975), por exemplo, revela que “não há uma resposta que não se possa transformar em pergunta” (BESSA-LUÍS, 1975, p. 97). A multiplicação e a interrogação constroem o caráter hiperbólico, maximalista, labiríntico e aberto da enciclopédia agustiniana. Pulverizar inquirições representa valorizar a lógica aditiva não adversativa.

Se pensarmos essas dimensões em um romance como *A Sibila* (1954), obra fundamental da autora, vamos ver que Quina é uma personagem feminina pioneira, uma mulher que gerencia uma propriedade rural num meio eminentemente dominado pela ordem patriarcal, pelo pensamento provinciano e pela importância dada aos valores do sangue e do solo. Uma teia de predicados a qualifica, assim, as visões dos entes da narrativa a respeito de Quina se multiplicam. Nesse romance, Agustina Bessa-Luís refuta o indivíduo como unidade autônoma e coerente. A escritora não as representa como puras categorias quer emocionais, quer sociológicas. A contradição denota proeminente caminho que Agustina Bessa-Luís escolhe para falar sobre a humanidade.

Em *A Corte do Norte* (1986), o destino da personagem Rosalina de Sousa é uma incógnita. Não se sabe se ela caiu das falésias e morreu, ou se foi morta por seu marido e enterrada, ou se fugiu, ou se mudou de nome e assumiu outra personalidade. Todas essas possibilidades constroem uma rede de adições plausíveis, permitidas pelo conjunto de interpretações, graças à semântica enciclopédica, a partir do uso da

conjunção alternativa “ou”, que viabiliza a criação do cariz enciclopédico pela amplificação de semânticas. Essa trama é um bom exemplo de como, em Agustina Bessa-Luís, “circula uma saudável paixão pela desordem, uma espécie de atordoamento que nos leva a repensar as visões que temos do mundo e a tentação de segurança e ordem que não deixamos de perseguir” (HELENO, 2002, p. 29). Estamos diante de uma autora que privilegia a multiplicidade pela fragmentação e pela desordem e, nessas circunstâncias, repensa a construção do conhecimento e da informação. Por conseguinte, isso faz com que o “discurso exigente” da ficcionista portuguesa exija também o do leitor. Este vê-se obrigado a criar a teia multidimensional e incompleta das múltiplas informações oferecidas por vozes heterogêneas. Assim, a teia, por sua estrutura, constitui um espaço que também prende alguém.

A imagem do labirinto ilustra qualidades da formulação da romancista, sendo esta formada por intrigas construídas por emaranhados e imbricados caminhos, pelos constantes desvios da narrativa que não chega a um centro. Basta observar, nesse sentido, o fato de que os seus romances terminam sempre deixando algo por dizer. Eduardo Lourenço (1994, p. 161) entende que, na produção literária da autora, se vislumbra um “universo sem verdadeiro começo nem fim”. Seguindo essa linha de raciocínio, o que não tem “verdadeiro começo nem fim” não possui centralidade. Por isso, o aforismo, em Agustina Bessa-Luís, consoante com Silvina Rodrigues Lopes (1990, p. 110), passa a ter um uso paradoxal, posto que representa o desejo de totalização diante de um texto que corrobora a sua impossibilidade pelo “inacabamento essencial” dos Homens. Quando tece “romances caudalosos” (LOPES; SARAIVA, 1982, p. 1101), a escritora revela que existir implica caminhar na falta, pois, de acordo com seu pensamento, “viver e lançarmo-nos nos espaços vazios que a obra humana, como um destroço vai ocupar” (BESSA-LUÍS, 1982, p. 105-106). Assim, o espaço vazio efetiva-se como o local da vertigem, do encontro com o nada ou com o precipício.

A aparência desordenada (labirintica) contesta o pensamento monolítico e holístico. Conforme elucida Italo Calvino (1990, p. 132): “Há a obra que corresponde em literatura ao que em filosofia é o pensamento não sistemático, que procede por aforismos por relâmpagos punctiformes e descontínuos”. O labirinto textual altera a fluência narrativa. Ao falar inicialmente de uma personagem, passa-se a narrar as conexões desta com o lugar, com a história, com os objetos e a ligação

desse lugar, desses objetos com outros seres que se interseccionam com esse ser primeiro que estava a ser narrado, e assim por diante, em um constante processo de acréscimo que gera o caráter hiperbólico e de desordem de sua escrita.

A desordem é então um fenômeno de abundância. Agustina não se cansa de o mostrar nos seus textos, misturando a espessura do passado com o rumor do presente. É preciso orientarmo-nos no caos do mundo; é preciso descobrir filiações, similitudes, parentescos e pôr assim, a analogia – como semelhança e como modelo heurístico – a funcionar. (HELENO, 2002, p. 24)

Mesmo sem tocar na ideia do romance agustiniano como enciclopédia aberta, José Manuel Heleno (2002) pontua alguns fundamentos discutidos até agora (abundância de informação e desordem semântica, por exemplo), o que reitera o argumento de que a organização estrutural da autora pode ser entendida como rede distributiva que põe em interação elementos múltiplices. Esse tipo de romance conecta à primeira vista elementos discrepantes ou que estavam em campos semânticos completamente distantes, ao passo que diminui a relação espaço-temporal daquilo que parecia distante, conforme destaca o crítico no fragmento supracitado. A rede não deixa de ser, portanto, uma forma de interação entre diferentes espaços e tempos.

Em Agustina Bessa-Luís, os dados se interconectam. O aparentemente desordenado ganha ordem e a unidade do fragmentado vem à tona, mas nunca a totalidade. Nossa perspectiva alinha-se à de Álvaro Manuel Machado (2009, p. 31) para quem “tudo em Agustina se liga, misteriosamente, também tudo acaba por ficar inacabado, inexplicável, suspenso no tempo e no espaço”. O próprio conceito de enciclopédia invoca essa dimensão, uma vez que carrega a noção de círculos inter-relacionados, ou seja, de elementos conectados. Diante disso, o romance como enciclopédia aberta tem uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória” (CALVINO, 1990, p. 134). Dessa maneira, argumentar sobre esse tipo de construção romanesca significa buscar a linha invisível que conecta um ao outro e, em último grau, estabelece a coerência do vasto conjunto literário. Em suma, existe uma busca incansável que não se finda, uma progressão que não avança à medida que a matéria se fragmenta. Desse modo, as voltas e reviravoltas, a multiplicidade de níveis, de vozes, de informações narrativas, o hiperbólico, a amplificação, a semântica

enciclopédica e a visão do mundo como absurdo fazem com que o leitor tateie as paredes de um labirinto. Como se acontecesse a negação do modelo moderno, da centralização, da progressão epistêmica e do espírito. Daí a conclusão de José Manuel Heleno (2002, p. 31): “Grande parte das narrativas de Agustina Bessa-Luís são helicoidais ou espiraladas”. Círculos e níveis sucessivos espiralados criam a percepção de incessante retomada.

Perspectivando a extensa obra de Agustina Bessa-Luís, portanto, percebe-se a ênfase sobre o projeto hiperbólico, o método de amplificação, fragmentação e associação responsáveis pela verve maximalista do romance como enciclopédia aberta. E, para tanto, essa escolha composicional pode partir do micro (objetos, pequenos espaços, narrativas, cacos e detritos da existência) para o macro (grandes paisagens, acontecimentos históricos e personalidades históricas). Essas duas fontes de narrativas são espiraladas, de modo que os motivos de Agustina Bessa-Luís vão do vestir, do andar, das casas rurais à historiografia. Aqui, a *multiplicidade* afasta a *totalidade* e, assim, outros importantes aspectos vêm à tona, dentre os quais a certeza da incompletude, tanto da obra quanto da interpretação, e a persistência do ímpeto inventariante, sempre latente em quem almeja levantar toda a informação existente, mas sabe, igualmente, dessa impossibilidade.

Considerações finais

Conforme argumentamos ao longo deste ensaio, as reflexões de Italo Calvino (1990) sobre a multiplicidade e o romance como enciclopédia aberta fomentam um proveitoso mecanismo crítico e analítico acerca da produção agustiniana. Por diferentes ângulos, a concepção de sistemas ordenadores centrados aparece colocada em xeque pela escritora e pelo romance enciclopédico. O leitor de Agustina Bessa-Luís deve ver a existência como “teia de relações” e como rede capaz de ligar diferentes tempos e espaços. Ao longo de décadas de produção, a autora construiu uma grande enciclopédia sobre Portugal (mas não só) ao retomar e questionar os mais variados elementos constitutivos do modo de **ser português**, os aspectos da paisagem e da realidade de um povo, os mitos, as personalidades e os acontecimentos históricos, evocando uma série de elementos que ajudaram a fomentar e a construir essa identidade, à proporção que também enfatiza os “desconhecidos” da História.

Obra extensa e ampla como a de Agustina está mergulhada no “inconsciente coletivo” de séculos de recolha, análise e inventário da

cultura e História portuguesas. A produção agustiniana, portanto, prende-se a um contexto maior – alicerça-se numa espécie de *zeitgeist* de sua pátria. Neste caso, nota-se que o romance como enciclopédia aberta tem uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória” (CALVINO, 1990, p. 134). Cada texto agustiniano, em sua unidade, ajuda a formar a imagem incompleta da cultura lusitana, mas também cada uma delas constitui um novo tomo, uma outra leitura para essa mesma realidade que almeja mostrar o absurdo e o contraditório, observados desde a escrita da História ao traço ficcional movente do real. No acumular das respostas, das hipóteses, das possibilidades e, conseqüentemente, das dúvidas, o romance como enciclopédia aberta lida com uma grande gama de fatos e seus subseqüentes não fechamentos. Assim, o inacabado nasce do desejo de representar tudo e de dar conta de um universo, ocasionando uma extensão maximalista e hiperbólica.

Os heterogêneos volumes da enciclopédia romanesca sobre a cultura lusíada escrita por Agustina Bessa-Luís permitem retomar peças deste grande mosaico que é Portugal. Assim sendo, temos fatos históricos, grandes personalidades e traços essenciais de uma cultura não apenas destacados, mas também colocados entre parênteses. Na evocação dos elementos que compõem a narrativa do país, põem-se em xeque esses mesmos fatos, essas mesmas verdades, quer sejam históricas, quer sejam puramente ficcionais. Expande-se, dessa forma, a capilaridade de uma estrutura fechada em si para dar forma à multiplicidade como elemento constitutivo do romance enciclopédico e da poética da autora.

Em um trabalho hercúleo, Agustina Bessa-Luís inventaria quase tudo para compor uma imagem da cultura lusitana e distinguir a impossibilidade de um fechamento absoluto. Nessa dinâmica, a força do termo “aberta” aponta que, para além do trabalho de Hércules, há também o de Sísifo por meio de uma verdadeira “ambição de propósitos” (CALVINO, 1990, p. 127) capaz de movimentar e fomentar a composição do extenso conjunto literário enciclopédico agustiniano.

Referências

ABAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Arquivos pessoais. Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BESSA-LUÍS, A.; PORTELA, A. *Agustina por Agustina*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

BESSA-LUÍS, A. *Contemplação carinhosa da angústia*. Org. Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães, 2000.

BURKE, P. *Uma história social do conhecimento I: de Gutemberg a Diderot*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CEIA, C. *A construção do romance: ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*. Coimbra: Almedina, 2007.

DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campos das Letras, 2002.

ECO, U. Da árvore ao labirinto. In: _____. *Da árvore ao labirinto: estudo histórico sobre o signo e a interpretação*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 13-101.

ECO, U. Dicionário versus enciclopédia. In: _____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991. p. 63-140.

ECO, U. O antiporfírio. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.

ECO, U. O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia. In: _____. *Kant e o ornitorrinco*. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 191-235.

FERNANDES, M. L. *O Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

HAN, B.-C. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HELENO, J. M. *Agustina Bessa-Luís: paixão da incerteza*. Lisboa: Editora Fim de Século, 2002.

JOVANOVIC, A. O Dicionário Kazer: as múltiplas leituras de um texto ou a construção/desconstrução da obra literária. *Revista USP*, São Paulo,

n. 1, p. 128-131, mar./abr./maio 1989. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i1p128-131>

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões de Carvalho Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOPES, Ó; SARAIVA, A. J. *História da Literatura portuguesa*. 12. ed. Porto: Porto Editora, 1982.

LOPES, S. R. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Rio Tinto: Editora Asa, 1992.

LOURENÇO, E. A indomável. *Ler*, Lisboa, n. 76, p. 40, jan. 2009.

LOURENÇO, E. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

MACHADO, Á. M. *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

MACIEL, M. E. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

MATTOS, Franklin. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAMUK, O. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POMBO, O. *O círculo dos saberes*. Lisboa: Instituto de Filosofia, 2012.

SOUZA, M. das G. de. Círculo dos conhecimentos. In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. *Enciclopédia: discurso preliminar e outros textos*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 13-26.

Recebido em: 17 de outubro de 2020.

Aprovado em: 25 de janeiro de 2021.

Visita ou Memórias e Confissões: o filme-testamento de Manoel de Oliveira

Visit or Memories and Confessions: Manoel de Oliveira's film-testament

Fernanda Barini Camargo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara,
São Paulo / Brasil

fernanda.barini.camargo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5104-6808>

Resumo: Entendendo a representação do espaço doméstico como o abrigo da identidade do sujeito na obra de Manoel de Oliveira, este artigo pretende analisar o filme *Visita ou memórias e confissões* (1982) sob duas perspectivas: abordar brevemente a escolha programática de sua exibição *post mortem* e refletir sobre o espaço da casa enquanto domínio íntimo, o qual revela o homem e o artista. Ambos os aspectos são cruciais para que consideremos esse longa-metragem um filme-testamento. Apontamos ainda semelhanças entre esse filme e outros dois, os quais também mostram casas de vivência do cineasta português: *O velho do Restelo* (2014) e *Porto da minha infância* (2001).

Palavras-chave: cultura portuguesa; cinema português; posteridade; Manoel de Oliveira.

Abstract: Understanding the domestic space representation as the shelter of the self's identity in Manoel de Oliveira's oeuvre, this article aims to analyse the film *Visit or memories and confessions* (1982) under two perspectives: shortly approaching the programmatic choice of its *post mortem* exhibition, and reflecting on the housing space as an intimate domain that reveals the man and the artist. Both aspects are crucial to consider this feature film a film-testament. We still point out similarities among this film and other two ones, which also show the Portuguese film director's living houses: *The old man of Belem* (2014) and *Porto of my childhood* (2001).

Keywords: Portuguese culture; Portuguese cinema; posterity; Manoel de Oliveira.

Aqueles que se aventuraram pela ficção portuguesa certamente conhecem o relevo atribuído às células familiares na cultura em Portugal. Quando observamos projetos ficcionais diversos, principalmente no romance dos séculos XIX e XX, de Eça de Queiroz a Agustina Bessa-Luís, constatamos a reincidência de relações de parentalidade e de subalternidades, abrigadas pelo espaço que as legitima, a casa, cujas possibilidades de significação são sugeridas a seguir:

Em quintas e casas senhoriais, todos os elementos da fachada às janelas e portas, aos espaços interiores e ao jardim podem ter significado, carga simbólica: memória de fortuna ou premonição de futuros desastres; funcionalidades abertas e ocultas dos espaços, com definições de uso público e privado, por homens e mulheres, senhores e criados. [...].¹

Como um áxis microcósmico, componente do espaço narrativo literário ou cinematográfico, a casa – e, no caso português – a quinta e o solar, oferecem-se enquanto espaços limitados e circunscritos a partir dos quais as relações entre personagens se dão. As casas do norte de Portugal também permitiram que Manoel de Oliveira voltasse os olhares de seus espectadores ao lugar que o viu nascer. A propósito da exposição² inaugural da Casa do Cinema Manoel de Oliveira,³ António Preto faz um panorama de casas de relevo no cinema do diretor:

¹ Texto-anúncio do Seminário Queirosiano 2017: *A casa/ a quinta nas obras de Eça, Camilo e Agustina, e nos filmes de Manoel de Oliveira*. Disponível em: <https://feq.pt/actividades/seminario-queirosiano-2017/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

² Denominada *A casa*, a exposição refletiu sobre as diversas casas que compõem os filmes do diretor.

³ Inaugurada pela Fundação de Serralves em 24 de junho de 2019, a Casa do Cinema Manoel de Oliveira fora inicialmente motivada pela vontade do cineasta em ceder à cidade do Porto e, portanto, ao país o seu acervo cinematográfico e artístico. Elaborado pelo arquiteto Álvaro Siza, o projeto veio a público em 15 de novembro de 2013, quando um protocolo, sucedendo dois anteriores, foi assinado, no qual constam a inserção do museu nas dependências de Serralves, bem como a confirmação de que o espólio de Oliveira seria ali colocado a serviço da comunidade. A Casa do Cinema é integrada à orgânica da Fundação de Serralves, compondo, com o Museu de Arte Contemporânea, uma perspectiva multidisciplinar. Oferece, além de uma exposição permanente, de sessões de cinema e de um centro de documentação (os quais promovem e homenageiam a figura e a obra de Manoel de Oliveira), exposições temporárias e

Muitas são, de facto, as casas que povoam a obra de Oliveira: aquelas que dão para a rua, como em *Aniki-Bobó* (1942) e *A Caixa* (1994) ou que, pelo contrário, enclausuram no *Convento* (1995) os diabólicos dilemas da intimidade de um casal. A casa-teatro da farsa burguesa em *O Passado e o Presente* (1972), a casa-prisão de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), as duas casas rivais que precipitam a tragédia em *Amor de Perdição* (1978) ou, numa passagem do “Paraíso” ao “Lodeiro”, os desenganos românticos de *Francisca* (1981). As casas arruinadas que, tendo vista para os prósperos vinhateiros do Douro, atijam a erótica social em *Vale Abraão* (1993) ou comportamentos incendiários em *O Princípio da Incerteza* (2002). A casa-palco de *Mon Cas* (1986), onde o cinema é compelido a enfrentar-se teatralmente a si próprio, ou a casa-túmulo de *O Dia do Desespero* (1992), onde o realizador teatraliza a sua identificação com Camilo Castelo Branco. A casa-ilha de *Party* (1996) ou a casa-mundo, asilo de alienados em *A Divina Comédia* (1991). A casa de onde se foge em *O Gebo e a Sombra* (2012) ou onde inevitavelmente se regressa em *Je rentre à la maison* (2001). O estranho caso dessa casa, simultaneamente origem e fim, que, a meio caminho entre recordações e ruínas, é percorrida em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e *Porto da Minha Infância* (2001). Mas, sobretudo, o espectro da casa, lugar fantasmagórico que Oliveira nos dá a ver – dando-se a ver – em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) para, numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar num filme como se habita uma casa. (PRETO, 2019, p. 9).

As casas intervêm amiúde nos filmes de Oliveira. Não as imaginou apenas, porque deliberadamente trouxe para as suas composições os seus lugares e as suas casas de vivência. A sua película derradeira, *O velho do Restelo* (2014), reúne num jardim do século XXI, precisamente o seu, Dom Quixote, Luís Vaz de Camões, Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo

sessões de cinema temáticas, numa abordagem mais ampla da filmografia portuguesa e mundial. A participação de Manoel de Oliveira na concepção da Casa do Cinema deu-se com entusiasmo e assiduidade. Conversas entre o cineasta e o arquiteto Álvaro Siza mostram que Oliveira conheceu e discutiu pormenores do projeto, além de indicarem o interesse do artista pela arquitetura. Da relação entre o arquiteto e Oliveira decorreu um projeto de filme sobre a arquitetura de Álvaro Siza (PRETO, 2019, p. 8). Embora essa realização não tenha acontecido, resultou do diálogo acerca do cinema e da arquitetura a publicação de conversas entre ambos, que datam de maio de 2011.

Branco. Juntos, deixam-se conduzir pelos movimentos da literatura, da História e do pensamento, enquanto deambulam pelo passado e pelo presente. Tanto a arquitetura contemporânea que figura ao fundo quanto o banco no qual os escritores e a personagem estão sentados são mantidos, ou seja, escolhe-se enquadrar as figuras fundamentais da identidade ibérica num referente visual que é a imagem do nosso tempo. O presente diálogo telúrico constitui um olhar para o passado a partir do presente. Ao evocar glórias e, mais intensamente, as implacáveis derrotas, o fio condutor do diálogo ramifica-se em excertos de *Os Lusíadas* (1556), de *Dom Quixote* (1605), de *Amor de perdição* (1862) e de *O penitente* (1942). Assim, a composição do curta-metragem é realizada pela alternância de fragmentos de texto e pela alternância de planos. A montagem alternada intercala a conversa entre as personagens, situadas no jardim, isto é, num espaço microcósmico, com planos que enquadram o movimento do mar no quebrar das ondas e com planos pertencentes a filmes anteriores, tais como *Amor de perdição* (1978), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) e *O dia do desespero* (1992). A dinâmica da montagem dirige-nos à constatação de que o microcosmo (jardim) – no qual predominam os planos médios⁴ e os *close-ups* – equivale ao presente (agora), ao passo que as imagens que transcendem esse espaço – nas quais predominam os planos abertos⁵ – equivalem a um outrora. A tessitura da identidade ibérica tem como gatilho o diálogo no jardim contemporâneo, logo, esse jardim a contém. E se Manoel de Oliveira faz as culturas lusitana e hispânica caberem no seu jardim, na sua identidade de homem histórico, empreende a mesma relação com o seu cinema, que dali é evocado. É da conversa no jardim que incidem todas as deambulações – no tempo (passado), na História, na literatura e na sua própria obra.

Deixemos a última casa de vivência e partamos para a primeira, também filmada pelo cineasta, em *Porto da minha infância*. Novamente, o ponto de vista escolhido pelo cineasta é o presente. Por isso, filma a casa onde nasceu já em ruína. Confirma-se, desse modo, o tratamento do tempo que o longa-metragem propõe: o homem contemporâneo que revisita o próprio passado. Esse passado é visto à luz do presente (ou o presente é visto à luz do passado). Isto posto, o que vemos da casa natal

⁴ Há uma distância média entre a câmera e o objeto filmado, de modo que ele ocupa uma parte do ambiente, ainda enquadrando o espaço à sua volta.

⁵ Denominamos plano aberto um enquadramento no qual a câmera se posiciona distantemente do objeto filmado, que ocupa uma pequena parte do cenário.

é a ruína da fachada, privada de seu interior que já não mais existe, com manchas amareladas que atestam os duros efeitos do tempo. A escolha do plano $\frac{3}{4}$ ⁶ fixo possibilita-nos perceber a entrada da luz ambiente, a qual atravessa as janelas, por trás da fachada, sem no entanto permitir-nos identificar a paisagem que serve de pano de fundo à residência. Uma voz-over familiar a Oliveira, a de sua esposa Maria Isabel, entoava uma cantiga, a partir de um texto de Guerra Junqueiro.⁷ Simultânea ao plano da casa de nascença, hoje destruída, a voz de Maria Isabel é antecedida pela voz-over melancólica do cineasta, o qual reconhece aquele espaço como o lugar “onde crescerá, onde tomara consciência de si e do mundo”, confessando o sentimento despertado em si ao agora ver a primeira morada em destroços: “uma magoada saudade”. Em seguida, a voz-over de Maria Isabel reproduz os seguintes dizeres:

Ai, há quantos anos que eu parti chorando
deste meu saudoso, carinhoso lar!...
Foi há vinte?.... Há trinta?... Nem eu sei já quando! ...
Minha velha ama, que me estás fitando,
canta-me cantigas para eu lembrar! ...

Dei a volta ao mundo, dei a volta à vida...
Só achei enganos, decepções, pesar...
Oh, a ingénua alma tão desiludida!...
canta-me cantigas de me adormentar!...
(JUNQUEIRO, GUERRA, 1892)⁸

O próximo plano da sequência atende à mesma lógica: enquadra uma nova parte da fachada em $\frac{3}{4}$, desta vez posicionando a câmara à direita do objeto filmado (a casa). A voz-over do narrador em primeira pessoa⁹ rememora as tilias do jardim qualificando-o como o “Éden” de

⁶ A câmara forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com a janela central, de maior evidência.

⁷ Extraído de *Os Simples* (1892), o poema intitula-se “Regresso ao lar”.

⁸ Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/junqueir.htm>. Acesso em: 26 ago. 2020.

⁹ Na nomenclatura da teoria da literatura de Gérard Genette, o narrador protagonista da fábula que narra é classificado como um narrador autodiegético: “É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra, a outra com narrador presente enquanto personagem da história que narra. Chamo o

sua “meninice”. Sobreposta ao mesmo plano, a voz-over de Maria Isabel continua:

Trago de amargura o coração desfeito...
Vê que fundas mágoas no embaciado olhar!
Nunca eu saíra do meu ninho estreito!...
Minha velha e ama canta-me cantigas,¹⁰
Canta-me cantigas para me embalar!...

Pôs-me Deus outrora no frouxel do ninho
pedrarias de astros, gemas de luar ...
Tudo me roubaram, vê, pelo caminho!...
Minha velha ama, sou um pobrezinho...
Canta-me cantigas de fazer chorar!...

Como antigamente, no regaço amado
(Venho morto, morto! ...), deixa-me deitar!
Ai o teu menino como está mudado!
Minha velha ama, como está mudado!
Canta-lhe cantigas de dormir, sonhar!...

Canta-me cantigas manso, muito manso...
tristes, muito tristes, como à noite o mar...
Canta-me cantigas para ver se alcanço
que a minha alma durma, tenha paz, descanso,
quando a morte, em breve, ma vier buscar!
(JUNQUEIRO, GUERRA, 1892)

primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético, e o segundo de homodiegético. [...] será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa, e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]. Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser em sua narrativa um comparsa comum: ele só pode ser estrela ou simples espectador. Reservamos para o primeiro tipo (que representa de alguma forma o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o ‘autodiegético’”. (GENETTE, 2017, p. 324-325). A escolha por um narrador autodiegético em voz-over intensifica o caráter subjetivo e memorialístico da fábula filmica, já anunciado em seu título: *Porto da minha infância*. Assim sendo, o ponto de vista do retrato do Porto que se faz é o de um sujeito, bem como das experiências, das emoções e das sensações que o percorreram.

10 No texto de Guerra Junqueiro o trecho é “Minha velha ama, que me deste o peito”.

A montagem deixa evidente um corte, seguido de uma panorâmica da cidade. Após um novo corte, exibe-se novamente o plano $\frac{3}{4}$ fixo da casa, em ambientação noturna. Esse plano alterna-se com um plano fixo em enquadramento frontal do quebrar de ondas do mar, também à noite, e depois de novo corte vê-se a casa durante o dia, na imobilidade da fixidez do plano. Volta-se à voz-over de Oliveira, lembrando-nos da inevitável passagem do tempo, testemunhada pela casa, do seu nascimento, da morte de seu pai, da decorrência dos anos e da mudança das coisas – que agora habitam a memória.

Algumas características aproximam o modo de filmar os espaços em *O velho do Restelo* e na sequência descrita em *Porto da minha infância*. A mais óbvia é a deliberação em filmar a casa de vivência. Mencionamos ainda a escolha de um ponto de partida cuja ideia temporal é o presente e a alternância de planos do microcosmo da casa com planos mais amplos, em sugestões de macrocosmo. Parte-se da casa para o mundo e vê-se o mundo a partir da casa. Há novamente a insistência na abordagem da passagem do tempo. Em *O velho do Restelo*, o tempo é um tempo histórico e literário, em *Porto da minha infância*, subjetivo. Os planos fixos da casa natal promovem a falsa sensação de que se filma uma fotografia. Ora, sabemos que a fotografia produz o efeito de embalsamar o tempo, de modo que a semelhança com a fotografia acentua o caráter memorialístico da sequência, o qual atribui à imagem da casa um aspecto fantasmático, graças ao contraste entre as sombras de suas ruínas e a luz que atravessa as janelas.

A compreensão do passado é crucial para a criação do presente. Desse modo, o acréscimo à imagem espectral da casa da infância de um discurso do narrador autodiegético (o cineasta), extraindo dos escombros da memória a própria experiência vivida naquele lugar, produz o sentido onírico que a morada natal representa. Fundamentais para esse efeito são os significados das palavras encontradas na canção cantada por Maria Isabel. Em “Regresso ao lar”, um eu-lírico retorna à antiga morada e lamenta a passagem do tempo e a sua partida. Evoca a figura da ama, que lhe serve de interlocutora e contrapõe os anos felizes da infância aos desoladores tempos do envelhecimento. A dialética entre o tempo da juventude (o outrora) e o tempo da velhice (o agora) é construída pela escolha e combinação vocabular para expressar cada um desses campos semânticos. A recriação epocal da meninice qualifica o lar como um “regação” “saudoso”, “carinhoso” e “amado”, um “ninho estreito” de

“frouxel” (macio), isto é, acolhedor e protetor. O abandono do lar torna o eu-lírico vulnerável aos “enganos”, às “decepções” e ao “pesar”. Prestes a encontrar-se com a morte, chama pela ama para que ela o embale e o ponha novamente em contato com a sensação familiar de aconchego da morada da infância. Da combinação entre imagem e som, elabora-se um tom melancólico em relação à casa, saudosos do tempo, das experiências e das sensações que desvaneceram. O retorno a esse afetuoso Éden é impossível.

A casa natal, mais que um centro de casa, é um centro de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo muitas vezes particularizou o devaneio. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. Se damos a todos esses retiros sua função que foi abrigar sonhos, podemos dizer, como eu indicava num livro anterior, que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu, a cripta da casa natal. (BACHELARD, 2008, p. 33).

Em síntese, as casas gozam de uma presença expressiva na obra de Manoel de Oliveira e, mais importantes do que meros elementos acessórios ou do que a disponibilização de um inventário de casas no seu cinema, elas constroem as identidades ficcionais dos sujeitos que as habitam, bem como contribuem para a unidade de sua obra. A explicação de Bachelard (2008) acerca da relação que temos com a casa onírica, um abrigo lírico que nos permite os primeiros devaneios, mostra-se apropriada para entendermos o afeto e a saudosa melancolia em que o narrador (Oliveira) se alicerça para reconstruir ficcionalmente a memória da casa onde nasceu em *Porto da minha infância*. A compreensão do presente, da velhice, da passagem do tempo, passa pelo reconhecimento do passado vigoroso. Em entrevista, o cineasta revela um pouco de sua percepção do que seriam o vínculo e a experiência humana com a sua casa:

Ao falar da casa em que vivemos há uma grande semelhança, quer se trate de um palácio ou de qualquer coisa de muito pequena e muito modesta, digamos quatro paredes. Pode-se partir da noção de identidade. Em minha opinião (é uma posição muito pessoal),

a nossa primeira casa é o corpo. Mas o corpo tem hábitos. Depois procura-se a toca, um tuguio, um retiro para obter protecção. Disse-me, um dia, André Bazin que os cães urinavam em volta para marcar o seu território. No interior deste sentem-se fortes, no exterior têm medo. É tão natural e tão extraordinário como a personalidade. Depois pouco a pouco chega-se à cabana, à casa, ao palácio...E em seguida, com o desenvolvimento das relações humanas aparecem outras necessidades sociais: constroem-se as gares, os museus, enfim, coisas que não são o habitat e que apenas reflectem a identidade de um grupo. Na casa, porque somos dois, nascem raízes. Estão em jogo a minha identidade e a da minha mulher. E constituímos, com os quatro filhos que tivemos, outras identidades. Naquela casa eduquei os meus filhos e mesmo os meus netos. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 19-20).

Segundo Oliveira, a relação de pertença com a casa independe de classes sociais. O seu ponto de partida é o conceito de identidade. Atribui ao corpo (a nossa constituição, a nossa matéria no espaço) a noção de casa e, dessa concretude do eu, o corpo, fala da extensão da existência humana numa gradação que caminha do íntimo ao social: a casa, as estações e os museus. Para ele, nos relacionamos com a habitação de modo tão profundo e intenso, que esse vínculo se torna corpóreo, ou seja, “nascem raízes”. Em 1982, abriu a própria casa aos seus espectadores. *Visita ou memórias e confissões* foi produzido na casa onde viveu por quarenta anos com a sua mulher e onde nasceram os seus filhos e onde presenciou o nascimento de seus netos.

1 “A casa é um navio”¹¹

Quando Manoel de Oliveira realizou *Visita*, havia completado 73 anos. O filme permaneceu guardado nos cofres da Cinemateca portuguesa para que fosse exibido apenas postumamente. A película autobiográfica percorre a casa onde Oliveira habitou, na Rua da Vilarinha, no Porto, durante quarenta anos. À medida que perscruta a propriedade, as suas paredes e salas, a câmara explora a biografia do realizador, as suas concepções sobre o cinema e revela elementos que eram e que profeticamente serão recorrentes em sua obra, tais como os laços com o

¹¹ Bessa-Luís (2019, p. 108).

amigo e interlocutor intelectual José Régio (1901-1969) – pelas presenças no *décor* de um porta-retratos com a fotografia do escritor e de um quadro pintado pelo irmão dele, o artista Júlio Maria dos Reis Pereira,¹² cuja obra serviu de material para o curta-metragem *As pinturas do meu irmão Júlio* (1965) – ou como a onipresença da Gioconda, que reaparecerá em *O meu caso* (1986) e em *Vale Abraão* (1993).

A motivação para a realização do filme origina-se numa experiência de dor e de luto. Herdeiro de uma fábrica de passamanaria, chamada Fortuna, que nos anos 70 se encontrava em dificuldades, Manoel de Oliveira tentou transformá-la e modernizá-la pelo apreço à propriedade erguida pelo seu pai. Na empreitada, foi aconselhado por um gabinete a investir no mercado de malha e, para tal, adquiriu empréstimos, hipotecando os bens da família, incluindo a sua morada. Quando a Revolução dos Cravos ocorreu, trabalhadores ocuparam a fábrica, vendendo todo o seu maquinário e o seu estoque. Sem o suporte do Banco de Fomento, o cineasta teve de vender a própria casa e os terrenos, único bem recuperado da agitação, para pagar as dívidas que contraiu na remodelação da fábrica. Ali, na Vilarinha, Oliveira construiu a sua família, trabalhou por 40 anos em seus projetos e viveu, até então, a maior parte de sua vida.

Embora Manoel de Oliveira tenha justificado a sua reserva em exibir o filme devido à grande exposição enquanto homem e artista (PRETO, 2019, p. 20), o fato de a exibição do filme acontecer de maneira programática postumamente torna-se, do ponto de vista estético, a construção de uma ideia acerca da natureza do cinema para o realizador. António Preto (2019, p. 19-20) recorda declarações do cineasta nos anos 80, nas quais afirmava que “o cinema não existe”, fortalecendo a ideia de cinema enquanto “arte espectral”. Entretanto, este não é um viés que pretendemos explorar. Pretendemos, sim, apontar como a casa é, para Manoel de Oliveira, o abrigo da identidade. O primeiro vestígio que nos coloca nesta direção encontra-se no projeto do filme, mais precisamente

¹² O quadro de Júlio Maria dos Reis Pereira que compõe o *décor* da casa de Oliveira é visto quando a câmera sobe as escadas do rés do chão para o primeiro andar. Intitulado *A família* (1928), o óleo sobre tela apresenta um artista, um pintor, mais precisamente, circundado por uma figura feminina carregando frutas no plano de fundo e por uma criança que toca um trompete no primeiro plano – supostamente a esposa e o filho do protagonista do quadro, respectivamente.

no título-piloto escolhido: “Memórias e reflexões de um realizador de filmes”, as quais estão sob o abrigo da casa.

O filme é dividido em duas partes ou, se nos autorizam o empréstimo do termo, em dois *atos*, apresentados pelo próprio título – *a visita* ou *as memórias e confissões*. O primeiro permite-nos conhecer a casa da Vilarinha pelos olhos de um casal, o qual vai à residência para visitar os seus donos, outro casal. Os visitantes adiantam-se pelo jardim, observam a fachada e a vegetação que a emoldura, tocam a campainha, até que a porta se abre, convidando-nos à entrada. Receosos de serem pegos, seguem a visita pelos espaços de dentro, perscrutando os seus recintos e comentando as suas formas. A aura da habitação está em todas as áreas percorridas, pois à medida que o casal avança e o diálogo em voz-off expõe a sua hesitação diante do iminente aparecimento de alguém, vemos em planos-sequência graças ao *travelling* a presença de vestígios, tais como, salas e corredores limpos, flores e plantas bem arranjadas, retratos de família e os mais ostensivos sinais de vida: um sofá sobre o qual se desenrola um cobertor acompanhado de um livro aberto, evidência de leitura interrompida e reforçada pelo trepidar das chamas ainda acesas na lareira. Os sinais da ocupação humana e, assim, da célula familiar, remetem-nos a alguns conceitos pertencentes ao campo semântico da casa, tais como, domesticidade, intimidade, privacidade (sondada), conforto, bem-estar e estilo. Ao contrário das imagens impessoais de interiores encontradas em diversas revistas de arquitetura, das quais a presença humana é removida, Manoel de Oliveira deixa acessíveis aos olhos do espectador os traços de personalidade e da convivência familiar. Cria-se, deste modo, o efeito de que com os visitantes e a câmara – que representa o olhar dos intrusos (ou convidados) e o nosso olhar – penetramos nos segredos domésticos dessa família.

Pensado durante a estreia de *Francisca* (1981),¹³ o filme conta com diálogos escritos por Agustina Bessa-Luís notadamente para a sua realização. No jardim, diante da fachada, o casal¹⁴ chama a atenção para uma árvore, para o seu “respirar das folhas” e os seus “veios em que a seiva corre” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 103). Reparemos que a árvore antecede a casa. O destaque dado aos seus aspectos vitais é importante

¹³ Adaptação do romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís.

¹⁴ Interpretadas pelos atores Diogo Dória e Teresa Madruga, as personagens são identificadas no diálogo de Agustina apenas como Ele e Ela.

porque analogamente encontramos aspectos vitais na casa. Além disso, como pudemos ver, Manoel de Oliveira usa a metáfora de uma árvore para explicar a sua própria relação com o espaço habitado. Lembremos de sua declaração de que ele e a mulher haviam criado raízes na casa. Nesse sentido, o diálogo constrói um elo entre a árvore e a residência: a porta. “A porta abriu-se, não estava aberta. O que resta nela da consciência de uma árvore ligada ainda ao cerne palpitante fez com que ela se abrisse” (p. 104). A árvore, a qual através da madeira enquanto parte lenhosa do seu tronco que serve ao homem, ainda é recuperada nos comentários sobre o quarto conjugal. O visitante vai associá-la ao berço, “árvore do nascimento”, e ao caixão, “árvore da morte” (p. 108).

O mesmo observado no excerto acerca da porta constata-se no decorrer de todo o diálogo, ou seja, as personagens reagem à arquitetura, relacionando os seus elementos a elementos exteriores a ela. Ao depararem-se com “a galeria de janelas”, aproximam-nas às janelas do trem (comboio) transiberiano, “parado na estepe” (p. 105). Não se trata de um trem qualquer. Trata-se das janelas do trem que oferece um dos mais longos itinerários do mundo, cuja rede ferroviária conecta o território da Rússia europeia a cidades da Ásia. Verificamos, portanto, que a janela aqui é representada como a fenda que oferece ao homem a visão do mundo, a partir de seu abrigo. Também constatamos que a arquitetura, o edifício ou a casa existe em função do homem, como se percebe em “A casa, ela só como objecto não faz nada para te conservar viva, cada janela é um olho pousado no rosto da eternidade, mas um olho vazado” (p. 106).

Destarte, observa-se que a teia de relações elaborada pelas personagens ao apreciarem a estrutura da residência obedece a uma ideia, segundo a qual a arquitetura atende às necessidades humanas. A certa altura, Ele diz, “Vivemos em toda a parte, mas habitamos só onde se reúnem os quatro espaços do edifício humano [...]. Salvar o mundo, aceitar o céu, esperar o divino, conduzir os homens. Sem isto não se habita uma casa ” (p. 107). E aí se encontra um outro caráter da arquitetura da casa – um espaço que autoriza o homem a exercer a sua existência em plenitude. O exercício da existência e da identidade passa pela experimentação do tempo.

Entre a profusão de metáforas difíceis urdidas pelo diálogo de Agustina, aquela que ganha maior extensão no texto assemelha a casa a um navio. O detonador para esse raciocínio é a visão de uma coluna,

cuja imagem é identificada com um mastro. A esse propósito, esclarece-se – “[o mastro] relaciona o homem com o seu íntimo, o horizonte dele” (p. 108); rematando:

A casa é um navio, varandas e terraços, [sic] são as pontes e os *decks*. Abrem para o corredor os camarotes brancos...E o mar simbolizado pelo pinheiro-chorão ali em baixo [sic]; e a baía relvada onde se pode boiar pelo sol de Maio. À entrada, não sei se viste, a colecção de búzios e conchas, como troféus de viagens enormes; e um anjo que dorme lá embaixo, roído pela água salgada. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 107).

Em culturas diversas, o navio e o barco são tomados como símbolos da embarcação conduzida ao longo da grande viagem que é a vida. Durante a travessia entre a vida e a morte, o navio abriga-nos com segurança e proteção. Na viagem da vida, sem retorno, em que partimos, a embarcação nos escolta pelo percurso e nos assegura a sobrevivência diante de tormentas, de adversidades e de provações. Poema basilar da cultura ocidental, na *Odisseia*, a embarcação transporta Odisseu (ou Ulisses) em suas aventuras de Ílion (Troia) a Ítaca. Ainda no âmbito da mitologia grega, para que as almas cheguem ao Hades, são conduzidas por Caronte em seu barco pelos cinco rios que constituem o itinerário rumo ao reino dos mortos – Aqueronte (o rio das aflições), Cócito (o rio das lamentações), Estige (o gelado rio dos horrores), Flegetonte (rio das chamas inextinguíveis) e o Lete (rio do esquecimento). Na tradição Cristã, a arca de Noé é uma embarcação que assegura a sobrevivência dos animais, protegendo-lhes do naufrágio. Para os portugueses, por seu turno, a relação com a navegação encontra o seu período áureo entre os séculos XV (ou seja, fim da Idade Média, com a conquista de Ceuta, na África) e XVII, na era dos descobrimentos, isto é, na era de longas travessias que colocaram o homem europeu diante de outros povos e das intempéries do oceano. Isto posto, estabelecer uma analogia entre a casa e um navio significa entendê-la como instrumento de abrigo e de proteção que impulsiona o homem em sua trajetória existencial, portanto do nascimento até a morte. A ideia expressa pelo diálogo consubstancia-se à imagem quando a câmera mostra, em plano detalhe, a miniatura de um navio, o qual serve de ornamento à prateleira da sala. Todavia, não é esta a reflexão derradeira das personagens acerca da casa, como abaixo se confere:

É melhor não reflectir em nada disto, porque se perde a meditação. Uma casa é matéria de vida e, ao mesmo tempo, um obstáculo porque é um meio a abolir. Ela impede o encontro entre as pessoas, porque se define como um prazer, um refúgio, uma experiência comum. A relação tem que ser directa, sem nada de flutuante e mediano, sem valores que a estorvem. Estou a falar do homem, da casa que ele habita e do compromisso que os une e que é preciso esquecer. É preciso um ponto de partida, outra coisa, o mundo todo...

A casa somos nós. O corpo instável como arca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volta com um ramo de oliveira no bico. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 113).

Destacamos do fragmento algumas imagens de que já tratamos – a instância vital da casa, o seu carácter de abrigo e de amparo e o seu reconhecimento de edificação que nos acompanha no decurso do tempo. A associação da morada ao corpo estabelece uma relação identitária entre ambos e fortalece o que vimos apontando: a casa como espaço no qual a identidade humana manifesta-se de maneira plena. Isto confirma-se nos trechos finais do texto de Agustina, levados ao filme: “A casa não somos nós. A casa é o mundo. O nosso mundo” (2019, p. 113).

Da casa chega-se ao homem. Apreensivos por ouvirem um ruído, vindo do rés do chão, os visitantes anunciam uma possível presença. Então, a câmara inaugura o segundo ato posicionando-nos diante de uma porta aberta que nos convida a uma sala de trabalho. Ali, ao bater de teclas de sua máquina de escrever, encontra-se Manoel de Oliveira, emoldurado por um plano americano.¹⁵ Sutilmente surpreso pelo aparecimento da máquina de filmar, o cineasta volta-se para a câmara, apresentando-se: “eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos”. Identifica aquele espaço como o lugar onde realizava a planificação de seus filmes, menciona algumas áreas de seu interesse, das quais o cinema é o protagonista e, ao levantar-se, pondo-se de pé, do lado oposto de sua escrivaninha, comenta aspectos da sua história com a casa da Vilarinha. As linhas de seu discurso deixam perceptível a relação de afeto entre o habitante e a sua casa. “Hoje já não é minha. Tem outro dono a quem se afeiçoar. O meu espírito habitou nela cerca de quarenta anos. Ajudou a concebê-la, a construí-la, a mobiliá-la. Agora está um pouco

¹⁵ Num plano americano, o ator é filmado do joelho para cima.

decadente. Amareleceu e enrugou como as folhas das árvores no outono” (OLIVEIRA, 1982). O realizador sublinha características da origem da residência, o trabalho do arquiteto José Porto, memórias vividas naquele espaço e, com pesar, os seus esforços frustrados em fazer daquele edifício uma instituição a serviço do Porto. Também fala da casa da infância e da fábrica que herdara do pai.

Então o filme torna-se um “navio fantasma” (PRETO, 2019, p. 24). A figura de Manoel de Oliveira não se encontra apenas apartada de nós, espectadores, pela intervenção da tela e do aparato fílmico: encontra-se, na exibição *post mortem* de *Visita*, apartada de nós porque agora reside no mundo dos mortos. Doutra dimensão, não é de espantar que as declarações feitas pelo cineasta incidam sobre temas biográficos de extrema vulnerabilidade. Aborda a invasão dos oficiais da PIDE no cômodo mais íntimo de sua casa, o seu quarto, a intimidação de que utilizaram para conduzi-lo à força e doente a Lisboa, a despersonalização que sofreu destituído de seus documentos e de suas roupas, a humilhação que sentiu durante violentos interrogatórios, a monotonia na estreiteza da cela ao som do relógio da Sé batendo as horas e o único vínculo familiar que lhe fez companhia: as bolachas vindas de casa, entregues pela esposa antes de sua partida. Maria Isabel, em seu jardim, fala da abnegação fruto do casamento com o homem que também é artista – versão de Manoel de Oliveira explorada em sequências em que discursa sobre a ficção cinematográfica, ao caminhar pelo estúdio da Tobis Portuguesa, e ao comentar o seu interesse pela próxima empreitada: abordar o 25 de abril em *Non*.

Mostra-se, afinal, que as casas servem significativamente ao cinema oliveiriano como refúgio da identidade, seja sob uma perspectiva histórica ou subjetiva. Do ponto de vista formal, desconhece-se espaço mais humanizado ou mais tomado pelo espírito do homem/ artista, capaz de promover percurso tão profundo nos meandros da sua biografia e da sua concepção de arte. Esse universo criado prescinde de vínculo temporal. *Visita* estabelece-se, assim, como filme-testamento e como fio condutor que percorre a poética cinematográfica de Manoel de Oliveira.

Referências

- BACHELARD, G. *Apoética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAECQUE, A.; PARSI, J. (org.). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999.
- BESSA-LUÍS, A. A casa [1981], diálogos para o filme *Visita ou memórias e confissões*. In: _____. *A casa*. Lisboa: Relógio d'água, 2019. p. 91-114.
- GENETTE, G. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- PRETO, A. A casa futuro. In: FUNDAÇÃO SERRALVES. *A casa/ Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição “A casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Porto: Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 2019, p. 6-53.

Filmografia

- Ovelho do Restelo*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 2014, 19', cor.
- Porto da minha infância*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/ Autobiografia, 2001, 92', cor.
- Visita ou memórias e confissões*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 1982, 73', cor.

Data de recebimento: 30/9/2020

Data de aprovação: 3/12/2020

VARIA

A função dialógico-dialética do narrador em José Saramago

The Dialogical-Dialectic Function of the Narrator in José Saramago

Deivis Jhones Garlet

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil
deivisjh@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1260-4381>

Resumo: A obra romanesca de José Saramago é reconhecida pelo seu conteúdo de crítica social, sobretudo, ao império do capital e seus efeitos nefastos na vida dos homens e à hipocrisia das elites políticas e econômicas. Dialecticamente, afirma uma posição de valorização do humanismo e da democracia, geralmente evidenciados nos setores sociais mais desfavorecidos. Este conteúdo axiológico, seguramente, é realizado por uma composição formal singular, na qual as partes contribuem para a efetivação de um todo estruturado. Entre as partes dessa composição, salientamos a relevância do narrador e sua função decisiva para a consecução do conteúdo humanista e democrático nos romances. De fato, o narrador saramaguiano apresenta peculiaridades, como a oralidade, o recurso à ironia, os frequentes comentários, a concessão de voz a uma pluralidade de vozes, que informam de sua função alicerçada no dialogismo e na dialética, de forma que a denominamos função dialógico-dialética. Assim, com base em estudos de Bakhtin e Genette, objetivamos explicitar tal função e sua contribuição para a axiologia do universo romanesco do autor lusitano.

Palavras-chave: José Saramago; narrador; função dialógico-dialética.

Abstract: José Saramago's romanesque work is recognized for its content of social criticism, especially the empire of capital and its harmful effects on the lives of men and the hypocrisy of political and economic elites. Dialectically, it affirms a position of appreciation of humanism and democracy, generally evidenced in the most disadvantaged social sectors. This axiological content, surely, is realized by a singular formal composition, in which the parts contribute to the realization of a structured whole.

Among the parts of this composition, we emphasize the relevance of the narrator and his decisive role in achieving the humanist and democratic content in the novels. In fact, the Saramaguian narrator has peculiarities, such as orality, the use of irony, frequent comments, the granting of a voice to a plurality of voices, which inform of its function based on dialogism and dialectic, in a way that we call it function dialectic-dialectic. Thus, based on the studies of Bakhtin and Genette, we aim to make explicit this function and its contribution to the axiology of the Romance universe of the Lusitanian author.

Keywords: José Saramago; narrator; dialogical-dialectic function.

A instância narrativa – o narrador –, na obra de José Saramago, apresenta um conjunto sintomático de características, notórias, sobremodo, a partir de *Levantado do chão*, de 1980. Sintomáticas de uma específica posição axiológica do artista perante a realidade concreta dos tempos da globalização neoliberal, e sintomática também como reincidência, formando um estilo *sui generis* da arte de narrar.

Tal estilo, seguramente, possui estreita correspondência com aquele que consideramos o princípio estético saramaguiano, mormente no que se refere à produção romanesca, ou seja, a dialética (GARLET, 2016). Entendemos que o narrador – como uma parte do todo estruturado de cada obra – funciona de maneira idiossincrática, contribuindo, decisivamente, para efetivação semântica do conteúdo humanista e democrático. Assim, utilizando-nos de premissas teóricas de Bakhtin e Genette, objetivamos explicitar a função do narrador em José Saramago, a qual definimos como dialógico-dialética.

A palavra de outrem: o dialogismo como humanismo

Iniciemos *in media res*:

ouve-se a voz do cabo Tacabo, um berro, [1] Arredem todos, ou mando carregar, são exageros de manobra táctica, carregar como, se não há ali cavalos, nem se imagina agora a guarda a avançar de baioneta em riste e espetar as barrigas das *criancinhas*, das *mulheres*, [2] que algumas valia a pena, o nosso primeiro [...] Mas a multidão acomoda-se para os lados e em frente, só se ouve o choro mansito de *mulherzinhas* que não querem fazer escândalo por medo que sofram seus maridos, os filhos, os irmãos, os pais, mas sofrem elas tanto, [3] que há-de ser de nós se ele vai preso. Então, pelo cair da tarde, chega uma camioneta de Montemor

com uma *fortíssima* patrulha da guarda, [4] estes são estranhos, aos da terra já estamos habituados, que remédio, não é que lhes perdoemos, como é possível se também eles saem de barriga soffredora e popular, e voltam-se assim contra o povo que nunca lhes fez mal. Vai a camioneta acima, à forquilha da rua, onde ela abre um ramo para o Montinho, já lá morou João Mau-Tempo [...] a camioneta deu a volta e desce aos sacões, levanta fumo e o pó do caminho ressequido, e as *mulheres e crianças, também os velhos*, veem-se empurradas pela carcaça oscilante, mas quando ela para rente ao muro que suporta o desnível em que está construído o posto da guarda, agarram-se aos taipais, *desesperadas*, mas desta vez fia mais fino, que a patrulha que vem dentro *bate com as coronhas nos dedos escuros e sujos*, [5] esta gente não se lava senhor padre Agamedes, [6] é verdade dona Clemência, que se lhes há de fazer, são piores do que os bichos, e o sargento Armamento de Montemor grita, [7] Se alguém se aproxima leva um tiro, logo se vê quem tem autoridade. O gentio cala-se, refluí para o meio da rua, entre o posto e a escola, Ó escolas, semeai, e é então que começa a *chamada* dos presos. (SARAMAGO, 2013, p. 159-160, grifo nosso).

No segmento narrativo citado, podemos perceber algumas das principais características do modo de narrar em José Saramago, a exemplo da supressão e subversão de sinais de pontuação, não existem as marcas gráficas indicativas de exclamação, de interrogação, assim como os tradicionais sinais de introdução da fala ou dos pensamentos das personagens, como travessão ou aspas; os pontos finais são reduzidos, conferindo à vírgula um papel de relevância na transição entre as diferentes vozes que se introduzem (são introduzidas) no discurso do narrador. Certamente, essa configuração imprime intensa oralidade à narrativa saramaguiana, efeito bastante destacado pela crítica literária, aproximando a instância narrativa ao narrador oral benjaminiano. Podemos observar, também, nos grifos em sublinhado, as diferentes vozes que entram em cena, na ordem numérica indicada: 1. Voz do cabo Tacabo (soldados); 2. Voz dos soldados; 3. Voz das mulheres (povo); 4. Voz dos trabalhadores rurais; 5. Voz de Dona Clemência (elite latifundiária); 6. Voz do padre Agamedes (Igreja); 7. Voz do Sargento Armamento (soldados). Tais vozes, reiteramos, são inseridas/surgem no e pelo discurso do narrador, em um entrelaçamento intrincado, de difícil discernimento de onde começa e de onde termina uma voz e seu

discurso, efeito produzido também pela mistura heterodoxa dos discursos direto, indireto e indireto livre. Essa prosa de múltiplas vozes, na qual a divisão entre discurso do narrador e discurso do outro é esmaecida, senão apagada em certos momentos, evidencia uma construção híbrida, segundo a qual um enunciado, de acordo com a sintaxe, pertence a um único falante, mas onde, na verdade, estão mesclados dois enunciados, dois modos de falar, duas linguagens, duas posições axiológicas: em suma, a divisão das vozes ocorre nos limites de um único enunciado, sendo então dialógico e bivocal (BAKHTIN, 2010a).

É preciso salientar que esse modo de narrar fundamenta-se justamente na capacidade de dar voz ao outro, não como uma simples justaposição, pois há uma separação¹ percebida no tom emotivo-volitivo diverso em cada voz, plurilíngue e dialógico, no qual a tensão entre dois acentos, duas posições axiológicas, duas entonações perpassa e movimenta o enunciado para além do monologismo, conforme acepção de Bakhtin (2010a; 2010b). As vozes do segmento textual citado acima exprimem pontos de vista distintos em relação ao objeto de apreciação: os trabalhadores rurais presos e acusados de conspiração. Em relação aos soldados, símbolos da voz governamental/institucional, nota-se o tratamento violento para com os trabalhadores do campo, como se percebe nas indicações numéricas 1 e 7; as elites latifundiárias se fazem representar pela voz de Dona Clemência, indicação 5, em que ela dialoga com o padre e prova desconhecer o trabalho no campo, julgando que os trabalhadores “não se lavam”, além de marcar uma posição de distância supostamente superior dos latifundiários em relação aos lavradores pela expressão “essa gente”; o discurso da Igreja, na indicação 6, representado pelo padre Agamedes, harmoniza-se com o dos soldados e o dos latifundiários, na medida em que o padre considera os trabalhadores como “piores que os bichos”; em contraste com a voz da tríade Estado, Exército e Igreja, todos três em defesa do Latifúndio, surge a voz dos trabalhadores da terra, indicação 4, que revela o desencanto dos lavradores para com os soldados, uma vez que também possuem origem pobre e estão a defender os ricos; e, finalmente, pontuando todo o enunciado, como o maestro de uma orquestra, o narrador escuta e dá voz a todos, mas não se furta de introduzir uma carga axiológica em causa dos trabalhadores

¹ Esta separação é compreendida em termos semânticos, uma vez que, sintaticamente, ela não está demarcada.

rurais, como percebemos nas expressões grifadas em *itálico*. Observe-se a ênfase reiterada em destacar que os soldados ameaçavam com violência mulheres, “criancinhas”, “mulherzinhas” – o uso do diminutivo não é fortuito –, e velhos. A cena ganha uma atmosfera de absurdidade, na medida em que a guarda é apresentada como “fortíssima” para enfrentar mulheres, crianças e velhos. Desse modo, investe em uma crítica irônica ao Estado, representado pelos soldados. De maneira semelhante, o narrador introduz outras expressões irônicas, a exemplo de “Ó escolas, semeai”, como um apelo, primeiramente, para que a educação possa ser posta a serviço da emancipação social, mas também como uma crítica, na medida em que os soldados devem ter escolaridade – precária, sem capacidade de reflexão crítica –, pois irão, simplesmente, ler os nomes dos presos, entre o posto da guarda e a escola. A ironia do narrador se instala na medida em que a cena é construída, justamente, entre a sede da instituição policial e a escolar, potencializada, a ironia, pelo uso do léxico “chamada”, o qual remete para uma proximidade junto à linguagem escolar: a chamada dos presos se assemelha à chamada dos alunos, confluindo para uma crítica velada às superestruturas jurídica e educacional, ambas como aparatos repressivos do Estado.

Depreende-se, portanto, que a instância narrativa inclui no seu plano de ação o discurso do outro, permitindo uma relativa liberdade e independência para a alteridade, na medida em que esta pode expressar sua posição valorativa em confronto com outras alteridades e com o próprio narrador. A palavra do outro, assim, viabiliza, pela condução de uma lógica dialética pelo narrador, o desvelamento de posições contrárias ao humanismo caro à voz narrativa e a algumas personagens. Logo, na obra saramaguiana:

a posição do seu narrador é a de quem se coloca no lugar do outro, de quem admite que a maioria das palavras com que conta a história provém de outrem. Dividindo a responsabilidade do relato, parece dizer que não poderia contar sozinho, nas suas próprias palavras, uma história construída por tantas e heterogêneas vozes. Isso é diferente da maneira cênica tradicional de apresentar o discurso da personagem, em que este se mantinha isolado como o discurso direto de uma só voz, hierarquicamente subjugado ao discurso onipotente do narrador. Também é diferente da narração indireta tradicional de contar, em que o narrador conta, com os seus próprios termos, o que as personagens dizem ou fazem. (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 183-184).

Embora a reflexão crítica citada refira-se ao romance *Levantado do chão*, cremos na viabilidade de estender sua avaliação às demais obras romanescas do autor. De fato, o plurilinguismo, a orientação dialógica do discurso – discurso bivocal –, a construção híbrida do enunciado, entre outros aspectos, encontra favorável acolhida na prosa de José Saramago. A forma de apresentar o discurso das personagens, com efeito, é bastante diferente do modelo tradicional, pois as formas gráficas das aspas, do travessão, do deslocamento para uma nova linha são suprimidos, apresentando-se um texto compacto (na sua materialidade espacial) e no qual as transições das vozes são sutis. Nos diálogos, por vezes, o narrador insere os verbos de elocução, em outras apenas faz uso da vírgula e da inicial maiúscula, conferindo o ritmo livre, oralizado e sem truncamentos de sua prosa. Desse modo, cremos estar em acordo com a premissa de que o universo ficcional saramaguiano materializa:

um ritmo romanesco inteiramente novo, que Saramago cria aparentemente apenas pela supressão das marcas gráficas dos diálogos e da substituição de grande número de pontos finais por vírgulas, que se multiplicam neste discurso, dando origem a uma toada contínua e raras e breves paragens, numa suspensão constante de tom de voz, de cadências poucas e de cláusulas cuidadas, prosódica e semanticamente medidas. (SEIXO, 1999, p. 39-40).

Seixo propõe essa tese já em *Memorial do convento*, de 1982, mas notamos a permanência desse modo de narrar também nos últimos romances de José Saramago, porém, em certa medida, mais precisos e claros na exposição da rede de vozes que são convocadas para falar, como podemos observar na cena em que os repórteres saem às ruas para verificar o ânimo das pessoas que voltavam para casa, após o discurso do governo, o qual sugeria que os “brancosos” estavam a assaltar as residências abandonadas e exortando aqueles que tentavam deixar a capital para que retornassem, no *Ensaio sobre a lucidez*:

Como era de esperar, encontravam de tudo, frustração, desalento, raiva, ânsia de revindicta, [1] não saímos desta vez mas sairemos doutra, edificantes afirmações de patriotismo, exaltadas declarações de fidelidade partidária, [2] viva o partido do centro, viva o partido do meio, maus cheiros, irritação por uma noite inteira sem pregar o olho, [3] tire para lá a máquina, não

queremos fotografias, concordância e discordância quanto às razões apresentadas pelo governo, algum cepticismo sobre o dia de amanhã, temor a represálias, crítica à vergonhosa apatia das autoridades, [4] Não há autoridades, lembrava o repórter, [5] Pois aí é que está o problema, não há autoridades, *mas o que principalmente se observava era uma enorme preocupação pela sorte dos haveres deixados nas casas* a que os ocupantes dos carros só tinham pensado em regressar quando a rebelião dos brancosos tivesse sido esmagada de vez, [6] com certeza a esta hora as casas assaltadas já não são dezassete, quem sabe quantas mais terão sido já despojadas até à última. (SARAMAGO, 2004, p. 161, grifo nosso).

O *modus operandi* da ação do narrador naturalmente se assemelha ao anteriormente citado trecho de *Levantado do chão*, com o entrecruzamento de vozes em uma polidiscursividade orquestrada pela instância narrativa, de modo a produzir uma carga semântica pelo choque de contradições, no interior de um mesmo enunciado – a construção híbrida de que falamos precedentemente. Há, no enunciado, quatro vozes de outrem, grifos em sublinhado, inseridas no e pelo discurso do narrador, o qual constitui uma quinta voz (ou primeira, se considerarmos que é ele que ordena o relato) que produz, via ironia, a contradição e confere o sentido à cena. Como podemos observar, as indicações numéricas 1, 2 e 3 condizem com a introdução da voz coletiva, do grupo de pessoas que, em tese, apoiava o governo e queria sair da cidade sitiada, abandonando os “brancosos”. A inserção dessa voz no discurso do narrador é antecedida pela vírgula e marcada em um tempo verbal presente; não inicia com letra maiúscula, pois é uma voz indefinida, atribuída a uma coletividade – “saímos”, “queremos”. As indicações de números 4 e 5 flagram um diálogo, sem as marcas tradicionais. Há o verbo de elocução após a fala da personagem repórter e a letra maiúscula a indicar o início da voz de uma personagem da multidão. Nesse último caso, usa-se a maiúscula em razão da particularização, afinal o diálogo não se dá (não pode se dar) entre uma pessoa e um grupo que lhe responde espontaneamente em uníssono. Dá-se entre dois indivíduos, daí a necessidade de demarcar essa voz com a inicial maiúscula. Então, na indicação de número 4 e na de número 5, temos duas vozes: o repórter e a pessoa que se desprende da multidão para lhe falar. A voz sob o abrigo do número 6, embora pertença ao coletivo que retorna para a cidade, identificando-se com a mesma voz

dos indicativos 1, 2 e 3, todavia, é de uma percepção mais difícil, uma vez que reconhecida na passagem do discurso do narrador, em um tempo passado, para um tempo presente, que indica a mudança de discurso. Parece-nos, e queremos deixar esta afirmação na simples condição de uma impressão de leitura, que a identificação das diferentes vozes se dá, aqui, de maneira mais nítida – se compararmos com *Levantado do chão* ou *Memorial do convento* –, à exceção desta última referência de número 6, a qual se assemelha mais aos romances dos anos 1980.

Destaca-se, ainda, que o discurso do narrador, sobretudo nas expressões em *itálico*, ironiza o suposto patriotismo das pessoas que não votaram em branco e seriam leais ao governo. Léxicos como “edificantes” e “exaltadas” já sugerem uma posição axiológica do narrador em desarmonia para com o grupo que retorna e, pela via oposta, infere-se seu afeiçoamento para com o grupo de “brancos”. A ironia se instala na medida em que os governistas, que até então se dispunham a abandonar sua terra, sua cidade, estejam agora a ser patriotas. Na mesma medida, os governistas fazem “exaltadas declarações de fidelidade partidária”, sendo que os seus partidos (do centro e da direita), não foram fiéis e os abandonaram, retirando-se da cidade. Porém, a proposição semântica primordial da cena reside na revelação do narrador de que os governistas estavam preocupados, sobretudo, com a possível perda de seus bens materiais. Ora, as preocupações econômicas acabam por dominar e revelar o falso patriotismo, a falsa fidelidade partidária, desnudando a hipocrisia do grupo de governistas. O narrador, democraticamente, concede a voz aos grupos diversos, mas os surpreende em sua própria contradição: de cidadãos patriotas revelam-se hipócritas egoístas, com uma “enorme preocupação com a sorte dos haveres”.

A ficção saramaguiana, portanto, revela características que a aproximam bastante da concepção bakhtiniana de romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010a, p. 73), atravessado pelo dialogismo próprio a todo discurso. As construções sintáticas híbridas, a multiplicidade de vozes relativamente livres e a constante tensão, como vimos, são uma tônica na obra de José Saramago, de maneira que podemos considerar, como Bakhtin (2010b, p. 230-231), que “Para o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas”. José Saramago parece se coadunar a esse “artista-prosador”, sendo que a posição de seu narrador “é a de

quem está à escuta das vozes que atravessam o universo discursivo da sociedade” (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 183). Com essa forma de narrar, a instância narrativa promove a valorização da palavra de outrem, harmonizando-se com uma posição humanista e democrática, sem, contudo, abrir mão de sua qualidade organizativa e diretiva, sobretudo ao evidenciar as contradições e a revelação das essências ocultas pelas aparências, em especial recorrendo à ironia.

Onisciência e ubiquidade relativizadas

Ao tomarmos por referência a taxonomia do narrador formulada por Genette (1995), perceberemos que há a predominância de um narrador heterodiegético, o qual conduz a narrativa em uma primeira pessoa do plural, predominantemente. O “nós” remete para um impessoal coletivo; em certos casos, também engloba o narratário; em outros, desloca-se para a voz e a perspectiva de grupos presentes no universo ficcional, com uma constante variação da focalização. Ao lado dessa primeira pessoa do plural, em muitos momentos do relato o tempo verbal empregado pelo narrador é o presente, confluindo para a busca de uma cumplicidade com o leitor e do efeito de que a história se desenrola concomitante à leitura – efeito que almeja induzir o leitor a certa condição de coautor. Por outro lado, e a um só tempo, essa primeira pessoa do plural sugere a ubiquidade e a onisciência do narrador – embora em outros momentos amenize essa condição, referindo-se à independência dos acontecimentos e das personagens:

O inconveniente destas digressões narrativas, ocupados como estivemos com intronitados excursos, é acabar por descobrir, porém demasiado tarde, que, mal nos tínhamos precatado, os acontecimentos não esperaram por nós, que já lá vão adiante, e que, em lugar de havermos anunciado, como é elementar obrigação de qualquer contador de histórias que saiba do seu ofício, o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu. Ao contrário do que tínhamos suposto, a multidão não se dispersou. (SARAMAGO, 2004, p. 135).

Neste excerto, podemos perceber a primeira pessoa do plural simbolizando um impessoal coletivo, o qual é uma dominante na obra saramaguiana. A confissão do narrador de que “os acontecimentos não esperam” e de que já ocorreram, proporciona uma independência dos

eventos – suavizando o controle – na mesma medida em que tais eventos contrariam a sua suposição inicial. Preserva-se uma ideia de democracia, na medida em que a instância narrativa revela o dissenso dos fatos quanto às suas opiniões, deixando de lado uma posição absolutamente controladora e, logo, autoritária.

O narrador saramaguiano oscila entre a sapiência de todos os fatos e pensamentos, “o certo é que andavam já com outra ideia na cabeça, como não tardará a saber-se” (SARAMAGO, 1995, p. 164, grifo nosso), e a independência dos mesmos. A despeito da sua onisciência e onipresença – a exemplo da entrada no quarto da morte, em *As intermitências das morte* – no entanto, sempre relativizadas, efetiva-se uma condução da narrativa distante da imposição de um ponto de vista unilateral por parte do narrador. Assim, a questão do voto em branco, em *Ensaio sobre a lucidez*, é apreciada por distintos partidos, com suas respectivas posições valorativas; ou, no caso d’*As intermitências da morte*, o episódio da suspensão das atividades da morte também é avaliado por diferentes nuances, sejam elas de setores profissionais e políticos, mais objetivamente, sejam de indivíduos, de forma a enfatizar as subjetividades. Além disso, os diálogos revelam uma relativa autonomia das personagens, como podemos notar no diálogo entre o primeiro-ministro e o presidente, no *Ensaio sobre a lucidez*:

[voz do presidente] Que extraordinário país é este nosso, onde sucedem coisas nunca antes vistas em nenhuma parte do planeta,
[voz do primeiro-ministro] Não precisarei de lhe recordar, senhor presidente, que não foi esta a primeira vez, Precisamente a isso me estava a referir, meu caro primeiro-ministro, É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor, Para o primeiro não se encontrou até hoje uma explicação, E para este também a não temos, Lá chegaremos, senhor presidente, lá chegaremos, Se não dermos antes com a cabeça numa parede, Tenhamos confiança, senhor presidente, a confiança é fundamental, Em quê, em quem, diga-me, Nas instituições democráticas, Meu caro, reserve esse discurso para a televisão, aqui só nos ouvem os secretários, podemos falar com clareza. (SARAMAGO, 2004, p. 87).

O primeiro aspecto a ser ressaltado no excerto é a referência transtextual ao *Ensaio sobre a cegueira*, pela constatação zombeteira do

presidente de que o país é “extraordinário”, em razão de lhe sucederem fatos nunca antes vistos em nenhum outro lugar. Confirma a relação com a cegueira do romance de 1995 a afirmação de que os dois eventos possuem em comum a cor (cegueira branca e voto branco). Considerando-se a cegueira branca como uma cegueira moral e racional, a transtextualidade contida no diálogo ultrapassa a eventualidade para permitir ao leitor que visualize a continuidade da cegueira na figura dos governantes, os quais não podem (ou não querem) compreender o real motivo do voto em branco, revelando, então, o sufrágio branco como a manifestação de lucidez. É importante notar que a carga semântica por nós apresentada não é efetivada pela voz do narrador na forma de um comentário, precedente, intercalado ou posterior, ao diálogo. As personagens manifestam-se em uma situação concreta, autonomamente e, pelo seu diálogo, percebemos a revelação da natureza demagógica e autoritária do governo, como observa-se na fala do presidente, ao advertir o primeiro-ministro de que não precisa de discursos apelativos às instituições democráticas, uma vez que ninguém os está a ouvir. Logo, a atribuição de um qualitativo demagógico e autoritário ao governo, na forma de uma crítica, não é efetuada pela instância narrativa de forma ostensiva, mas revelado pelas próprias personagens, em relativa liberdade e autonomia. Ora, tal modo de construir o relato evidencia que, embora exista uma instância narrativa heterodiegética, onisciente e ubíqua (lembramos que sempre relativizadas), não há a imposição simplista de uma forma de pensar, de um ponto de vista, de uma voz que domina e sobrepõe-se às demais. Ao contrário, a voz narrativa permite a livre manifestação das vozes, como o diálogo precedente atesta, desvelando-se as contradições e construindo, gradativamente, a crítica social contida na narrativa, em uma construção artística que encontra abrigo no dialogismo bakhtiniano.

A argumentação em prol de um narrador democrático, com passagens textuais que parecem o comprovar, não constitui ação encobridora de outra face desta instância narrativa, a qual consiste nos constantes comentários e juízos de valor emitidos por ela ao longo das narrativas. Importa frisar que a função comentarista do narrador, ou se tomarmos a definição de Genette (1995, p. 254) “a função ideológica do narrador”, não impede a predominância de um matiz dialógico da instância narrativa. Com efeito, o narrador saramaguiano não é econômico em seus comentários sobre as ações, sobre os diálogos, sobre os valores, sobre as personagens, enfim, o comentário é uma constante

na obra saramaguiana. Porém, de maneira alguma um comentário que se impõe como única possibilidade – revela, antes de tudo, relações de empatia para com determinados valores e contraposição a outros, demonstrando uma concepção do Homem que envolve tanto seus traços positivos, quanto os negativos. Tomemos o exemplo do *Ensaio sobre a cegueira*, no qual o narrador comenta acerca dos sentimentos do homem que rouba o automóvel do primeiro cego, afirmando que “o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de **generosidade e altruísmo** que são, como toda **boa** gente sabe, **duas das melhores características do gênero humano**” (SARAMAGO, 1995, p. 25, grifo nosso). As expressões grifadas em negrito, certamente, evidenciam uma posição axiológica do narrador em causa do reconhecimento da generosidade e do altruísmo como duas das (portanto, há outras) características positivas do Homem, de conhecimento da “boa” gente, qualificativo que supõe haver uma “má” gente que nega essas positivities no gênero humano. Poderia se supor, então, a imposição de um código de valores, mas atentemos para a seguinte expressão: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 1995, p. 40). A assertiva contrasta radicalmente com o juízo anterior do narrador, sendo proferida pela personagem do médico de *Ensaio sobre a cegueira*. Ora, o confronto de opiniões demonstra a relativa independência das personagens, escapando de um controle absoluto do narrador e da imposição de um ponto de vista monológico. À maneira bakhtiniana de explicar Dostoiévski, podemos afirmar que em José Saramago a liberdade e a independência integram o plano do autor, e é esse plano que determina a personagem como tal no todo romanesco.²

Similar processo ocorre no comentário pós-diálogo direto entre o presidente da câmara municipal e o ministro do interior, em *Ensaio sobre a lucidez*:

Assim terminou a elucidativa e chispeante conversação entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, depois de terem esgrimido, um e outro, pontos de vista, argumentos e

² Em Bakhtin, a respeito da autonomia relativa das personagens, lê-se: “Isso, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem como tal no plano rigoroso e calculado do todo” (BAKHTIN, 2010b, p. 12).

opiniões que, com todas as probabilidades, terão desorientado o leitor, já duvidoso de que os dois interlocutores pertençam, de facto, como antes pensava, ao partido da direita, aquele mesmo que, como poder, anda a praticar uma suja política de repressão, tanto no plano colectivo, submetida a cidade capital ao vexame de um estado de sítio ordenado pelo próprio governo do país, como no plano individual, interrogatórios duros, detectores de mentiras, ameaças e, sabe-se lá, torturas das piores, embora mande a verdade dizer que, se as houve, não poderemos testemunhar, não estávamos presentes, o que, reparando bem, não significa muito, porquanto também não estivemos presentes na travessia do mar vermelho a pé enxuto, e toda a gente jura que aconteceu. (SARAMAGO, 2004, p. 109-110, grifo nosso).

Aqui, o narrador parece exercer uma função comunicativa, ou mesmo explicativa, de maneira a esclarecer ao leitor que o presidente da câmara municipal, apesar de pertencer ao mesmo partido do ministro do interior, o partido da direita, manifestou-se com um ponto de vista que contrariava a política repressiva das instâncias superiores. Ao lado dessa função, o narrador emite juízos negativos acerca de tal política, conforme as expressões grifadas em sublinhado, posicionando-se de forma antagônica às ações repressivas. Ao referir-se à tortura, ameniza sua onisciência ao afirmar que não pode comprovar, pois não a presenciou, mas recorre a um argumento retórico – a crença na Bíblia – para provar que as torturas devem ter ocorrido, mesmo sem presenciá-las. O que decorre dessa passagem é a constatação de uma função dialógico-dialética, na medida em que o narrador dialoga com o leitor, porém em um diálogo no qual insere a contradição – o presidente da câmara, mesmo pertencente ao partido da direita, posiciona-se contra a política repressora de seu partido – de maneira a produzir uma reflexão que perceba as nefastas características do governo e a possibilidade de se mudar de opinião, de ver o que está errado mesmo pertencendo a uma agremiação política. Note-se, ainda, que o extenso comentário do narrador se dá depois do diálogo, ou seja, permite-se a exposição dos diferentes pontos de vista sobre o mesmo fato, e somente após – o que acentua a relativa autonomia das personagens – manifesta sua posição. Seguramente, esta é uma posição da instância narrativa de forma horizontalizada, em um nível de igualdade para com as personagens, distanciada de um posicionamento vertical, no qual o narrador se impõe monologicamente. Ao contrário, o que ocorre

é a construção de uma posição axiológica a partir da multiplicidade de vozes, percebida por meio das ações, dos discursos das personagens, dos diferentes pontos de vista – para, somente então, se chegar a determinadas valorações positivas ou negativas.

Portanto, apesar da onipresença do narrador, há uma relativização de sua interferência, assegurando o pleno funcionamento de uma pluralidade de vozes, a qual, por sua vez, imprime uma marca democrática ao ato de narrar. O princípio estético saramaguiano prioriza a multiplicidade e, ao construí-lo de forma dialética, relaciona-se de modo prolífico com a realidade concreta.

A função dialógico-dialética do narrador

Com o exposto até aqui, resta patente uma arte de narrar bastante peculiar na obra de José Saramago. Ressaltamos, com o propósito de ratificação, as características mais prementes: a oralidade, o dialogismo, o caráter heterodiegético, onisciente e ubíquo (no entanto, sempre relativizados), os constantes comentários e a função dialógico-dialética do narrador. Com certeza, tais elementos não esgotam as possibilidades ofertadas pela instância narrativa, mas argumentamos que as mesmas constituem uma dominante que, como o termo sugere, não anula a percepção de outros elementos, a exemplo da presença de uma voz desconhecida no universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*; a utilização em certas cenas, a exemplo d'*As intermitências da morte*, de um pronome de tratamento na segunda pessoa do singular; ou mesmo a concomitância das funções narrativa, regencial, fática, emotiva testemunhal e emotiva-ideológica no ambiente romanescos, funções essas conceituadas por Genette (1995). Entretanto, a função dominante do narrador na obra saramaguiana parece convergir para uma posição de valorização da alteridade, da palavra do outro, respeitando-o em sua liberdade e autonomia, em um autêntico diálogo intradiegético e extradiegético, fato que confere um tratamento humanista e democrático para com as personagens, para com os discursos de outrem, conferindo à função um primeiro qualificativo: ela é dialógica. No entanto, advogamos que, ao lado desta qualidade dialógica, a instância narrativa procede à adição adrede de uma tensão dialética, cuja performance permite o afloramento das contradições das ações e dos discursos das personagens, construindo – sem que se recaia em uma prosa proselitista, normativa ou

autoritária – uma posição axiológica de crítica, segundo os parâmetros do humanismo-democrático saramaguiano. À vista disso, a função dominante do narrador na obra de José Saramago é a dialógica, acrescida da dialética, de modo que a denominamos função dialógico-dialética. Esta, e as demais características levantadas sobre o modo de narrar saramaguiano, sugere uma atitude de reflexão crítica, de questionamento e de intervenção que não podemos deixar de relacionar à postura do escritor enquanto cidadão. Um cidadão descontente e crítico do contexto mais amplo da contemporaneidade, no qual salienta-se o império do mercado, a ausência de democracia substancial, a carência de mais espaços democratizados; crítico para com o plano da individualidade exacerbada, da subjetividade irracional, na qual predomina uma ética pragmática – de um individualismo egocêntrico desprovido de valores morais, com a abertura à hipocrisia e à corrupção; e crítico de uma posição epistemológica e cultural que, grosso modo, renega – total ou parcialmente – as premissas iluministas, sobretudo a razão e o humanismo, mas também modelos de profundidade teórica, como o marxismo e o freudismo. Ora, a forma de narrar em José Saramago, ao valorar positivamente a democracia, o diálogo, a razão, o humanismo e a dialética, pode ser representativa de uma posição do escritor de forma antitética ao mundo concreto atual, revelando a possibilidade de se pensar racionalmente o Homem (como potencialmente capaz) e a necessária transformação dialética da realidade, uma vez que entendida como uma totalidade.³ Assim, percebe-se que a crítica social saramaguiana se faz em dois extratos: primeiramente, em um conteúdo ostensivo e manifesto na superfície textual; em um segundo momento, entranhada e profunda na própria estrutura das narrativas e na forma de narrar, ambas regidas por um princípio estético dialético. Com isso, a arte de José Saramago se aproxima bastante do projeto estético advogado por Jameson (1991), segundo o qual a arte pode ser influenciadora de um resgate de sujeitos ativos, conscientes e críticos, nas esferas de ação pública e privada.

³ Entender a realidade como uma totalidade concreta implica aperceber-lhe como estruturada, com um desenvolvimento apreensível pelo pensamento e, portanto, passível de ser modificada. Essa concepção, certamente, posiciona-se antagonicamente aos modelos epistemológicos que advogam em causa da fragmentação, do caos inapreensível do real e, conseqüentemente, da impossibilidade de uma explicação racional da realidade, aproximando-se, assim, de uma posição de resignada conformidade.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética* (A Teoria do Romance). 6. ed. Tradução de Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010a.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- GARLET, D. J. O romance dialético em José Saramago. 2016. 225f. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.
- OLIVEIRA, R. T.; WERLANG, G. Dialogismo no romance português contemporâneo. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 176-189, jan./jun. 2013.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999.

Data de recebimento: 2/1/2020

Data de aprovação: 6/2/2020

O homem absurdo em “A máquina de fazer espanhóis”

The Absurd Man in “A máquina de fazer espanhóis”

Rogério Caetano de Almeida

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

rogalmeida01@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2030-7811>

Isabelle Eler

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

isapeler@gmail.com

Resumo: O presente artigo está inserido na área de Literatura Portuguesa e objetiva analisar o absurdo no narrador-personagem sr. Silva. A análise, realizada por meio da revisão bibliográfica, parte das noções de suicídio, de Durkheim (2000), e Camus (2017), perpassando pela modernidade e pelo mal de Baudrillard (1996) para desembocar no homem absurdo de Camus (2017, 1997). A personagem de Valter Hugo Mãe pertence ao contexto do pós-salazarismo e, ao propor a análise, é possível explorar os desdobramentos do sentimento de absurdidade durante e após a ditadura de Salazar. Como resultado, averiguou-se que sr. Silva chega à noção do absurdo através do ganho de consciência histórica.

Palavras-chave: absurdo; suicídio; valter hugo mãe; a máquina de fazer espanhóis.

Abstract: This article is inserted in the area of Portuguese Literature and aims to analyze the absurd in the character mr. Silva. The analysis, carried out through bibliographic review, starts from the notions of suicide by Durkheim (2000) and Camus (2017), going through the modernity and evil of Baudrillard (1996) to end up in the absurd man, by Camus (2017, 1997). The character of Valter Hugo Mãe belongs to the context of post-Salazarism and, when proposing the analysis, it is possible to explore the events of the feeling of absurdity during and after the Salazar dictatorship. As a result, it was found that mr. Silva arrives at the notion of the absurd through the gain of historical conscience.

Keywords: absurd; suicide; valter hugo mãe; a máquina de fazer espanhóis.

O título do livro de Valter Hugo Mãe, *a máquina de fazer espanhóis*, por si só já engloba temas importantes para esta análise: o esvaziamento do ser, restando apenas a violência e o suicídio. O primeiro aspecto está na personificação da “máquina” e o verbo “fazer”. Baudrillard (1996) colocou essas duas palavras em relação ao pensar no fazer maquinal, tecnizado, que orbita em torno de si mesmo: o fazer é mais importante do que o ser, o estado da coisa. Essa tecnização regula e apaga, no sentido mais asséptico do verbo, o conteúdo da ação. Ser espanhol, então, é um conceito vazio e, por extensão, ser humano se esvazia de sentido, é uma espécie de não-ser. A máquina, por outro lado, funciona violenta e independentemente do resultado.

De fato, máquina e violência não estão semanticamente tão longes. A Europa do século XX e o mundo presenciaram os maiores conflitos armados da história graças à maquinaria bélica em ascensão. No núcleo dessas guerras estão regimes ditatoriais que se alastraram sincronicamente – dentre eles, o salazarismo em Portugal. Sobreviver a estes regimes é, de certo modo, sobreviver a uma máquina e, se o fazer maquinal é verbo derradeiro, a vida triturada pela máquina tende a ser vazia e mecânica. Essa máquina é descrita no livro como Portugal: “portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis, é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes” (MÃE, p. 184). Sem esquecer os conflitos por disputa de terras e o esforço de Espanha a anexar Portugal a seu território, este Portugal que está “quase a tombar no mar, como se cada vez mais pressionada contra a parede, a suicidar-se, cheias de saudades, remorsos, queixas e tristezas. (MÃE, 2013, p. 185)”.

Ambientado no pós-salazarismo do começo do século XXI, o livro é narrado pelo octogenário sr. Silva que, após a morte de sua esposa, Laura, é colocado pelos filhos a contragosto em um asilo. O narrador-personagem joga com seu passado e suas memórias, adquirindo uma consciência diferente da que o acompanhou durante sua vida até então. Ele parte de uma consciência reificada – análoga à dos portugueses de sua época, cuja vida adulta aconteceu majoritariamente durante o regime de Salazar – e desemboca, ao fim do livro, no ganho da consciência histórica para quebrar com a linearidade maquinal. Silva lida com a morte, a vida, o estilhaçamento, o tempo, a metafísica, a transcendência e a liberdade de modo a colocar todos esses conceitos sob sua revisão não resignada. Essa revisão é o que, por fim, possibilita-o sentir a liberdade absurda e

a revolta. Veremos, então, o caminho – aqui entendido como percurso em espiral – pelo qual a narrativa (des)constrói sr. Silva e conceitos, sobretudo o de “ser português”. Começaremos entendendo a relação entre suicídio e Portugal.

Para Durkheim, sociólogo do século XIX, o suicídio é um problema de ordem social, o que significa que toda vez que há alterações sociais bruscas, as taxas de suicídio seguem a mesma tendência. Na sua tipologia clássica, os suicídios egoísta e altruísta estão ligados à intensidade desigual com que a sociedade atrai ou repele os indivíduos – o primeiro resulta de uma individuação excessiva que contradiz a condição social humana, como afrouxamentos de doutrinas religiosas que acarretam na dispersão de um grupo e, conseqüentemente, no enclausuramento do homem em si mesmo. O segundo é consequência do oposto: ocorre quando há falta de personalidade pessoal ante a sociedade e é mais comum em sociedades orientais; os *kamikazes*, grupos de pilotos japoneses que realizaram ataques suicidas contra navios americanos e britânicos no Oceano Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial, são um exemplo perfeito da força do suicídio altruísta e da supremacia social ante o indivíduo nas sociedades do Oriente.

Importante ressaltar, ainda, que Durkheim parte da premissa de que a sociedade é tema central em seu estudo não só por aproximar ou afastar o indivíduo, conforme ilustrado pelos tipos de suicídios descritos acima, mas também como um poder regulador de paixões. A esse tipo de suicídio dá-se o nome de anômico, decorrente da “ausência de normas”. É preciso que as paixões sejam limitadas pelo exterior, graças à moral, uma vez que: “perseguir um fim inacessível por hipótese é, portanto, condenar-se a um perpétuo estado de desconhecimento” (DURKHEIM, 2000, p. 314). O sociólogo observa que os homens limitam seus desejos consentida e resignadamente, pois, se se acreditassem capazes de transpassar o limite, tal limitação não faria sentido. O indivíduo é responsável pelo desenvolvimento futuro e pelas suas paixões, e a quebra dessa ordem social – seja benéfica ou maléfica, econômica ou familiar – acarreta na necessidade de readaptação. Portanto, qualquer falha ou dificuldade demasiada de readaptação leva ao suicídio. Assim, uma guerra e uma viuvez abrupta teriam ambas um impacto desnorteador para o indivíduo, levando-o a carregar nas costas, sem freio algum, o peso de sua liberdade profundamente desprovida de futuro.

Tanto sr. Silva quanto Portugal experienciam essa liberdade. O primeiro sente essa tônica quando sua esposa morre: “eu e minha mulher morta que se demitia de continuar a justificar-me a vida e que, abraçando-me como podia, entregava-me tudo de uma só vez” (MÃE, 2013, p. 21). Durante sua vida, sr. Silva exerceu o papel mecânico de marido, pai e cidadão de modo que sob essas facetas, ali alicerçando-as, estava o papel de máquina, o não-confrontamento em prol da sobrevivência, que paradoxal e violentamente triturou sua humanidade. Ver a morte das máscaras mais superficiais (trabalhador, ao aposentar-se; pai, ao distanciar-se dos filhos adultos e independentes e marido, ao perder Laura) deixaram-no a sós com seu eu maquinal, com seu “tudo”.

Quanto a Portugal, o personagem Cristiano Silva – apelidado pelo narrador-personagem de “silva da europa” –, logo no início do livro, define o sentimento português da independência vazia:

é o que fez a liberdade, acrescentou. um dia estamos desconfiados de tudo, e no outro somos os mais pacíficos pais de família, tão felizes e iludidos, **e podemos pensar qualquer atrocidade saindo à rua como se nada fosse, porque nada é.** as ideias, meu amigo, são menores nos nossos dias. não importam. as liberdades também fazem isso, uma não importância do que se pensa, **porque parece que já nem é preciso pensar** (MÃE, 2013, p. 11, grifo nosso).

Essa aparente banalização do pensamento justifica-se pela sociedade que, tolhida pelo medo e censura comuns em regimes ditatoriais, reificou-se e, ao fim do regime, desembocou em um vazio, no conceito vão de pátria. Durkheim afirma que o poder, aquele responsável pela manutenção das paixões, deve ser obedecido por respeito e não por medo. Assim, na ditadura, a ordem é depósito vazio de todos os medos, esperanças e falhas da humanidade e após a ditadura, quando o povo é liberto de Salazar, é tônica a noção de que Portugal está livre. Ao indivíduo maquinizado cabe ser depósito vazio de sua própria humanidade. Já a liberdade portuguesa é, então, conceitualmente estruturada junto à noção do Bem, mesmo que no fundo ainda reverbere um gosto de violência banal, “como se nada fosse, porque nada é” – sentimento compartilhado pelos personagens do livro, mesmo que mais ou menos conscientes do quão presente Salazar ainda é em suas vidas. A bondade, portanto, é uma

das máscaras que sobrepõe a humanidade portuguesa, o que Cristiano Silva chama de “o fascismo dos bons homens”.

De fato, a ascensão do salazarismo nos primeiros anos que chegou à grande população principalmente, conforme as lembranças de sr. Silva, pelo futebol, fez com que houvesse “um salazar em cada família”: “ainda hoje ouço os velhos comentarem que o paizinho fez tudo para que o benfica personificasse a glória da nação, era como ter um exército do desporto” (MÃE, 2013, p. 81). A maquinização, o suicídio e o fascismo estão evidenciados nos portugueses que abdicaram de sua individualidade em prol de conceitos como “vitória”, “pureza”, “bem”, “sacrifício” e “honra”:

porque estávamos comprometidos em sociedade, por todos os lados cercados pela ideia de sacrifício, pela crença de que o sacrifício nos levaria à candura e de que a pureza era possível. iámos ser todos dignos da cabeça aos pés. tínhamos ainda a palavra de honra (MÃE, 2013, p. 82).

Esse sacrifício fez com que eles se tornassem peças a favor de algo cuja natureza parece irrelevante. O que importa, sobretudo, é a função de viver, a razão de viver. Albert Camus, em *O Mito de Sísifo* (2017), evidencia o problema do suicídio exatamente em decorrência de sua correlação com a razão. Para o filósofo, há os que se suicidam por não mais acreditarem que a vida vale a pena, contraditoriamente reconhecendo como verdadeiros dois pólos opostos: a ausência de qualquer motivo para viver e a certeza de que a vida tem sentido. É possível vislumbrar os que se utilizam da mesma razão para um outro tipo de suicídio, ainda em vida: “deixam-se matar pelas ideias e ilusões que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo razão de morrer)” (CAMUS, 2017, p. 19).

A vontade de alcançar o inalcançável (a pureza) pelo sacrifício, para agarrar-se a uma razão para viver, acarreta na maquinização e no suicídio em vida – aqui tomados como sinônimos. A maquinização é também a repetição de conceitos à exaustão, até que orbitem todos no vazio. Isso é evidenciado na frase “como se nada fosse, porque nada é”, falada por “silva da europa” no primeiro parágrafo do livro. Baudrillard afirma que na modernidade o conceito que passou pelo aniquilamento do seu conteúdo: “para que algo transite melhor e mais depressa, é preciso que o conteúdo esteja no limite de sua transparência” (BAUDRILLARD,

1996, p. 56). No livro, há o português apátrido, a bondade violenta, o fascismo normatizado pelo seu aparente desaparecimento. O regime acaba, mas a violência opressora não.

O lar “feliz idade” é violento de diversas maneiras. Tem nome agressivo principalmente para sr. Silva, que é lá colocado após perder Laura e para quem, na posterioridade da perda, a felicidade é incabível. As fotos de sua esposa lhe são retiradas para que sua dor não fosse cultivada, na violência de se tolher o luto. A ele cabe somente a espera dentro de um quarto pequeno que “é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício” (MÃE, 2013, p.23). O quarto dá vista para uma pequena praça com pássaros e crianças, reiterando a ideia de felicidade, enquanto os quartos da outra ala dão vista para o cemitério por serem ocupados por utentes que não conseguem caminhar. Assim, a violência também se agrava no fato de que, ocasionalmente, sr. Silva será movido para um desses quartos – é a violência da espera: “quando, por fim, me levantei, estava a anos-luz do homem que reconheceria, e aprender a sobreviver aos dias foi como aceitar morrer devagar, violentamente devagar” (MÃE, 2013, p. 21).

Essa espera é injusta se pensarmos o tempo linearmente, com a morte como fim, destruição que atesta que a máquina perdeu sua serventia. É injusta se contraposta à eternidade:

casar, amar, comer, ter filhos, viver para sempre. não morrer.
nunca morrer, nem deixar ninguém morrer. ninguém do núcleo
fundamental, claro está. não deixar nunca que isso aconteça,
de outro modo, tudo desmorona e a luta foi um fracasso (MÃE,
2013, p. 172).

Sua vida só teria feito sentido se tudo fosse eterno, se fosse de fato uma engrenagem da máquina à qual a falha é proibida. A proibição do fracasso também é violência no sentido asséptico que o lar tem para o narrador, que foi colocado em um lar de paredes brancas, cuja brancura remete ao “vazio mais intenso do céu” (MÃE, 2013, p. 25). Essa assepsia trata os idosos como engrenagens sujas, que não servem mais à máquina e que devem ser limpas, purificadas, para enfim ao vazio pertencerem totalmente.

No caminho para a assepsia total, o utente Esteves, ao completar cem anos, é levado ao quarto que dá vista ao cemitério e relata a violência

que sofre à noite: “fico a achar que existem máquinas que nos tiram a metafísica (...). parece que me vão tirar a metafísica para me enterrarem depois correspondendo ao poema”¹ (MÃE, 2013, p. 138). Essa violência premeditada é uma alegoria de uma vida vã, como qualquer outra que, quando ganha tal consciência se sente, de alguma maneira, violentada. A consciência que acorda de seu sono apenas para contemplar a falha e a impossibilidade de significar, de ser um todo.

A brancura do lar também permite que sr. Silva perceba o tempo e ganhe consciência de sua percepção linear até então. Primeiro percebe-se sujeira entre as paredes limpas, sente sua velhice como sujeira no mundo maquinizado. Então, percebe-se no tempo:

preparem-se sofrendores do mundo, o tempo não é linear. o tempo vicia-se em ciclos que obedecem a lógicas distintas e que se vão sucedendo uns aos outros repondo o sofrendor, e qualquer outro indivíduo, novamente num certo ponto de partida (MÃE, 2013, p. 105).

O tempo que o acorrenta é revisado analogamente à morte que o espera: “se o tempo não é linear, a morte não é unidirecional” (MÃE, 2013, p. 145). A espera desesperançada pela morte intermitente é o que o faz transcender o conceito de tempo pelo próprio tempo – a queda da linearidade e a percepção do tempo como espiral, como cerco. Ele repõe o sofrendor no mesmo ponto de partida, *sisificamente*.

No Mito de Sísifo, o homem mítico, de tanto ansiar ser eterno, fora castigado a rolar eternamente uma rocha penhasco acima, somente para vê-la, ao fim do trajeto, despencar até o solo. Esse esforço despendido não tem finalidade alguma e, por um sentido, pode ser uma máquina cujo fazer sobrepõe o produto. Essa máquina de sucessividade nas ações, paradoxalmente – e aqui é importante salientar que o paradoxo é o norte do absurdo camusiano e, conseqüentemente, deste trabalho – transcende a si mesma quando se conscientiza de sua inutilidade.

Na noção linear do tempo, o “passado apenas é uma série de etapas atravessadas com impaciência” (DURKHEIM, 2000, p. 326), e quando essa ilusão se esvai, o indivíduo “não tem mais nada, nem atrás

¹ “Esteves sem metafísica” foi um personagem importado por Mãe do poema “A tabacaria”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Na passagem, “tirar a metafísica” pode ser compreendido como tirar a essência/humanidade de alguém.

nem à frente, em que repousar o olhar” (DURKHEIM, 2000, p. 326). Já na noção do absurdo, abordada por Albert Camus em *O Mito de Sísifo* (2017), o tempo é colocado integralmente no presente, no cerco, através do indivíduo que “desaprendeu a esperar. (e) Esse inferno do presente é finalmente o seu reino” (CAMUS, 2017, p. 58). Assim, não há mais espera à recompensa final, como se o trabalho laborioso da máquina levasse à vitória. Pelo contrário, o argelino entende que a falha é o único jeito de prosseguir, porque “mesmo humilhada, a carne é minha única certeza” (CAMUS, 2017, p. 90).

Camus entende a importância da falha porque ela está, de certa maneira, atrelada ao suicídio. Para ele, o suicídio é o único tema filosoficamente sério: se o confronto eterno entre o ser e o mundo é suficiente para levar alguém à conclusão de que sua vida não vale mais a pena ser vivida. Assim, “morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento” (CAMUS, 2017, p. 20). Suicidar-se, então, é perceber a irracionalidade do mundo, sentir o absurdo. Consequentemente, considerar o suicídio é também considerar o fim do absurdo, o que Camus coloca como o elo entre o indivíduo e o mundo. A noção do absurdo, dessa forma, é defendida pelo filósofo por representar a escolha de sustentar a absurdidade do mundo; a escolha de prosseguir a partir da consciência de que o indivíduo, ciente de sua racionalidade, precisa entender o mundo como irracional.

O autor de *A Peste* escolhe o Mito de Sísifo como alegoria de sua filosofia porque vê em Sísifo, contraditoriamente, a felicidade: do alto da montanha, enxerga a rocha rolando abaixo e, nesse momento, é senhor de seu Destino. Sísifo é, para Camus, o “homem absurdo” porque é um indivíduo ultrarracional – que não deposita sua vida nas mãos do Divino; apaixonado pela vida – pois sabe que ela é seu bem maior e deve ser vivida ao máximo; desesperançado, mas não desesperado – diferença que enfatiza a paradoxal compreensão de que o mundo é incompreensível – e, principalmente, é um indivíduo contraditório. Essa contraditoriedade está enraizada na percepção de que a vida é absurda, mas que há algo nessa absurdidade que vale a pena ser vivido. Assim, a constatação da incoerência absurda não é finalidade, e sim o ponto de partida para a felicidade – se o mundo é absurdo, carente de sentido, a reação lógica seria o suicídio, mas, ao negá-lo e contradizer a lógica,

dizendo simultaneamente sim à vida e à morte natural, o homem absurdo encontra a revolta, a liberdade e a felicidade:

Antes de encontrar com o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro (...) Avalia suas possibilidades, conta com o porvir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos se encarreguem de contradizer tal liberdade. Depois do absurdo, tudo fica abalado (CAMUS, 2017, p. 61).

O que abala é justamente a perda de seriedade que a vida adquire perante a iminência da morte. Todas as consequências de seus atos somente a ele pertencem, e devem ser consideradas com seriedade, pois é ele próprio quem pagará o preço – o conceito de culpa morre, abrindo espaço para a responsabilidade e aceitação de seu destino.

Sr. Silva, liberto de seus papéis – estando a sós apenas com seu eu maquinal –, conscientiza-se da morte em curso, seu destino, e consegue chegar à liberdade paradoxal, a única possível. Percebe o tempo como empecilho para seu livre-arbítrio total e, conforme dito, percebe-se no cerco do tempo. Assim que entra no lar, em seu luto profundo, sr. Silva começa a sonhar com abutres que lhe comiam o corpo:

subitamente debicavam-me o corpo e eu ia permanecendo vivo e, até não ter corpo nenhum, a consciência não me abandonava. eu agonizava por achar que a morte não dependia do corpo, condenando-me a padecer aquela espera para todo o sempre (...). era uma luz imprecisa que parecia forçar o espaço para ser iluminado (MÃE, 2013, p. 37).

A espera desesperançada, junto com a luz imprecisa de seu quarto, é o que posiciona-o no “inferno do presente”, termo que Camus utiliza para designar a jornada de Sísifo. Nesse sentido, sua estadia no lar é sísifca. Imerso em sua profunda revisão dos conceitos, mesmo que a contragosto, percebe que o passado é presente e o presente é futuro do passado. O passado é presente pois é constantemente revisado e está fresco na memória, ao mesmo tempo que sr. Silva ainda vê em si resquícios de Salazar. O presente é futuro do passado porque o narrador ressignifica sua percepção do regime salazarista: percebe-se como um antigo conservador que se achava liberal, e torna-se de fato liberal ao

questionar seu antigo liberalismo. Esse “tornar-se liberal”, no entanto, não condiz com o conceito de ser liberal – já que a liberdade conceitual, conforme vimos, é aprisionadora. O foco narrativo, por sua vez, também vai ao encontro dessa mesma lógica: intercala-se entre o pretérito perfeito narrado no pós-salazarismo: “puseram-me no lar com dois sacos de roupa [...]” (MÃE, 2013, p. 23) e o pretérito imperfeito, quando sr. Silva estava dentro do regime: “(...) eu era um homem educado (...)” (MÃE, 2013, p. 105). O narrador-personagem transita entre esses passados para, apenas no último capítulo, conseguir se colocar no presente do indicativo. Assim, sr. Silva se movimenta rumo à liberdade dentro de sua própria percepção. Movimento de esclarecimento importante para que um fenômeno negativo – ditadura, por exemplo – não se repita por semelhança.

Antônio Silva foi barbeiro durante o período da ditadura, que começou concomitantemente ao seu casamento com Laura. Devido às “heranças castradoras” de sua educação marcada por missas, o casal oficializou sua união na igreja, a qual frequentou até a morte de seu primeiro filho, natimorto. Após a tragédia, que sr. Silva considerou injustificável, o casal afastou-se do catolicismo: “esperar por deus é como esperar pelo peter pan (...). e aprendi, no dia em que perdemos nosso primeiro filho, que estávamos sozinhos no mundo” (MÃE, 2013, p. 83). Porém, essa libertação do conceito de providência divina não os impediu de virar engrenagens: “eu achei que acima de tudo era um homem educado (...). foi o que me levou de problema em problema a superar o que fosse preciso sem culpar ninguém, sem confrontar ninguém” (MÃE, 2013, p. 105). O não-confrontamento foi o estado ideal para sobreviver ao regime, mesmo que a sobrevivência, paradoxalmente, tenha resultado no sacrifício de sua humanidade. O episódio que aclara essa morte, levado à consciência e à revisão, é o do homem avesso ao regime que sr. Silva aceitou refugiar em sua barbearia, num ato de “rebeldia”, apenas para, anos depois, dedurá-lo para a polícia: “se não senti culpa nem remorso, foi porque a vida era assim, feita para ser assim e eu e a minha laura vivemo-la linearmente, com um juízo de cada vez” (MÃE, 2013, p. 182) (grifo nosso).

A percepção de que passou sua vida como máquina, acreditando no eterno, mesmo sem crer em Deus, assim como a consciência da morte como multidirecional, principalmente a morte de sua esposa, é o que coloca sr. Silva como homem revoltado, um dos desdobramentos do homem absurdo camusiano. De acordo com Albert Camus, a revolta nasce quando o indivíduo adere a uma parte de si mesmo: Por mais confusa que seja,

uma tomada de consciência nasce do movimento de revolta: a percepção, subitamente reveladora, de que há no homem algo com o qual pode identificar-se, mesmo que só por algum tempo (CAMUS, 1997, p. 18).

Essa revolta, a noção de que há algo no indivíduo que “vale a pena”, não é egoísta. Mesmo que nasça de uma experiência individual – como a morte de Laura para sr. Silva –, a revolta reverbera na percepção de não se estar sozinho no mundo, a percepção de que o sofrimento é coletivo. Camus afirma que “Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos” (CAMUS, 1997, p. 27). Essa aventura coloca a vida como o único valor possível, e se revolta contra a criação: o indivíduo, em um movimento blasfemo, coloca Deus como homem para “denunciar Deus como pai da morte e do supremo escândalo” (CAMUS, 1997, p. 29). É por isso, então, que Camus chama de metafísico esse movimento de revolta, porque ela “é o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação” (CAMUS, 1997, p. 29). Na obra, esse movimento de revolta metafísica, que também é parte do processo de ganho de consciência histórica, é ilustrado na imagem de “mariazinha” e nos laços de amizade que sr. Silva faz no Feliz Idade.

Nos primeiros dias de estadia no lar, o narrador-personagem recebe uma estatueta da Nossa Senhora de Fátima: “uma santa toda mãe de deus e não sabe de nada, não faz nada. perde-se na brancura das paredes em que nos perdemos todos” (MÃE, 2013, p. 49). A santa não pode fazer nada para atenuar seu luto, mas, ao apelidá-la de “mariazinha” e desintegrá-la de seus pássaros e sua nuvem, sr. Silva, assim como o homem revoltado, destitui a santa de sua posição de divindade para falar-lhe humanamente. Para Camus, “A revolta fragmenta o ser e ajuda-o a transcender” (CAMUS, 1997, p. 20). Ao se perceber como parte de um coletivo que sofre, o indivíduo fragmentado transcende no outro – o que faz a solidariedade humana ser metafísica. Analogamente, o barbeiro, ao fragmentar a santa de suas pombinhas, também lhe atribui humanidade, transcendendo-a e transcendendo-se nela. Ele enxerga “mariazinha” como pessoa, tão solitária que só se torna útil para lhe fazer companhia. A humanização da Nossa Senhora, então, é a revolta que toma consciência da coletividade de seu sofrimento. Se o filósofo argelino entende que o único modo de transcender é humanamente, a partir da fragmentação que se enxerga e reconhece no outro, a percepção que sr. Silva tem de que

seu luto e sua velhice são compartilhados por todos os utentes do lar é também sua paradoxal progressão como homem absurdo.

ligados uns aos outros pelos destinos tão inevitáveis e equiparados que agora cumpriam (...), tão na extremidade da vida eram todos a mesma coisa, um conjunto de abandonados a descontar pó ao invés de areia na ampulheta pouca do tempo (MÃE, 2013, p. 28).

Além da velhice, do destino e do abandono, outro ponto comum que liga os idosos que residem no lar “uns aos outros” é o sobrenome. Das personagens cujo nome completo é revelado, todas possuem Silva no sobrenome: Antônio Jorge Silva (sr. Silva), Cristiano Mendes da Silva (Silva da Europa), Álvaro Silva Pereira (sr. Pereira), João da Silva Esteves (Esteves sem metafísica) e Anísio da Silva (Anísio). O Silva da Europa, apelido atribuído por Sr. Silva, é o mesmo homem que conversa com o narrador no hospital. Diz que: “somos todos silvas neste país, quase todos. crescemos por aí como mato, é o que é. como as silvas. somos silvestres, disse eu (...)” (MÃE, 2013, p. 12). São silvestres como o mato, presentes em todos os lugares na liberdade da proliferação – grandeza e pequenez, simultaneamente. A respeito do Silva da Europa, essa personagem é marcada no livro por ser vinte anos mais nova que as demais e ir para o Feliz Idade por escolha própria. Silva da Europa é também dono dos discursos antifascistas que, apesar de incomodarem o narrador, fazem-no reavaliar melhor o passado.

A amizade de todos os Silvas, construída com o passar do tempo no lar, representa os dois modos como a metafísica é tratada no texto: a platônica e a revoltada.² A metafísica platônica é ilustrada pela personagem Esteves (sem metafísica), importado do poema “A Tabacaria”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Sr. Silva conhece Esteves e é comunicado que o idoso nonagenário é o mesmo exposto pela voz lírica de Pessoa. O autor reconstrói essa personagem, também um Silva, para lhe atribuir profundidade – Esteves é explorado como personagem redonda que sofrera muito em sua juventude e, se não pensava demasiado, era para que “o futuro lhe parecesse possível”

² A metafísica platônica é tradicionalmente conhecida como a procura da verdade absoluta, transcendental e fora do indivíduo e do mundo material. Já a revoltada, enfoque deste trabalho, é explicada por Camus como sendo o indivíduo averiguando no outro que há algo na humanidade que a une. É o sofrimento e a condição humana.

(MÃE, 2013, p. 69). Essa profundidade chama a atenção de sr. Silva, que coloca Esteves como “a melhor senhora de fátima do lar. (...) a laura, se fosse viva, desmaiaria de tanta emoção” (MÃE, 2013, p. 53). O desejo de contar a Laura sobre sua descoberta é prova da importância que Esteves tem, para sr. Silva, na substituição de um motivo para continuar a viver, apenas para vê-lo aluir com a morte de Esteves:

o esteves foi um delírio, doutor bernardo, que estupidez a minha de acreditar que fora uma personagem de pessoa, uma personagem tão fictícia quanto possível. era uma fantasia **e eu só caí nela porque queria tanto encontrar algo que me sustentasse diante do sol** (MÃE, 2013, p. 180, grifo nosso).

No momento em que adquire consciência de estar novamente sozinho e sem motivos para continuar, admitindo que Esteves era seu amparo, é que o narrador mergulha ainda mais em sua jornada rumo à metafísica absurda. Conscientemente escolhe crer em Esteves, como em um salto paradoxalmente inverso ao salto metafísico descrito por Camus. Sr. Silva escolhe acreditar no homem:

eu decido (...) que o esteves era um homem correcto e nos contou a verdade. eu decido assim, senhor pereira, porque prefiro não passar o resto da vida a achar que não conheci ninguém tão incrível como o esteves e que fui apenas um ingênuo tolo. (MÃE, 2013, p. 182)

A metafísica revoltada do homem que transcende no outro também é ilustrada quando, após a morte de sr. Pereira, um dos melhores amigos de sr. Silva no lar, o narrador lhe entrega uma nuvem, tirada de “mariazinha”, para lhe dar o céu: “se não existir céu, senhor pereira, já aqui tem o que lhe ofereço” (MÃE, 2013, p. 238). Sr. Silva compartilha sua divindade, que é apenas uma parte de si. A divindade do indivíduo que transcende no outro – não no nada (niilismo), nem no todo (metafísica platônica).

A transcendência no outro também pode ser interpretada textualmente no livro. O uso das minúsculas, que marca a tetralogia à qual o romance pertence,³ é também a humanização das palavras. Não há maiúsculas em nomes próprios, no início de períodos nem em citações, como se sr. Silva trouxesse todos os conceitos para perto de si para

³ As obras que formam a tetralogia são: nosso reino, o remorso de baltazar serapião, o apocalipse dos trabalhadores e a máquina de fazer espanhóis.

revisá-los como iguais. Salazar é descrito em minúsculas, atestando sua não-importância; a noção de começo de frase vacila, insinuando o eterno presente; as citações dos outros estão incorporadas ao próprio discurso de sr. Silva. Essa incorporação é explicitada pela escolha de Valter Hugo Mãe em, no discurso direto, não utilizar travessões ou outros recursos gráficos que dividam as falas dos interlocutores.

Todos os Silvas, dentro de suas crenças – sr. Pereira é agnóstico, enquanto Anísio é cristão devoto –, lutam contra a maquinização, no livro também entendida como a perda da metafísica, da essência. A metafísica, no entanto, não é recuperável, fazendo com que suas lutas sejam vãs. A diferença é que a consciência também constata essa impossibilidade, acarretando na libertação, a liberdade paradoxal, conforme vimos. Sr. Silva se liberta na negação e destruição dos conceitos, mas não na negação absoluta de tudo. A revolta, conforme já dito, faz com que ele valorize a vida dos demais utentes e a gratuidade dos dias:

eu sabia bem o que isso era. o que era ultrapassarmos as dores até que os dias, só por si, comessem a parecer valiosos o suficiente. até chegarmos a um momento em que a luz do sol nos parece uma dádiva inestimável e vale a pena viver apenas para fazermos a fotossíntese das tardes, melhor ainda com uma conversa despreocupada com os colegas. (MÃE, 2013, p. 146)

Sr. Silva encontra a felicidade sísifica, e o asilo Feliz Idade, paradoxalmente, incorpora a violência da espera maquinal e a felicidade absurda do narrador-personagem. A partir da percepção do fracasso, o barbeiro integra ao presente seu passado e seus arrependimentos de modo com que todos fluam juntos na espiral do eterno presente. Isso permite que o utente se agarre ao resto de vida que tem. Ele crê no homem, mas não como cria no início da obra: “não acredito em deus, respondi-lhe, chegam-me os homens” (MÃE, 2013, p. 12). Ele conscientemente escolhe crer no homem:

e eu respondo, só acredito nos homens. finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta **para que fosse possível acreditarem uns nos outros também. mais do que isso, sinto apenas angústia** (MÃE, 2013, p. 250, grifos nossos).

Sr. Silva é ciente de que não vai recuperar sua metafísica, porque não há o mundo ideal platônico, há apenas o mundo real e a Portugal real, que é a Portugal do fascismo, onde existe um Salazar em cada família. O fascismo está em tudo, espalhado em fractais, inclusive nos próprios portugueses. Mas sob e sobre, paradoxalmente, a falha, está a vida como valor absoluto:

um homem preso pelo regime e outro acusando-o, e eu era nem um nem outro, e a vida continuava **como se nada fosse** porque ao fim de cada dia encontrava a minha laura à espera de aquecer a sopa. (...). (MÃE, 2013, p. 175, grifo nosso).

A frase “como se nada fosse”, que aparece no começo da obra no discurso do Silva da Europa na forma de “como se nada fosse, porque nada é”, é repetida por sr. Silva, durante a revisão de sua vida, sem a segunda metade. Há algo que “é”, a vida. A ode à vida, ao hoje, também aparece através do foco narrativo. O narrador só utiliza o presente do indicativo ao fim do livro, ao descrever como se encontra: “na manhã seguinte, hoje, abertas as portas, entra uma luz pacífica pelo quarto e eu estou bem” (MÃE, 2013, p. 249). Essa frase, por si só, é absurda porque sr. Silva se sente feliz no momento em que está mais próximo à morte. É uma frase edípica, no sentido de que:

A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce forçosamente da descoberta absurda. Acontece também que o sentimento do absurdo nasça da felicidade. “Acho que tudo está bem”, diz Édipo e essa frase é sagrada (CAMUS, 2017, p. 124).

A frase positiva, em contexto trágico, revela que sr. Silva, por fim, encontrou a felicidade absurda através do ganho da consciência histórica e não deseja recuperar sua metafísica, aquela que há muito se perdeu. De fato, ele entende que a sua vida está apenas no agora e que, mesmo à beira da morte, ele está pronto para levar o tempo e para levar a vida a sério.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. 3. ed. Campinas: Editora Papirus, 1996.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data de recebimento: 8/4/2020

Data de aprovação: 1/7/2020



O Santo Ofício em Portugal e a narrativa crítica de Alexandre Herculano em relação à Inquisição

The Holy Office in Portugal and the Critical Narrative of Alexandre Herculaneum in Relation to the Inquisition

Felipe dos Santos Matias

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu,
Paraná / Brasil

felipe.matias@unila.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-6147-9612>

Resumo: O presente artigo¹ estuda, inicialmente, o Santo Ofício português – iniciado em 1536 e oficialmente extinto apenas no século XIX, em 1821 –, procurando abordar alguns aspectos históricos, sociais, políticos e culturais decorrentes do funcionamento do tribunal inquisitorial em solo luso. Para tanto, dialoga-se com historiadores e intelectuais como António Baião, Anita Novinsky, António Sérgio, Lana Lage da Gama Lima, Giuseppe Marcocci, José Pedro Paiva, Toby Green, António José Saraiva, Eduardo Lourenço, dentre outros. Em um segundo momento do estudo, analisa-se a obra *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854), de Alexandre Herculano (1810-1877), buscando-se evidenciar a forma pela qual a narrativa historiográfica herculaniana constituiu um discurso crítico em relação à institucionalização da Inquisição no reino português – durante a monarquia de D. João III – e aos laços estreitos entre os poderes real e religioso.

Palavras-chave: Inquisição; Portugal; Alexandre Herculano.

Abstract: This article initially studies the Portuguese Holy Office - which began in 1536 and was officially extinguished only in the 19th century, in 1821 - and seeks to address some historical, social, political and cultural aspects arising from the operation

¹ Este estudo é parte da tese *As representações da Inquisição nos discursos historiográfico de Alexandre Herculano e literário de José Saramago*, defendida em 2014, na UFJF.

of the Inquisitorial Court on Portuguese soil. To do so, it dialogues with historians and intellectuals such as António Baião, Anita Novinsky, António Sérgio, Lana Lage da Gama Lima, Giuseppe Marcocci, José Pedro Paiva, Toby Green, António José Saraiva, Eduardo Lourenço, among others. In a second moment of study, the work *History of the origin and establishment of the Inquisition in Portugal* (1854), by Alexandre Herculano (1810-1877), is analyzed, seeking to highlight the way in which the herculanian historiographic narrative constituted a discursive criticism in relation to the institutionalization of the Inquisition in the Portuguese kingdom – during the monarchy of D. João III – and to the close ties between the real and religious powers.

Keywords: Inquisition; Portugal; Alexandre Herculano.

1 Considerações sobre a Inquisição portuguesa

A longa e sombria história da Inquisição em Portugal revela inúmeros casos de perseguição, tortura e assassinato. Muito desse sofrimento humano poderia cair no esquecimento, se não fosse o interesse e empenho de intelectuais como Alexandre Herculano em trazer à tona, através de suas práticas discursivas, o terror inquisitorial instaurado em Portugal no século XVI (1536) e extinto apenas no século XIX (1821), com duração, portanto, de praticamente trezentos anos. O historiador Antonio Baião menciona o seguinte a respeito dos três séculos de existência da Inquisição portuguesa:

Antes de todas e quaisquer considerações basta que tenhamos presente que foi uma instituição três vezes secular, que viveu sempre exercendo a sua influência em todas as camadas sociais, desde as mais elevadas às mais ínfimas, desde as mais ilustradas às analfabetas, e que exerceu essa influência desde a corte até a mais humilde aldeia sertaneja.

Quer dizer, na sua rede de malhas bem finas nada lhe escapou; ela abrangeu todo Portugal. Em intensidade e extensão nenhuma outra a igualou. A sua esfera de ação foi principalmente religiosa e moral, mas que importantíssimos dados nos não apresentará o seu estudo para a história judiciária e penal do país e, de uma forma lata, para o conhecimento de toda a atividade social portuguesa comprimida pela Inquisição durante perto de 300 anos?! (BAIÃO, 1921, p. 5)

A Inquisição em Portugal foi um tribunal religioso de justiça criminal, que a Igreja Católica criou após a insistência do monarca

Dom João III.² Dessa forma, o envolvimento direto da Monarquia foi fundamental para a instalação do Santo Ofício português,³ em 1536. Até o século XVI, não tinha havido atuação mais destacada em Portugal das autoridades laicas ou religiosas no combate às supostas heresias e aos “desvios” da fé cristã e do catolicismo. No que concerne à fundação da Inquisição em Portugal, Giuseppe Marcocci e José Pedro Paiva afirmam:

Era um dia do início de outubro de 1536. Em Évora, onde residia a corte, o franciscano D. Diogo da Silva, bispo de Ceuta e confessor de D. João III, recebeu a visita de João Monteiro, canonista, desembargador do paço e homem da confiança do rei. Trazia consigo algo longamente desejado: a bula *Cum ad nil magis*, que fundava a Inquisição, promulgada pelo papa Paulo III a 23 de maio. Nela nomeava-se D. Diogo da Silva para inquisidor-mor, juntamente com o bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida, o de Lamego D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, e um quarto a ser escolhido pelo monarca. Monteiro perguntou a D. Diogo da Silva se prestava obediência ao mandado apostólico. Este tomou a bula em suas mãos e com todo o devido acatamento e reverência, a beijou e pôs sobre a sua cabeça. Depois de a ler perante testemunhas, aceitou o cargo. Assim nascia o Santo Ofício em Portugal (MARCOCCI; PAIVA, 2013, p. 23).

Em termos de organização institucional, a Inquisição amparou-se no domínio régio e na cooperação entre os diferentes membros do clero. A serviço do Santo Ofício, realizavam-se inúmeras diligências, como difusão de ordens, publicação de éditos de fé, sugestão de pessoas para servirem ao tribunal, envio de correio inquisitorial, denúncia de locais a serem inspecionados, audição de testemunhas, prisões, interrogatórios, julgamentos⁴ e punições de réus.

² De acordo com António Sérgio, “percebe-se pois de certo modo que o rei D. João III, durante vinte anos, combatesse com o papado para lhe arrancar o estabelecimento do Santo Ofício em Portugal, como maneira de canalizar sujeitando-a, enfim, a fórmulas de legalidade, a inimidade anárquica do vulgo. Não é menos certo, todavia, que as negociações com a Santa Sé foram coisa repugnantíssima” (SÉRGIO, 1979, p. 98).

³ Segundo Anita Novinsky, a Inquisição em Portugal “só foi criada por iniciativa da Monarquia” (NOVINSKY, 1992, p. 06).

⁴ Para Lana Lage da Gama Lima, “é fundamental ressaltar aspectos da legislação e das práticas processuais do Tribunal do Santo Ofício Português, no intuito de caracterizá-lo como uma justiça que oferecia aos réus chances mínimas de defesa, transformando assim, via de regra, suspeitos em culpados”. (LIMA, 1999, p. 17).

Assim que a estrutura administrativa básica foi instalada, a Inquisição começou a operar em Portugal. Segundo Toby Green, “um tribunal instituído em Lisboa em 1537 logo recebeu uma enxurrada de denúncias. Nos anos seguintes, cortes foram instauradas por todo o país, em cidades como Tomar, muito próxima de Lisboa, Coimbra, Lamego e Porto” (GREEN, 2011, p. 86). O primeiro Auto de fé ocorreu em Lisboa, no ano de 1540. Já em Coimbra isso só veio a acontecer em 1567. Os judeus e os muçulmanos⁵ foram as maiores vítimas da Inquisição, mas não foram as únicas. As mulheres, acusadas inúmeras vezes de bruxaria e adultério, e os gays também sofreram perseguições, torturas e condenações. Segundo o historiador Luiz Mott, em Évora, por exemplo, muitos “dos acusados de sodomia foram torturados, inclusive um menino de 12 anos, violentado pelo cunhado e mais tarde julgado por seu ‘crime’ e torturado até confessar” (MOTT, 1988, p. 80).

O método da tortura foi amplamente utilizado pela Inquisição, pois era visto como um meio útil e eficaz de se obter a confissão da “verdade”⁶. Havia muitas formas de tortura à disposição dos inquisidores. Ela foi, nos distintos sentidos, uma das principais armas do tribunal inquisitorial. A respeito dos instrumentos de tortura mais utilizados pelo Santo Ofício, Toby Green ressalta o seguinte:

Havia dois instrumentos principais de tortura – a polé e a água –, com diversas variações. Na polé, as mãos dos prisioneiros eram atadas para trás. Içados do piso, eles eram mantidos suspensos à mercê do inquisidor, como coelhos abatidos pendurados na sangria. Às vezes deixavam-nos cair abruptamente de uma pequena altura. Se as respostas “corretas” não fossem dadas, acrescentavam pesos a seu corpo para intensificar a dor nas articulações e agravar as queimaduras provocadas pelas cordas

⁵ Segundo Antônio Sérgio, os judeus e os muçulmanos “eram um elemento importante da vida social portuguesa [antes do advento da Inquisição no país]. Laboriosos e flexíveis, os judeus primavam nos ofícios manuais, nos tratos mercantis, nas agências lucrativas; e os ‘mouros’, por seu lado, salientavam-se nas profissões liberais e no granjeio das propriedades. Havia aldeias compostas inteiramente de judeus, que exerciam, com os mouros, quase todas as indústrias” (SÉRGIO, 1979, p. 97-98).

⁶ No que se refere à tortura e confissão, a historiadora Lana Lage da Gama Lima destaca que “uma característica marcante do processo era a reiterada busca da auto-acusação do réu, expressa na pregação constante para que confessasse suas culpas e no uso da tortura como forma de extrair confissões” (LIMA, 1999, p. 17).

amarradas aos pulsos. Era comum o uso da água. O preso era colocado no cavalete, com a cabeça mais baixa do que o corpo, a garganta e a testa presas por alças de metal. Os membros eram amarrados ao cavalete com cordas que entravam na pele, enquanto outras cordas eram estiradas em volta dos membros como torniquetes. Então lhe abriam a boca à força e despejavam água garganta abaixo. Incapaz de respirar por causa da água e com o ventre terrivelmente inchado, a vítima arfava enquanto o inquisidor, pacientemente, a estimulava a dizer a “verdade”.

Com o tempo, os métodos de tortura evoluíram. No começo do século XVII, o cavalete recebeu um complemento refinado, conhecido como cepo, no qual as pernas do prisioneiro pendiam por um buraco na tábua à qual estava amarrado; outra barra de madeira com as bordas afiladas era colocada sob o buraco, e as pernas eram esticadas através dessa abertura reduzida por meio de uma corda amarrada nos tornozelos e nos dedos. Cada vez que a corda dava uma volta nos tornozelos, o prisioneiro descia mais pela abertura. Cinco voltas eram consideradas uma tortura severa (GREEN, 2011, p. 96).

Durante os séculos de Santo Ofício, a tortura foi amplamente utilizada pelos inquisidores portugueses para se conseguir a “confissão” dos acusados, visto que os processos inquisitoriais orientavam-se a partir da obtenção da confissão dos réus. De acordo com o historiador Francisco Bethencourt, “é para a sua produção [da confissão] que se encadeiam as diversas sessões de interrogatório” (BETHENCOURT, 1994, p. 49-50).

O primeiro inquisidor-geral de Portugal, nomeado em 1539, foi o cardeal Dom Henrique, irmão de Dom João III, fato muito simbólico no que concerne à aliança entre os poderes real e religioso. Pelos laços familiares e fraternos com o monarca, Dom Henrique foi o eleito pela Igreja para agilizar a implementação da Inquisição na sociedade portuguesa.

O estabelecimento da Inquisição foi acompanhado de um programa de forte doutrinação religioso, seguindo o estímulo do Concílio de Trento (1545-1563)⁷ – considerado o mais importante na

⁷ O Concílio de Trento (1545-1563) foi o décimo nono e o mais longo concílio ecumênico da Igreja Católica. Ele foi convocado pelo Papa Paulo III para discutir as respostas católicas ao protestantismo. Os teólogos mais importantes da Europa da época compareceram para elaborar doutrinas claras sobre uma grande variedade de questões, que iam da missa e do cânone bíblico ao conceito de salvação e ao avanço da Inquisição.

história da Igreja Católica –, cujo objetivo era atingir uma uniformidade comportamental coerente com a doutrina e a moral “cristãs”, por meio de um esforço combinado de dogmatização.

O Concílio de Trento reforçou o papel repressor da Inquisição. Um exemplo disso ocorreu em relação à sexualidade. Por ter estabelecido o matrimônio monogâmico heterossexual como a única forma legal e moralmente aceitável na sociedade, o referido Concílio colocou o comportamento sexual dos cristãos sob a alçada do mecanismo inquisitorial, encarregando-o de supervisionar e reprimir o sexo fora do casamento, considerado um “desvio sexual” inaceitável. Dessa forma, inúmeras pessoas, mulheres na sua maioria, foram acusadas, presas, torturadas e condenadas por casos de bigamia e sodomia.

A Inquisição não demorou a se expandir pelo vasto império ultramarino português que, em meados do século XVI, conquistava territórios nos continentes da África, Ásia e América. Num espaço onde a conversão transformava os nativos em novos súditos da Coroa portuguesa, a extrema diversidade das culturas e religiões representou um novo mundo para o Santo Ofício, que reprimiu crenças e costumes considerados heréticos e idólatras, não abandonando a sua guerra sem limites contra os cristãos-novos. Pelo contrário, o intenso combate aos fugitivos de origem judaica foi um dos principais objetivos que estimulou inicialmente a difusão da Inquisição para além dos limites da Europa.

No início do século XVII, a noção de pureza cristã se tornou obsessão para a Inquisição portuguesa. Em 1604, os cristãos-novos compraram um perdão geral por quaisquer falhas religiosas, mas a paz foi temporária, e não diminuiu o estigma e a marginalização social dos convertidos. De acordo com António José Saraiva, os cristãos-novos, por serem considerados impuros, “foram expulsos oficialmente da vida acadêmica e judiciária, dos postos no tesouro e das ordens militares e religiosas” (SARAIVA, 1985, p. 116). Em 1628, em um conselho realizado na cidade de Tomar, chegou-se a sugerir que os cristãos-novos deveriam ser expulsos de Portugal, o que não aconteceu, pois eles formavam uma porção considerável da população urbana e letrada, que contribuía com o pagamento de impostos. Em 1672, um grupo de convertidos, no qual estavam alguns dos homens mais ricos de Lisboa na época, foram presos e torturados. Por ter definido o catolicismo como inquestionável doutrina religiosa e parâmetro para a valorização social,

a Inquisição perseguiu e condenou⁸ não só os adeptos e simpatizantes de outras religiões, mas também os seus descendentes. Ao longo de seus quase trezentos anos de existência, a Inquisição em Portugal atingiu quase todos os aspectos da vida da maior parte das pessoas. Segundo António de Oliveira Marques, a instituição inquisitorial portuguesa foi considerada “um Estado dentro do Estado” (MARQUES, 1972, p. 290), devido ao fato de que contava com a maior e mais poderosa estrutura burocrática do reino.

Para Giuseppe Marcocci e José Pedro Paiva, a Inquisição portuguesa foi “um poderoso tribunal, que de forma vincada e em profundidade marcou Portugal e seu império, e cuja influência se continua a sentir em certas dimensões da vida institucional, nos costumes, modos de ser, pensar e falar” (MARCOCCI; PAIVA, 2013, 11). O mecanismo inquisitorial agia em outros âmbitos além dos tribunais, ao investigar a pureza das genealogias das famílias portuguesas, ao impedir que os descendentes de hereges assumissem uma variedade de cargos ou usassem certos tipos de roupa, e ao instilar a cultura do segredo e do medo. Para o Santo Ofício, o medo era a forma ideal de se alcançar fins políticos. Nessa direção, Toby Green pontua que havia, nos tempos inquisitoriais, uma pedagogia do medo, que consistia numa estrutura político-institucional destinada a propagar o terror na população, cujos interesses supostamente deveria defender:

O medo transformou-se em mito com o emprego da tortura e da fogueira. Tinha início no momento em que os inquisidores chegavam a um povoado e liam o édito de fê, convocando os que tivessem cometido um pecado de fê, ou conhecessem alguém que o tivesse feito, a se apresentar e eles num período de trinta dias, para se confessar ou fazer uma denúncia. O medo se espalhava no seio da sociedade devido ao poder da Inquisição de provocar a ruína social econômica, confiscar os bens das vítimas e condená-

⁸ Acerca da execução dos condenados pela Inquisição, o historiador Francisco Bethencourt afirma: “a realização do espetáculo de execução dos relaxados da Inquisição faz-se [...] sob a responsabilidade das autoridades civis, vigiadas pelos agentes inquisitoriais. Esta distribuição de responsabilidades é explicável, pois os inquisidores, enquanto clérigos, não podiam condenar ninguém à morte (uma prática proibida pelo direito canônico). Daí o artifício de ‘relaxar’ o excomungado à justiça secular, que reconhecia a validade do processo inquisitorial, aceitando as suas conclusões e ordenando imediatamente a execução da pena capital” (BETHENCOURT, 1994, p. 201).

las à pobreza. [...] O medo provinha, acima de tudo, do princípio do sigilo, o que significa que o acusado desconhecia o nome de seus acusadores (GREEN, 2011, p. 38).

Durante a Inquisição, assim como em todo tipo de regime autoritário, havia a censura e a perseguição aos pensadores e escritores.⁹ A erudição e a leitura passaram a ser vigiadas e o livro tornou-se um forte oponente à instituição, devido à sua capacidade silenciosa e muito eficaz de instruir, emancipar e formar sujeitos pensantes. A respeito desse incômodo inimigo do Santo Ofício, Toby Green destaca:

A Inquisição deparou com um novo oponente que, especialmente no século XVIII, passou a ser sua principal fonte de preocupação: o livro. Como observou um inquisidor no final do século XVI: “A verdade é que nada dissemina e distribui melhor a doutrina dos hereges do que os livros, que, como mestres silenciosos, falam constantemente; eles ensinam todo o tempo e em todos os lugares [...] o adversário e inimigo típico da fé católica sempre confiou nesse meio eficiente e nocivo” (GREEN, 2011, p. 300).

Já em 1539, os livros só podiam ser publicados em Portugal com a permissão da instituição inquisitorial. Segundo Israel Salvador Révah, “em 1540 o cardeal Henrique delegou a censura a três frades dominicanos” (RÉVAH, 1960, p. 21-22). No final do século XVI, a censura em Portugal já estava plenamente instalada, principalmente depois que, em 1559, o papa Paulo IV havia promulgado o *Index Librorum Prohibitorum* (Índice dos Livros Proibidos),¹⁰ uma lista de livros que eram condenados pela Igreja Católica por irem contra os dogmas do catolicismo. Sobre o *Index Librorum Prohibitorum*, Maria Teresa Martins afirma o seguinte:

O segundo pilar censório foram os Índices de livros proibidos, isto é, elencos de autores e obras de leitura interdita. No século XVI, foram compilados seis e a sua estrutura foi se complexificando. O primeiro tinha apenas o rol dos autores e obras vetadas, os

⁹ Nessa direção, António Sérgio afirma que “nos domínios da cultura mental, a Inquisição suprimiu a possibilidade de um pensamento criador, destruindo, pois, os germes do humanismo científico da grande época dos Descobrimentos: efeitos terribilíssimos, de que sofremos ainda hoje as desastrosas consequências” (SÉRGIO, 1979, p. 99).

¹⁰ A última edição do Índice dos Livros Proibidos foi publicada em 1948 e o *Index* só foi abolido pela Igreja Católica em 1966, pelo papa Paulo VI.

seguintes organizavam-se em três níveis. Os textos de heréticos de primeira classe, onde se incluíam os mais temidos, como Lutero e Calvino; os de segunda classe, sucessão não de autores, mas de livros que tinham matéria suspeita; os de terceira classe, isto é, condenáveis e de autor desconhecido. Passaram ainda a incluir regras gerais [...] que, por exemplo, proibia a circulação do que não tivesse título, autor ou editor declarado (MARTINS, 2005, p. 144).

Todos os livros passavam pelo crivo do Conselho Geral do Santo Ofício, pelas autoridades religiosas do local onde o livro seria publicado e pelo Desembargador do Paço. Segundo Francisco Bethencourt, “em 1581 foram proibidos livros, comédias e peças lascivas que retratassem religiosos” (BETHENCOURT, 1994, p. 177). O consagrado dramaturgo Gil Vicente (1465-1536), por exemplo, teve muitos dos seus autos proibidos, em função da linguagem usada, das críticas ao clero e aos hábitos da Igreja, e da representação de costumes mundanos.

A partir do início do século XVII, os inquisidores passaram a fazer visitas surpresas às livrarias e a confiscar diversos livros. Aos livreiros que vendiam itens proibidos eram instaurados processos, podiam ser suspensos da sua profissão por um período indeterminado, por vezes eram presos, tal como os editores que publicavam obras sem permissão da censura inquisitorial. Nesse sentido, a Inquisição foi altamente nefasta para o pensamento intelectual¹¹ e para a afirmação e circulação das ideias, visto que a sua repressão e censura criaram um ambiente muito hostil à liberdade de pensamento e ao desenvolvimento do saber.

Nos séculos de Inquisição, os livros eram considerados tão hereges quanto as pessoas, e eram queimados publicamente nos Autos de fé junto com os condenados. Segundo António Baião, os inquisidores-gerais ordenavam “que os livros fossem incinerados até que não restassem nem as cinzas” (BAIÃO, 1921, p. 36-37).

Ao longo dos quase três séculos de sua existência em Portugal, a Inquisição atravessou fases de grande poder, foi uma autoridade temida e terrível e, igualmente, contrastada e abertamente criticada. Estando

¹¹ De acordo com António Sérgio, a Inquisição foi a grande responsável pela decadência e atraso do pensamento intelectual português em relação aos demais centros europeus, pois “as perseguições do Santo Ofício arrojavam de cá [Portugal] os melhores espíritos” (SÉRGIO, 1972, p. 42-43).

em constante transformação, nunca deixou de entrelaçar-se com a história geral portuguesa. Para os historiadores Marcocci e Paiva, quem folhear “os documentos inquisitoriais reparará facilmente que há poucos fenômenos ou episódios relevantes dessa história mais ampla de que não haja eco de interação com o Santo Ofício” (MARCOCCI; PAIVA, 2013, p. 15). Isso permite explicar a influência de longa duração da Inquisição na vida e cultura portuguesas, mesmo depois de sua extinção, o que convida a repensar o legado da Idade Moderna em Portugal à luz dos efeitos gerais induzidos pela instituição inquisitorial. Nessa senda, segundo o filósofo Eduardo Lourenço, pode-se perceber que “a Inquisição é o mais presente, obsessivo e enigmático episódio da nossa vida coletiva” (LOURENÇO, 1990, p. 1464).

Também chamada de Santo Ofício, expressão paradoxal, a Inquisição foi, em suma, uma instituição religiosa que representou a união entre o poder político do Antigo Regime e a Igreja Católica. Em *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854), conforme será abordado na sequência, Alexandre Herculano representa essa instituição como um mecanismo de intolerância e repressão, que vitimou milhares de pessoas. Herculano, na referida obra, utiliza-se do seu pensamento liberal para recompor o momento histórico no qual se originou e estabeleceu o mecanismo inquisitorial em solo luso, no século XVI, sob o reinado de Dom João III, revelando o caráter opressor e cruel do tribunal inquisitorial.

2 A História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal e a crítica de Alexandre Herculano ao Santo Ofício

Herculano escreveu e publicou a obra *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854) durante o regime da Regeneração. Em 1851, o golpe de Estado do Marechal e Duque de Saldanha instaurou uma nova etapa política em Portugal, designada por Regeneração. Esse foi um movimento ao mesmo tempo político e social, na medida em que procurou conciliar as diferentes vertentes do liberalismo português e harmonizar os interesses da alta burguesia com os das camadas rurais e da pequena e média burguesias. Para atingir esses objetivos, realizou-se a revisão da Carta Constitucional, com a inclusão do denominado “Ato Adicional de 1852”, que ampliou o sufrágio para todos os cidadãos que tivessem um mínimo de cem mil réis de renda, e

estabeleceu eleições diretas para a Câmara dos Deputados, assegurando, assim, o rotativismo partidário e promovendo uma série de reformas econômicas. A respeito da Regeneração e do Ato Adicional de 1852, o historiador José Miguel Sardica destaca o seguinte:

A consistência civil da Regeneração foi obtida mediante um consciente esforço político no sentido de cortar definitivamente com um passado de intervencionismo faccioso e anárquico do exército na política, sem cair no extremo igualmente faccioso do autoritarismo civil à Cabral [Antônio Bernardo da Costa Cabral]. O mesmo é dizer que entre os novos hábitos pós-51 figurava em lugar de destaque a exigência de que a política fosse domínio dos civis e o exército fosse remetido para os quartéis. A domesticação do exército, ou seja, a sua unificação e disciplinação internas, foi levada a cabo pelo próprio marechal Saldanha, que comprou a docilidade da tropa com a famosa “promoção-monstro” de 1851. Daí em diante, uma sábia política reformista de concessões e boas graças manteve o exército satisfeito com o rumo político traçado pelos civis. Durante a Regeneração, e excetuado um ou outro caso pontual sem consequências de maior destaque, os militares só intervieram nos destinos do país como coadjuvantes de um processo essencialmente civil.

A solidez constitucional da Regeneração foi obtida através da promulgação do Ato Adicional à Carta Constitucional, em Julho de 1852. Considerado quase unanimemente (dada a minoritária oposição que lhe foi movida pelos restos da direita cabralista) o complemento jurídico do pronunciamento de Abril de 1851, ele veio a ser um precioso instrumento de conciliação e de superação da conflitualidade entre as parcialidades políticas. E isto porque ia ao encontro, no essencial, das reivindicações que, desde os anos 30, a esquerda exigia ver satisfeitas para acatar pacificamente a Carta Constitucional: eleições diretas (artigo 4.º aprovado sem discussão, por unanimidade), obrigatoriedade de os tratados e convenções com potências estrangeiras serem aprovados pelas cortes antes da ratificação final (artigo 10.º) e votação parlamentar anual de todos os impostos a lançar pelo executivo (artigo 12.º). Mediante este equilíbrio, liquidou-se, por fim, o impossível acordo constitucional que até aí tanto prejudicava o país (SARDICA, 2001, p. 291-292).

A maior motivação para que Herculano escrevesse e publicasse sua obra historiográfica sobre a Inquisição foi a polêmica com o Clero, que começou após o autor ter desconsiderado no primeiro volume da sua *História de Portugal*, em 1846, o famoso e mítico “Milagre de Ourique”, no qual Jesus Cristo teria aparecido a D. Afonso Henriques para ajudá-lo a vencer a guerra contra os reis mouros. Antes, porém, da *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, Herculano redigiu e tornou público uma carta que escreveu ao cardeal-patriarca de Lisboa, D. Guilherme Henriques de Carvalho, em 1850, intitulada “Eu e o Clero”. Nela, ele rebate as duras críticas e acusações que recebeu de membros e fiéis fanáticos da Igreja ao longo de alguns anos, conforme evidencia o excerto a seguir:

Há quatro anos que publiquei o primeiro volume de uma História de Portugal, que tem feito certa impressão no país, e ainda fora dele. Na benevolência com que esse livro foi recebido por naturais e estranhos nada há provavelmente que deva lisonjear o amor-próprio literário do autor, mas há uma prova de que o público reconheceu nele certa independência de espírito [...] As manifestações de cólera, as injúrias vertidas contra mim na imprensa, não podiam causar-me nem estranheza nem abalo. [...] Narrando no primeiro volume da História de Portugal o reconto de julho de 1139 em Ourique, reduzido às dimensões que supus e suponho exatas, omiti a fábula do aparecimento de Cristo, como coisa indigna da gravidade da história, e, sob certo aspecto, demasiado irreverente para com o sublime Fundador do Cristianismo. Apenas n’uma nota aludi a essa tradição absurda, afirmando que se estribava n’um documento falso, o célebre juramento atribuído a Afonso I, juramento que ainda existe no suposto original. Eis o grande escândalo para os pregadores de Lisboa. Confesso que aí tratei esse embuste com o desprezo que ele merece, porque, na verdade, conhecendo eu muitos diplomas forjados com maior ou menor destreza, este é, sem contradição, o mais inabilmente executado. [...] Quando a Igreja, envolvendo a fronte no véu da sua imensa tristeza, e sentindo umedecer-lhe os pés o sangue humano vertido pelo ferro sacerdotal, contempla aterrada o futuro, há dor de indivíduos a que seja lícito um brado? [...] Oxalá venha em breve o dia em que o clero d’este país possa receber uma educação digna do seu elevado destino, e conhecer, por estudos severos e bem dirigidos, que o ser cristão não é ser nem hipócrita nem fanático (HERCULANO, 1873, p. 175).

A *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* focaliza os primórdios do tribunal inquisitorial na Península Ibérica e a sua institucionalização em Portugal. Nessa obra, Herculano faz uma representação narrativa da Igreja como uma instituição religiosa tirânica e corrupta, e do rei Dom João III como um déspota e interesseiro, responsabilizando-o pela instituição da Inquisição em solo português. O historiador português do século XIX expõe em seu texto sobre a Inquisição a ideia de que o catolicismo fanático perde as virtudes do verdadeiro cristianismo e torna-o refém do poder político centralizador. Com a publicação de sua referida obra histórica, ele tinha o intuito de denunciar à população os inconvenientes e as consequências do fanatismo religioso, do catolicismo centralizador e do Absolutismo. O discurso incisivo de Herculano no seu texto historiográfico em relação à união do poderes estatal e religioso ao longo da Inquisição pode ser interpretado como um procedimento alegórico para criticar, em plena Regeneração, a aproximação e apoio mútuo que tinha ocorrido ao longo da década anterior entre a ditadura cabralista (1842-1846) e a Igreja.

Com a publicação da *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, Herculano evidenciou uma atitude anticlerical, antipapal e antiabsolutista. Nessa obra, culmina a sua preocupação de conciliar a vocação íntima e livre do cristianismo com o liberalismo,¹² visto que ele os considerava da mesma natureza intrínseca, por pressuporem uma mesma definição da personalidade do homem, como livre e agente. De acordo com as ideias de Herculano, dentro da Igreja se desenvolviam forças que procuravam dar mais importância à instituição em si e seus interesses do que ao espírito religioso da doutrina cristã, superiormente expresso no livre arbítrio. Para ele, as forças institucionais eram nocivas ao cristianismo e constituíam o maior obstáculo à sua conciliação com o liberalismo, de modo tal que, em seu entender, numa Igreja centralizadora e papal, a sua conciliação com o pensamento liberal era impossível. Em sua obra sobre a Inquisição, Herculano demonstra que a Igreja criou um forte mecanismo de controle e repressão, com o intuito de centralizar cada vez mais o poder e promover a perseguição dos dissidentes, exercendo a mesma forma de tirania que o Absolutismo. Percebe-se na referida

¹² De acordo com Carlos Eduardo Soares da Cruz, “para Herculano, o cristianismo puro é o verdadeiro Liberalismo, é a moral que levará Portugal a ser grande novamente, não com igualdade, mas com liberdade e união” (CRUZ, 2009, p. 30).

narrativa histórica herculaniana uma evidente desaprovação em relação ao Santo Ofício, conforme ilustra o fragmento a seguir:

Sem que admitamos a conveniência ou necessidade de converter em questão religiosa uma questão puramente social; *condenando* com todas as veras da alma uma *instituição antievangélica*, *desonra do cristianismo*, e que *manchou* as vestes puras do sacerdócio *com largas e indeléveis nódoas de sangue*; rejeitando, enfim, *o pensamento atroz que presidiu ao estabelecimento da Inquisição*, justamente porque nos parece que assim se teria evitado esta *grande infâmia* do século XVI, tão contrária à tolerância da Idade Média portuguesa (HERCULANO, 2002, p. 62, grifos nossos)

As palavras destacadas em itálico, no fragmento acima, evidenciam a postura crítica e o repúdio de Herculano à Inquisição. O historiador utiliza-se de termos e expressões que qualificam negativamente a instituição inquisitorial: “condenando”, “desonra”, “instituição antievangélica”, “nódoas de sangue”, “grande infâmia”. Dessa forma, ele expressa a sua desaprovação à ideia da Igreja e da Coroa portuguesa de criarem um mecanismo de controle e poder altamente repressor. Esse posicionamento crítico de Herculano acerca do Santo Ofício gerou uma forte reação no clero português da época, que passou a difamar e a propagar a sua revolta e contraposição em relação ao escritor. Souza Moreira, jornalista contemporâneo de Herculano, escreveu o seguinte a respeito da recepção que o clero reacionário da época teve em relação à obra *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*:

A sensação foi grande; mais se acenderam os ódios, mais se uniram as fileiras, mais armas se forjaram, mais planos se conceberam. Porém baldado era o intento do clero fanático, que desejava fazer um auto de fé aos livros de Herculano, e martirizar o autor com um daqueles instrumentos, que o espírito da maldade e da crueza inspirou aos dominicanos (MOREIRA, 1877, p. 17).

História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal é uma obra de combate, na qual Herculano, movido pela indignação, expressou o seu repúdio pela instituição inquisitorial e, alegoricamente, pelos absolutistas e pelo clero reacionário da sua época. Três anos antes da publicação dessa obra, ele já manifestava, no texto *A Ciência Árabe*-

Acadêmica, o seu desprezo pelo clero que o atacava e a sua desaprovação em relação à Inquisição:

Quando digo que não posso refutar *mentecaptos indecentes*, não quero significar que essa guerra que se me faz, atroz na intenção, ridícula nos efeitos, há de ficar sem punição. Não sou homem disso; mas também não sou homem que gaste pólvora com guerrilhas. Hei de ir buscar a seu tempo as colunas de infantaria e os maciços de cavalaria que estão atrás delas. As misérias que aí vão pela imprensa contra mim são um véu que encobre, ou antes descobre por demasiado raro, negócio mais grave. Trata-se hoje de saber se a Europa católica se há de enfeudar de novo às corrupções da cúria romana, com o seu cortejo de jesuítas de todos os formatos, de todas as idades e de todas as *máscaras*; com os seus títeres inquisitoriais, com os seus Torquemadas em miniatura. Tenteia-se este solo de Portugal: manda-se hostilizar em mim o progresso das novas ideias, a independência das opiniões, não porque eu seja o mais forte, mas porque circunstâncias, que não preparei nem provoquei, me colocaram na primeira linha do combate. O que é certo é que alguém se há de enganar acerca do desfecho da luta, ou nós, ou esse grupo, essa coisa, que por aí anda a ajuntar quanto pó e *podridão* há no cemitério dos séculos e a tentar insuflar-lhe vida; essa coisa *hedionda*, que, incapaz das ambições grandiosas, do despotismo esplêndido da Roma de Gregório VII; repelida pelo evangelho que ela desmente, fulminada pela filosofia que ela detesta, depois de apurar as suas doutrinas espirituais nas fontes católicas das margens do Neva, vem refocilar-se para a peleja, e desafiar a justiça de Deus e dos homens atrás dos olhos buliçosos da madona de Frosinone. Aqui, no último ocidente, o reencontro final há de ser mais tarde. Que a mocidade não durma, porém! Prepare-se para os dias de prova, e talvez de tribulação, com a severidade dos costumes, que dá a energia moral, e com a severidade do estudo, que subministra as armas para a vitória (HERCULANO, 1873, p. 189, grifos nossos).

Ao fazer uso de termos como “mentecaptos”, “indecentes”, “máscaras”, “podridão” e “hedionda”, Herculano caracteriza o clero reacionário e a Inquisição de forma nitidamente depreciativa, explicitando a sua repulsa e insatisfação. Na *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, o autor faz uso, muitas vezes, do sinal gráfico de exclamação, para simbolizar sua rejeição, denúncia e indignação em relação ao Santo Ofício. O fragmento abaixo exemplifica isso:

Os ódios particulares, a cobiça, os desejos obscenos, quantas vezes não fariam bater debaixo dos escapulários os corações dos inquisidores! Quantas vezes o rosto austero, os olhos cavos e cintilantes do dominicano, erguidos para o céu no momento em que ele vibrava a condenação e o anátema, não reprimiriam a custo a explosão do júbilo por ver, enfim, saciada uma longa sede de vingança! (HERCULANO, 2002, p. 26-27)

Esse seu descontentamento e confronto com o clero português reacionário motivará Herculano a escrever a sua história a respeito do surgimento da Inquisição em solo português, numa atitude que ele encarou como missão e definiu como justiça divina, conforme observa-se no excerto a seguir:

Quando a justiça de Deus põe a pena na destra do historiador, ao passo que lhe põe na esquerda os documentos indubitáveis de crimes que pareciam escondidos para sempre debaixo das lousas, ele deve seguir avante sem hesitar, embora a hipocrisia ruja em redor, porque a missão do historiador tem n'esse caso o que quer que seja de divina (HERCULANO, 1873, p. 192).

Na composição da sua obra sobre a Inquisição portuguesa, Herculano serviu-se principalmente dos documentos da Biblioteca da Ajuda, da Torre do Tombo, da Real Biblioteca Pública da Corte (hoje Biblioteca Nacional de Portugal), e da *Symmicta Lusitana*, coleção de cópias oriundas de Roma onde se encontra transcrito um extenso memorial apresentado pelos cristãos-novos, do qual Herculano se utilizou para redigir o painel dos abusos e excessos praticados pela Inquisição no seu processo de estabelecimento em Portugal. Antonio Baião, historiador português do século XX e estudioso da Inquisição, faz a seguinte observação acerca da obra herculaniana *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*:

Herculano nos apresenta por um lado a dissolução da cúria papal, em que as consciências pertenciam a quem mais dava, e por outro lado a corte fanática, odienta e quiçá invejosa do rei *de ruim condição e inepto, chamado D. João III*. [...]

No trabalho verdadeiramente magistral de Herculano há muito, muitíssimo mesmo que admirar, mas nele também há omissões, nele também há algum tanto de paixão. [...]

Da Torre do Tombo teve ele conhecimento da correspondência original dos nossos enviados em Roma para D. João III, parte também na Biblioteca da Ajuda, das minutas de muitas instruções de cá para lá e de diferentes documentos que fazem parte do *Corpo Cronológico, Coleção de S. Vicente, Cartas missivas, Bulário e Gavetas*, – quase tudo publicado hoje no *Corpo Diplomático Português* – e somente d’alguns processos crimes dos *Cartórios do Santo Ofício*, corpo essencialíssimo para este estudo, cujo valor histórico a seu tempo se ponderará, e que ainda não era bem conhecido no tempo do Mestre (BAIÃO, 1921, p. 9, grifos do autor).

O texto herculaniano *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* se atém ao propósito expresso no título e abrange as demandas iniciais da Corte de Dom João III, junto a Roma, com o intuito de criar em Portugal o Tribunal do Santo Ofício, nos começos da década de trinta do século XVI. Dessa forma, a obra não se refere à atuação da Inquisição nos séculos subsequentes.

Herculano escreveu a sua obra sobre a Inquisição com paixão e furor. Mesmo tendo consciência da possibilidade de uma reconstituição que abrangesse todo o período histórico no qual o Santo Ofício vigorou em solo luso, deteve-se no período da origem e estabelecimento, para criticar o fanatismo do rei Dom João III e denunciar perante a opinião de seu tempo aqueles que entendia como responsáveis pelo atraso intelectual e social português, o Absolutismo e a Igreja. Dom João III é denominado por Herculano como o rei inquisidor, descrito pelo historiador como o grande responsável pela instauração da Inquisição em Portugal:

Falecido D. Manuel em dezembro de 1521, sucedeu-lhe D. João, seu filho mais velho, que ainda não contava vinte anos completos. Os cronistas que escreveram debaixo da influência dos imediatos sucessores deste príncipe, tendo diante dos olhos o latejo da censura, pintam-no como dotado de alta inteligência e de qualidades dignas de um rei. Durante a vida de seu pai *muitos havia que o conceituavam como intelectualmente imbecil* ou que, pelo menos, o diziam. O próprio D. Manuel mostrara receios do predomínio que, em tenra idade, exerciam no seu espírito homens indignos. O que é certo é que, ou por distração ou por incapacidade, nunca pôde aprender os rudimentos das ciências e, nem sequer, os da língua latina. *Durante o seu reinado, as questões fradescas figuram sempre entre os mais graves negócios*

do Estado, e, apenas ao sair da infância, o seu primeiro enlevo foi a edificação de um convento de dominicanos. Eram, digamos assim, presságios que anunciavam um rei inquisidor. Fosse resultado do curto engenho e da ignorância, fosse vício da educação, D. João III era um fanático. A intolerância do seu reinado, embora favorecida por diversos incentivos, deveu-se, em nossa opinião, principalmente ao caráter e inclinações do chefe do Estado. Os fatos relativos ao estabelecimento da Inquisição que vamos narrar provar-nos-ão mais de uma vez a espontaneidade do rei nesta matéria e que, por grande que haja sido a preponderância dos seus ministros nos negócios públicos, no que tocava às questões religiosas essa preponderância era subordinada à sua vontade (HERCULANO, 2002, p. 95-96, grifos nossos).

Esse retrato crítico e altamente desfavorável de Dom João III, Herculano repete ao longo da sua obra sobre a Inquisição. Segundo o autor da *História de Portugal*, Dom João III, com o seu fanatismo religioso, seu ódio aos judeus e sua simpatia pelas questões clericais, é o maior responsável pela instauração da instituição inquisitorial em terras lusas:

Sem acreditarmos que D. João III fosse idiota, supomo-lo uma inteligência abaixo da mediocridade. Inábil para governar por si próprio. [...] *O ódio de D. João III contra a raça hebreia era profundo. Sabia-se e dizia-se geralmente.* Tanto bastou para exacerbar no ânimo do povo, excitado pelo fanatismo, as antigas ideias de perseguição e de assassinio. Faziam-se conciliábulos contra os conversos e excogitavam-se os meios de os exterminar. [...] O fanatismo, de feito, aos olhos do vulgo santificava os impulsos da inveja ou, antes, disfarçava-os na íntima consciência dos invejosos sob o manto do zelo da religião. No rei não era assim. *A ignorância e as tendências fradesecas tornavam-no naturalmente fanático* (HERCULANO, 2002, p. 98-99, grifos nossos).

Na obra historiográfica de Herculano, a narração da origem da Inquisição em Portugal é feita a partir de uma descrição dos antecedentes da instituição inquisitorial na Europa, durante o século XIII, três séculos antes, portanto, do estabelecimento do Santo Ofício no reino português. Os fragmentos expostos a seguir ilustram isso:

Foi verdadeiramente no século XIII que começou a aparecer a Inquisição, como entidade [...] O nome de inquisidores da fê tinha sido dado a esses diversos legados do papa [...] O seu ministério consistia em descobrir os hereges, e, nessa parte, o trabalho não era grande, em combatê-los pela palavra, em excitar o zelo dos príncipes e magistrados e em inflamar o povo contra eles. Na verdade, estes incitamentos produziavam cenas atrozes, quais se deviam esperar em época de tanta barbaria, excitando-se a crença até o grau do fanatismo. [...]

O ano de 1229 é a verdadeira data do estabelecimento da Inquisição. Os albigenses tinham sido esmagados, e a luta fora assaz longa e violenta para deverem contar com o extermínio. O legado do Papa Gregório IX, Romano de S. Ângelo, ajuntou nesse ano um concílio provincial em Tolosa. Promulgaram-se aí quarenta e cinco resoluções conciliares, dezoito das quais eram especialmente relativas aos hereges ou suspeitos de heresia. Estatuiu-se que os arcebispos e bispos nomeassem em cada paróquia um clérigo, com dois, três ou mais assessores seculares, todos ajuramentados para inquirirem da existência de quaisquer heresiarcas ou de alguém que os seguisse ou protegesse e para os delatarem aos respectivos bispos ou aos magistrados seculares, tomando as necessárias cautelas para que não pudessem fugir. Estas comissões eram permanentes. Os barões ou senhores das terras e os prelados das ordens monásticas ficavam, além disso, obrigados a procurá-los nos distritos ou territórios da sua dependência, nos povoados e nas selvas, nas habitações humanas e nos esconderijos e cavernas. Quem consentisse em terra própria um desses desgraçados seria condenado a perdê-la e a ser punido corporalmente. A casa onde se encontrasse um herege devia ser arrasada. As demais disposições, em analogia com estas, completavam um sistema de perseguição digno dos pagãos, quando tentavam afogar no berço o cristianismo nascente. Ao mesmo tempo, Luiz IX promulgava um decreto, não só acorde na substância com as provisões do concílio tolosano, mas em que, também, se ordenava o suplício imediato dos hereges condenados, e se cominavam as penas de confisco e infâmia contra os seus fautores e protetores. Assim, o espírito da legislação de Frederico II, que dominava já na Alemanha e numa parte da Itália, estendia-se agora a França e tornava muito mais tremendas as providências tomadas na assembléia de Tolosa (HERCULANO, 2002, p. 19-20 e p. 22).

No início do seu texto sobre a Inquisição, Herculano faz uma introdução histórica acerca do surgimento do Santo Ofício na Europa, abordando, principalmente, o desenvolvimento da instituição na Itália, França e Espanha. Após isso, descreve a situação de prosperidade dos judeus em Portugal e o início da perseguição que estes começaram a sofrer por parte dos poderes real e religioso, no século XV, sobretudo depois de os Reis Católicos (Dona Isabel I de Castela e Dom Fernando II de Aragão) os terem expulsado da Espanha, conforme se observa no seguinte fragmento:

Superiores em indústria e atividade e denominados pela sede do lucro, apesar do desprezo e da malevolência de que eram alvo, eles tinham desde os primeiros séculos da monarquia adquirido a preponderância que é resultado inevitável da inteligência, do trabalho e da economia. Como todas as superioridades, a dos judeus tendia ao abuso, e os agravos, sobretudo os de ordem moral, que recebiam, gerando em seus corações o despeito, fortificavam-nos nessas tendências, que cada vez azedavam mais a mútua má vontade entre eles e os cristãos (HERCULANO, 2002, p. 53).

De acordo com a obra historiográfica de Herculano, a perseguição aos judeus na Espanha acabou determinando o aumento expressivo da população judaica em Portugal, na segunda metade do século XV. Pela prosperidade econômica e destaque nas atividades comerciais, os judeus despertaram a inveja e o ódio dos plebeus e, principalmente, do clero, que não tardou em insuflar o rei D. Afonso V e o povo contra a população hebraica:

A malevolência que assim resfolegava tremenda acendia mais pelo acréscimo repentino da população hebraica. Procedia este acréscimo da emigração gradual de muitos judeus mais opulentos, que insensivelmente iam chegando de Castela, onde a perseguição já naquela época havia começado, e que vinham ajudar os seus correligionários a acabarem de apoderar-se da percepção das rendas públicas e do meneio da indústria e do comércio. Essa malevolência crescente [...] existia entre o clero e entre indivíduos acima do vulgo. Resta-nos uma carta de um frade de S. Marcos, que ignoramos quem fosse, mas que dela se vê privava com Afonso V, onde transluz o ódio contra os judeus e, ao mesmo tempo, se manifestam as causas econômicas que o inspiravam. [...] À escassez de recursos atribui o zeloso conselheiro o expediente

que se adotara de reduzir toda a cobrança dos impostos ao sistema de arrematações. Nesta questão incidente aparece o motivo, inteiramente terreno, da aversão contra a gente hebréia, e vê-se como a acessão dos refugiados espanhóis viera aumentar-lhe a riqueza e preponderância. “Agora, senhor, – diz o gratuito conselheiro – com a cobiça de obter maior rendimento acha-se a cristandade submetida à jurisdição judaica, e os estranhos ao país levam a substância das mercadorias do vosso reino, ao passo que os mercadores nacionais perecem de miséria. A isso quisera eu que vossa senhoria desse remédio, como tantas vezes lhe tem sido requerido; que mais honra e proveito vos resultará de serem os vossos naturais ricos do que de o serem os estranhos, que dão perda e não lucro ao país”.

Onde, porém, mais evidentemente se descobre que a aversão contra os judeus cada vez adquiria maior intensidade é nas atas dos diversos parlamentos convocados durante a segunda metade do século XV; porque a linguagem dos procuradores das cidades e vilas era a expressão do comum sentir, não só do vulgo, mas também da burguesia cristã. [...] É, porém, nas atas das cortes de 1481 a 1482 onde a irritação popular se manifesta com caracteres mais ameaçadores; porque aí as questões econômicas complicam-se já com as religiosas (HERCULANO, 2002, p. 58-59).

Essa aversão aos judeus é agravada com a proclamação de Dom João III¹³ como rei de Portugal, em 1521. Conforme dito anteriormente, Herculano descreve-o como um fanático, ignorante e incompetente, responsabilizando-o pelo agravamento da situação de ódio e perseguição aos judeus, pela instituição oficial da Inquisição em Portugal, em 1536, e pelo surgimento de uma tradição régia portuguesa despótica e absolutista.

De acordo com Herculano, a circunstância criada com a conversão forçada dos cristãos-novos, e a consequente perseguição e marginalização dos judeus, acabou propiciando o estabelecimento do Santo Ofício em Portugal, que já existia oficialmente na Espanha desde o ano 1478. A respeito disso, o historiador e romancista português do século XIX expõe o seguinte em sua obra sobre a Inquisição:

¹³ Filho do monarca Dom Manuel I, Dom João III foi rei de Portugal durante o período de 13 de dezembro de 1521 a 11 de junho de 1557.

Apesar destas demonstrações de indulgência, com que se pretendia disfarçar o horror das cometidas violências, a situação das vítimas não deixava de ser altamente opressiva. Sectários da lei mosaica, eram obrigados a simular nos atos da vida externa o cumprimento dos deveres do catolicismo, e só na solidão, no mais recôndito das suas moradas ou pelas trevas da noite, podiam invocar em voz submissa o Deus de Israel. [...] Assim, no ânimo do vulgo, aos antigos ódios, nascidos em grande parte de causas materiais, viriam ajuntar-se as suspeitas [...] de que as preces e os ritos cristãos na boca e nas exterioridades dos conversos não passavam de blasfêmia e de escárnio. Longe, por isso, de se minorarem, aqueles ódios deviam crescer. Por outro lado, a Inquisição como se estabelecera em Castela tinha parciais em Portugal, e o fanatismo devia desde logo pensar seriamente em obter para o reino instituições análogas. O seu interesse era assoalhar quaisquer fatos de judaísmo que se praticassem, e levar ao último auge a indisposição dos cristãos velhos contra os novos. [...] Assim, dado o exemplo no resto da Península, fácil era de prever, num futuro próximo, o estabelecimento da Inquisição em Portugal (HERCULANO, 2002, p. 75).

Na *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, Herculano representa o modo como a Igreja e o Absolutismo se aproveitaram, em seu benefício, do fanatismo religioso, que, por proporcionar perpetuação no poder e ser fonte de bens materiais e influência político-social, foi alimentado constantemente. Nessa direção, Herculano acreditava que um cristianismo fanático, receoso da concorrência das outras religiões como o protestantismo e o judaísmo, seria defensor de um regime político centralizador como o Absolutismo. Em sua obra, o historiador português expressa que foi dessa forma que o papa Paulo III e o rei Dom João III se uniram para alcançar as suas vantagens particulares. A Igreja aproveitou o interesse do rei português numa Inquisição ao serviço de um catolicismo sem liberdade, receoso das outras religiões, e Dom João III aproveitou a instituição inquisitorial para reforçar o poder, beneficiando-se da criação de um tribunal que vigiasse e amedrontasse os seus súditos.

Os primeiros contatos de Dom João III junto à Igreja Católica para estabelecimento da Inquisição em Portugal ocorreram, segundo Herculano, no início de 1531. O rei reivindicava o direito de nomear o Inquisidor Geral e demais autoridades, podendo demiti-los e substituí-los

quando lhe aprouvesse. Caberia ao Inquisidor Geral nomear inquisidores subalternos nas cidades, vilas e lugares que lhe parecessem convenientes, os quais seriam responsáveis por identificar crimes de heresia, sortilégio, feitiçaria, adivinhação, encantamento e blasfêmia. Dessa forma, Dom João III procurou concentrar em suas mãos os poderes real e religioso:

No centro daquela rede imensa de inquisidores, notários, promotores, conciliares, procuradores, carcereiros, alguazis, rede que abrangeria em breve todo o país e cobriria todas as cabeças, porque ninguém tinha certeza de nunca ser reputado feitiçeiro ou herege, estava o inquisidor geral, nomeado pelo rei, amovível à vontade dele e que, por consequência, era, apenas, um instrumento passivo nas suas mãos. *Assim, o monarca ajuntaria ao terror do poder civil toda a força do terror religioso exercida indiretamente sobre os súditos, e D. João III chegaria por meio do excesso de zelo católico a obter o mesmo resultado que Henrique VIII da Inglaterra obtivera quebrando a unidade da igreja* (HERCULANO, 2002, p. 121, grifos nossos).

Os enviados de D. João III à Roma obtiveram uma bula papal, datada de 17 de dezembro de 1531, que nomeou o franciscano Diogo da Silva (indicado pelo próprio rei português) inquisidor em Portugal e seus domínios. A bula determinava expressamente a perseguição aos cristãos-novos que demonstrassem por qualquer meio ter persistido nos ritos judaicos, e também àqueles que praticassem no Reino a “seita de Lutero e outras igualmente condenadas” (HERCULANO, 2002, p. 125).

Na sua obra historiográfica sobre a Inquisição, Herculano apresenta ao leitor a reconstituição de uma tessitura de negociações e compromissos recíprocos entre a Igreja e a Coroa portuguesa para a introdução e consolidação do Santo Ofício em Portugal. O seu texto histórico é uma análise de como uma instituição repressora e centralizadora nasceu e se consolidou, com as suas incidências, tanto no domínio político e social, quanto no próprio íntimo das pessoas. Possivelmente, a intenção herculaniana era de que os leitores de seu tempo tivessem conhecimento de como se processou a ligação do centralismo político com o clero e dos efeitos do fanatismo religioso, para poderem ter plena consciência, através da leitura alegórica, dos efeitos nefastos da ligação entre o regime ditatorial cabralista (1842-1846) e o clero reacionário de sua época.

No final de sua obra historiográfica sobre a Inquisição, Herculano reconhece que expressou a sua indignação diante do quadro sombrio

que procurou reconstituir, dando vazão à sua subjetividade, desviando-se, assim, das pretensas objetividade e imparcialidade defendidas pela História Positivista de seu tempo:

Na verdade, uma ou outra vez, o espetáculo da suprema depravação humana, impondo silêncio à voz tranquila da razão histórica, impeliu-nos a traduzir num brado de indignação as repugnâncias irreflexíveis da consciência irritada. *Mas este senão, se é senão, nunca poderá evitá-lo inteiramente o historiador que conservar os sentimentos do homem e tiver de estudar à luz dos documentos [...], um ou diversos períodos da história do século XVI, daquele século corrupto e feroz, de que ainda hoje o Absolutismo, ignorante do seu próprio passado, ousa gloriar-se, e que, tendo por inscrição no seu ádito o nome obscuro do papa Alexandre VI, e por epítáfio, em seu termo o terrível nome de Filipe II, pôde em Portugal, tomar também para padrão que lhe assinale metade do curso o nome de um fanático, ruim de condição e inepto, chamado D. João III* (HERCULANO, 2002, p. 452, grifos nossos).

O excerto acima evidencia a ideologia liberal de combate ao Absolutismo presente no discurso de Herculano. Dessa forma, percebe-se que o autor manifesta textualmente o seu desagrado em relação à Inquisição. A crítica e a repulsa do autor da *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* ao despotismo absolutista e ao clero são simbolizadas pela referência negativa, no final de sua obra, aos reis absolutistas Filipe II¹⁴ e Dom João III, e ao papa Alexandre VI.¹⁵ Em seu texto historiográfico, Herculano, com a intenção de criticar os absolutistas e o clero intransigente do seu tempo, expõe a ideia de que o século XVI representou o início da decadência portuguesa, com o Absolutismo tirânico de Dom João III e o estabelecimento da Inquisição no reino, contrariando o imaginário grandiloquente das Grandes Navegações.

¹⁴ Monarca espanhol (1556-1598) e Rei de Portugal (1580-1598). Austero e frio, dizia-se designado por Deus para preservar a religião católica entre os súditos. Para tanto, apoiou tenazmente a Inquisição.

¹⁵ Alexandre VI foi o 214º papa da Igreja Católica, de 10 de Agosto de 1492 até a data da sua morte, 18 de agosto de 1503. Seu pontificado ficou marcado pela luxúria, incesto, nepotismo, corrupção, subornos, chantagens e assassinatos.

Num tempo em que a historiografia era marcada pela obsessão científica de busca da verdade através da suposta neutralidade no discurso do historiador, Herculano se diferenciou inegavelmente por abundar a obra *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*, do início ao fim, de posicionamentos críticos incisivos¹⁶, deixando claro no texto sua ideologia liberal, sua postura política antiabsolutista e sua divergência religiosa em relação aos rumos institucionais, repressores e centralizadores que a Igreja Católica deu ao Cristianismo.

Referências

- BAIÃO, A. *A Inquisição em Portugal e no Brasil*: subsídios para a sua história. Lisboa: Edição do Arquivo Histórico Português, 1921.
- BETHENCOURT, F. *História das inquisições*: Portugal, Espanha e Itália. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- CRUZ, C. E. S. da. *Pouca Luz em Muitas Trevas*: Eurico, o Presbítero no Liberalismo Português. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- GREEN, T. *Inquisição*: o reinado do medo. Trad. Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- HERCULANO, A. *Opúsculos*. Amadora: Bertrand, 1873. Tomo III.
- HERCULANO, A. *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*. Porto Alegre: Editora Pradense, 2002.
- LIMA, L. L. da G. O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição: o suspeito é o culpado. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 13, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-44781999000200002>
- LOURENÇO, E. Da inquisição como realidade recalcada. In: SANTOS, M. H. C. dos (org.). *Inquisição*. Atas do I Congresso Luso-Brasileiro. Lisboa: Universitária Editora, 1990. v. 3.

¹⁶ Outro exemplo disso pode ser observado no seguinte fragmento: “Mas a *imoralidade extrema*, triunfante naquela época, forcejava por guardar as aparências religiosas. Daí nascia a necessidade de uma *hipocrisia refinada*. Nos documentos de então que chegaram até nós, e que não eram destinados à publicidade, podemos hoje descortinar toda a *gangrena* que lavrava os ânimos (HERCULANO, 2002, p. 341-342, grifos nossos).

MARCOCCI, G. e PAIVA, J. P. *História da Inquisição portuguesa: 1536-1821*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013.

MARQUES, A. de O. *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1972. v. 1.

MARTINS, M. T. E. P. *A censura literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MOREIRA, S. *Alexandre Herculano e o clero reacionário – antes e depois da sua morte*. Porto: Editora da Empresa, 1877.

MOTT, L. *O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição*. Campinas: Papyrus Editora, 1988.

NOVINSKY, A. A Inquisição: uma revisão histórica. In: NOVINSKY, A.; CARNEIRO, M. L. T. (org.). *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1992.

RÉVAH, I. S. *A censura inquisitorial portuguesa no século XVI*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1960.

SARAIVA, A. J. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

SARDICA, J. M. *A Regeneração sob o signo do consenso: a política e os partidos entre 1851 e 1861*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

SÉRGIO, A. *Ensaio*. Tomo II. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.

SÉRGIO, A. *Breve interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1979.

Data de recebimento: 24/8/2020

Data de aprovação: 1/10/2020

RESENHAS



Preservar o excesso: LOPES, Silvina Rodrigues.
***A anomalia poética.* Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.**

Mariana Pereira Guida

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

marianapereiraguida@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-1482-4719>

No ensaísmo de Silvina Rodrigues Lopes é digno de nota o olhar reincidente sobre certa impropriedade da literatura (o desajuste, a estranheza, o atrito, a monstrosidade...), sempre no enalço de uma anomia arisca, que nela resiste ao tratamento teórico. Em *a anomalia poética*, conjunto de ensaios publicado pela Chão da Feira, o leitor é incitado a tatear algumas partes dessa criatura quando ela se aproxima do discurso crítico, observar os seus rastros quando ela não lhe é mais tangível e perscrutar os seus rumos a partir da memória da sua passagem. Silvina desenvolve uma reflexão que se estabelece marginalmente, vacilando, distanciando e aproximando as posições de onde se toma a literatura, o que estremece os tapumes das “Ciências Humanas” e faz ressoar algo no ponto cego de todas elas. Divididos em três capítulos (I. ficção e testemunho; II. o artifício, a técnica; III. valor), os ensaios perpassam questões relativas à história, à linguagem e ao sentido para dimensionar em que termos a literatura responde a cada qual sem se encerrar em nenhuma delas.

literatura e circunstância colocará em discussão o pressuposto da “exigência de sentido”, apontando como esta “rasura o acontecimento” e, por conseguinte, deixa de lado o elemento decisivo da circunstância, cuja “força do contínuo linguagem-mundo” “leva os outros domínios do pensamento a questionarem a sua própria estabilidade” (p. 13). Silvina pontua que sua dupla ação sobre o imaginário – “ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação do fascínio em que

se dissolveria” – expõe a necessidade de distinção acurada entre a ficcionalidade e a literatura, na medida em que esta última sobrepõe sensível e inteligível sem dialetizá-los, dispondo da capacidade de se retirar dos âmbitos institucionais que tendem a aprisioná-la e garantindo sua sobrevivência pelo saber de uma “memória não-subjectiva” (p. 28). Essa anterioridade diria, portanto, de uma intimidade construída sob uma aceitação pactuada no ato da leitura e extensiva à atividade crítica, na qual a singularidade seria garantidora da potência gerada pela multiplicidade de respostas à obra.

literatura no limite da ficção detém-se sobre a relação entre literatura e ficção suscitada no ensaio anterior e aqui explorada a partir da defesa da limiaridade da literatura como elemento de distinção em relação a uma ficcionalidade geral. Retomando a interpolação de uma “tradição fundacionalista” subordinada a um “telos definido como lei de unidade da composição” (p. 41) pela razão kantiana e o espraiamento da “filosofia do ‘como se’ a outras esferas da atividade humana” (p. 45), compreende-se a emergência de uma plethora de teorias de apelo igualmente teleológico a respeito da relação do objeto artístico com o ficcional. A passagem do dois ao três encontraria seus termos na formulação do sublime kantiano, conjugando “um esforço de representação que assim se concretiza na fragmentação e na quebra de ligações e não tanto, ou não apenas, no confronto com a ideia de irrepresentável” (p. 60).

Em *da necessidade à intranquilidade*, por sua vez, Silvina estabelece como ponto de partida a vinculação por vezes denegada entre o humano e o terror, para desenvolver uma reflexão sobre a intimidade da literatura com a morte. Se o terror permeia a história humana que se constitui sob “a consciência de mortalidade e o desejo de encontro” (p. 62) importaria relacionar o seu “desaparecimento do horizonte político do Ocidente” (p. 62) à sedimentação de processos de violência sob a condição de estatuto tácito. Numa chave batailliana, o âmbito das criações culturais não completamente submetidas à institucionalização da cultura ainda reside a possibilidade de veiculação do terror enquanto “experiência de mortalidade” (p. 66) frente à “matriz asfixiante” e ao imperativo da identidade da economia capitalista.

estilo, gênese e exemplaridade propõe-nos acompanhar uma breve arqueologia do conceito de estilo e suas imbricações nos processos de institucionalização da arte que visam a sua assimilação pela cultura. Curiosamente, é a partir da implosão do estilo pelas vanguardas do século

XX e do “estilhaçamento dos aparelhos institucionais de conformação e circunscrição da arte” (p. 83), que Silvina identifica a emergência da percepção do estilo sob o princípio de exemplaridade, “o facto de exercer um efeito, simultaneamente de reconhecimento e incitação” (p. 86). A exemplaridade, portanto, conduziria o estilo a uma condição de hibridez constitutiva, sendo ele “menos um conjunto de traços identificadores, mas, pelo contrário, (...) seu movimento de fuga à identificação” (p. 88).

Já em *literatura e hipertexto*, Silvina apresenta uma contrariedade de início: a das definições de hipertexto nos campos da informática e da literatura. Seu argumento é o de que as possibilidades de ruptura da sequencialidade suscitadas pela eletrônica “de facto não rompem com ela, pelo contrário, apenas impõem uma soma de sequências” (p. 90). Se o hipertexto eletrônico apenas reproduz a operação combinatória e replicadora da escrita, a literatura, por seu turno, conta com o “momento decisivo da leitura”: enquanto “tensão para escapar ao infinito” (p. 94) estabelece a “relação de extensão e intensidade” (p. 95). Por isso, a noção de hipertextualidade acrescenta aos estudos literários quando lhes remete a essa condição contingente e histórica, ou seja, quando permite a realização plena da leitura literária, “impossível como automatismo” (p. 104). *uma paisagem estranha* desenvolve a crítica à homogeneização da lógica eletrônica contrapondo à “simetria especular” reprodutora “da oposição entre o homem e técnica” (p. 111) ao elogio da estranheza. Tudo leva a crer, entretanto, que fundamental ao ensaio é a paisagem estranha que o compõe, um suplemento, um “anexo” que narra uma cena paródica do esboroamento da “equação arte = verdade suprema = poder” (p. 115), protagonizada pelo Professor Pasmolive, uma espécie de “duplo verbal perfeito” de Dr. Pangloss, que tem a sua monomania do “PROJECTO” abalada por um “desvio” – uma “algazarra de fantasmas: crianças, cães que correm” (p. 121) e devorada pela “brecha” que se abre no meio da terra, a violência própria do devir de vida e morte que o Professor recusava.

Em *impróprio para consumo* parte-se da premissa pela qual na obra de arte “a relação do finito ao infinito” (p. 128) mantém-se pelo compromisso constantemente renovado entre o gesto do artista e seu público para analisar os problemas que se desdobram dos esquemas de gestão política que a ela se aplicam. Da irresolução do ‘cálculo’ do poeta no mundo à recusa da subordinação às instituições pela arte do século XX culmina-se em “admiti-la como elemento da vida” (p. 135), o que

implica em “um mundo da arte isolado da vida”, “um campo autônomo (...) e assente no pressuposto de uma clivagem entre a vida identificada com a ordem biológica (...) e uma transcendência constitutiva da ordem do sentido” (p. 139). Por isso, em nome da aceitação do diálogo como garantidor da arte, Silvina propõe a admissão da recusa ao imperativo da popularização e à “tirania do *marketing*” (p. 141).

No ensaio *a arte, afirmação incomensurável*, dedicado à memória de Daniel Costa, uma análise da relação entre teoria e prática nos processos de produção e circulação da arte a partir da obra de Daniel conduz o leitor para a reflexão sobre a decisão que sustenta a relação do teórico com as obras. Frente à “dualidade endeusamento-aproveitamento” da arte contemporânea, “cabe ao pensamento abrir as portas para o exterior dessa oposição” (p. 153). A partir daí percebe-se que não é a teoria produzida num vácuo especulativo, tampouco experimentação que visa a um efeito planejado, mas sim de um encontro que se dirige ao inacabado que o pensamento surge como “desejar e guardar no coração aquilo que nos aproxima e faz pensar” (p. 157). *nascer da memória* também trata da memória na (da) obra de Daniel Costa, uma reflexão de certo modo conduzida pelo olhar do artista que percebia seu trabalho “‘no limite’” da adesão e da ruptura com as imposições do mundo da arte. Há da parte de Silvina uma confiança no entrançamento da promessa que alimenta a expectativa e o excesso que garante o inacabamento da arte, dela desdobra-se também um pensamento “no limite” que encontra na obra de Daniel o potencial vertical do “voo que nasce da memória”: “a possibilidade de flutuar num espaço sem clivagens” em que “o fundo sustenta a forma porque é da mesma natureza que ela” (p. 163).

a anomalia poética apresenta as linhas gerais do contexto pelo qual a arte contemporânea é sustentada, grosso modo, por premissas que minam a irredutibilidade que lhe é fundamental. Do “*marketing* econômico” ao “*marketing* simbólico” (p. 165), verifica-se um niilismo que pressupõe a previsibilidade de “criadores” e “consumidores” de arte (p. 168), algo que Silvina contestará pela retomada do conceito de *poiesis* e sua íntima vinculação a uma *práxis*, um trabalho que se dá, sobretudo, na leitura. Na leitura enquanto “duelo com o indizível que só cada um pode travar” (p. 171) residem, portanto, a desmedida e o desafio da anomalia poética. *arte, política, a volta ao mar* colocará em questão a tendência autocrática dos discursos que advogam pela autonomia do sentido, aspecto que pelo menos desde Nietzsche tende a conduzir o

teor constatativo da denúncia à “ressonância inquietante” (p. 174) de um “ressentimento justificado” (p. 175). Na medida em que opera sob a lógica opositiva, a demanda por valores é refratária à mudança intrínseca ao gesto criador, de modo que pensar em uma racionalidade estética cujo critério principal de avaliação seja a exigência de coerência” em maior ou menor medida implica no reconhecimento de uma “genealogia dos valores” da qual o conceito de cânone é exemplo. Logo, à leitura do texto literário só restaria o que restou aos navegantes portugueses do século XVI lançados ao mar sob a vertigem dos ventos contrários: “entregar-se ao turbilhão dos ventos para aquilo que parecia um obstáculo fazer um aliado, arriscando corajosamente a construção de uma hipótese” (p. 187).

Ao fim do percurso, o leitor poderia supor ter em mãos a resposta para a questão suscitada no início deste texto, sobre a reincidente escolha de Silvina pela dissonância, pelo desvio, pela quebra, pela diferença. Mas se a literatura é aquele estremecimento que vem das interferências dos discursos que colocamos em obra a partir das obras, não há ensinamento ou resposta possível além da inquietação do pensamento a que elas no lançam pela leitura. A partilha da leitura mostra, mais do que demonstra, o segredo sem mistério da anomalia poética, que nos é revelado de saída no livro: “a cada obra corresponde uma potência de percepção/ expressão (...) que só pode ser um gesto sem autoridade, fragmentário, de criação do múltiplo irreduzível” (p. 7).

Data de recebimento: 4/12/2020

Data de aprovação: 9/12/2020



**Breves notas para um só lado do dínamo:
*O kit de sobrevivência do descobridor português
no mundo anticolonial*, de Patrícia Lino**

***Brief Notes Towards Only One Side of the Dynamum:
Patricia Lino's O kit de sobrevivência do descobridor
português no mundo anticolonial***

Guilherme Gontijo Flores

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

ggontijof@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0081-6512>

Há os que insistem na quadratura do círculo, eu sei. Mas há beleza em dar com burros n'água. E de novo.

*

Quantas voltas é preciso dar para pegar uma só dinâmica, a roda de um só giro? A resenha é gênero que pretende o ponto, a marca do alvo certo e a delimitação do texto como o conteúdo inequívoco entre capa e quarta capa de um livro. O livro como unidade. A crítica como descrição e resposta clara. Mas ele, o livro, pode ser internamente dispersivo, ou pode ser ele próprio um movimento inserido em movimentos complexos e outros, que demandam uma alucinação do sonho de resposta; aniquilam a pretensão de clareza e univocidade.

É o caso aqui.

*

Donde se conclui, antes da premissa, que uma coisa é certa. Patrícia Lino é a estreante mais veterana que já vi. E isso ninguém discute. Nascida em 1990 e morando há alguns anos nos Estados Unidos, onde é professora na Universidade da Califórnia em Los Angeles, Lino produziu um verdadeiro *tour de force* em prazo exíguo, e digo com todas as palavras o que produziu em coisa de dozes meses apenas: fundou a revista *Virada — literatura e crítica* em dezembro de 2019, em parceria com Miguel Monteiro (este sediado em Coimbra), com uma proposta editorial que cruza ensaio e poesia experimental numa lusofonia ampla, raríssima de cá ou de lá do Atlântico, ou seja, editoração de risco e ação num mesmo gesto.

Nestes nove meses incompletos de 2020, ano do caos e da melancolia, lançou *Não é isto um livro* pela Ediciones Vestigio, na Colômbia, em edição bilingue, português-espanhol, com um conjunto de poemas em verso, prosa e experimento visual, onde o leitor pode encontrar pancadas de humor escancarado, lirismo enviesado, rasura, ironia etc., numa vertigem de técnicas e efeitos que é de poucos. Também terminou o curta-metragem *Vibrant Hands*. Como se não bastasse, conseguiu ainda lançar em site o álbum de mixagens *I who cannot sing*, em que manipula as vozes de outros poetas, vivos e mortos, além da própria voz e de instrumentos digitais, para produzir um álbum musical e poemas; no mínimo ironicamente, esse álbum já saiu poucos meses depois na forma áfona de um livro, pela Gralha Edições, também brasileira. Isso tudo, para não falar de *Manoel de Barros e a poesia cínica: o círculo dos três movimentos com vis ao homem-árvore*, publicado em meados de 2019 pela Relicário Edições; nem do livro audiovisual *Anticorpo. Uma paródia do império risível*, que programado para sair Garupa Edições, entre 2020/21. É de fato um dinamo, como a apelidou André Capilé pelas redes sociais.

Então concluo que um livro, nessa sequência intensa e quase sobreposta, é também seu cruzamento com todos os outros, seu quadrado está elevado à potência do labirinto que daí se extrai, ou simplesmente se trai. Aceito a linha e aceito a deriva como métodos de resposta.

*

Até porque eu não estou aqui para comentar nenhum desses livros mais antigos, e sim o novo, ou novíssimo, no caso, *O kit de sobrevivência*

do descobridor português no mundo anticolonial, que sai agora, meio que simultaneamente em duas edições, uma pela portuguesa Douda Correria e outra pelas Edições Macondo, em terras brasileiras. É, então, sua estreia sobre a própria terra, mas já com a marca do retorno violento. Num espaço, estreia tardia, no outro estreia multiplicada, proliferante.

*

O kit é uma sequência descritiva de quarenta objetos muitíssimo variados que trariam tranquilidade a esse persistente descobridor português que segue vivo em mares tão distantes, que já se fartaram da vida de colônia. Ele pode então se refestelar, no delírio de seu aconchego, com um portabilíssimo “frasquinho de mar português” para uso a qualquer hora, seu pequeno “banquinho racial”, para subir mais do que as tamancas e dar sermões, ou mesmo rever seu “diploma de branquitude” ibérica, dentre vários outros. É, de fato, uma vertigem pelo excesso, que desvela, passo a passo, riso a riso, estocada a estocada, as múltiplas camadas obsessivas de uma mentalidade colonial que não se encerra junto com o ciclo histórico das colônias, mas persiste como um curioso cheiro de mofo.

*

Aliás, que se diga desde já: o traço recorrente nessa série de desvios é a capacidade dupla de obsessão pelo procedimento (a arte como procedimento de vida?) e a potência do sarcasmo como ação política (o riso como resposta de vida?). Lino escreve com toda consciência de que está num mundo que demanda insistentemente que a poesia volte a falar publicamente, que assuma seus lugares entre discursos identitários, pós-coloniais, com toda a força de quem vive num período em que vemos o crescimento da direita mais truculenta pregando uma nova normalização do discurso homofóbico, racista, machista, negacionista, anti-intelectualista, anticientificista etc. A sua escrita demonstra muito bem que não há mais como estar em cima do muro sem cinismo. Em verdade, se olharmos direitinho a conjuntura, nem existe muro, mas apenas a ruína que vão tentando levantar com as ossadas ressequidas dos cadáveres mais velhos. É a forma de um coral, porém em vez de

construir junto dos antepassados, construimos empilhando os mortos do presente, talvez até estarmos debaixo dessa pilha.

Muita poesia danou de chorar as pitangas do mundo caduco em que estamos, e não há como dizer que estaria errada nisso em tempos tão difíceis de experimentar e expressar a alegria. Lino, no entanto, recusa o choro, como se demasiado fácil, e prefere o caminho difícil do riso, ainda mais do riso obsessivo e obcecado de quem encontra um procedimento inescapável. Nesse sentido, e quase que só nesse, seria possível comparar sua poética com a de *Um útero é do tamanho de um punho*, livro-virada-de-página de Angélica Freitas aqui no Brasil que, se por um lado marcou quase qualquer roda de leitura nos últimos anos, por outro deixou um rastro fraco na sua potência de riso e reversão do espaço de chacota; digo isso porque, apesar de tão lido, o livro parece ter produzido menos reflexão sobre as estratégias de embate político que ali estão apresentadas. A questão é: Lino e Freitas apostam em botar os babacas, os calhordas os genocidas na parede, em vez de constatarem que as armas costumam estar apontadas contra elas próprias; entendo que as duas sacaram que as armas da linguagem, quem aponta somos nós, e nem vale a pena fingir que estão nas mãos deles.

Nessa, fico com elas.

*

É que *O kit*, e não o *kitsch*, embora seu título de *best-seller* anacrônico tenha todas as poses do *kitsch* contemporâneo, não é um livro apenas para o navegador português. (Brinco cá que o trocadilho homófono só funciona em algumas partes do Brasil e permanecerá inútil ao ouvido português). Por isso não sai apenas em Portugal, ou nos países colonialistas e imperialistas dos últimos séculos (os europeus sim, mas por que não os EUA, onde ela vive?).

Sai mui acertadamente no Brasil.

Porque combate delírio discursivo com risada retumbante; e, cá entre nós, o nosso delírio vai bem longe, não? Espie-se apenas um minuto da alta política nacional e vemos como, apesar de seguirmos sendo uma fracassada república das bananas, sempre olhamos para a América mais velha (*This is America*, e *sure it is*, o Haiti também é aqui, como é o fim do mundo) como se fosse o melhor molde: sonhamos com o dia em que seremos de fato “a nação do futuro”, imaginando que o futuro é o

momento em que seremos o império; nisso, Trump é agora nada mais, nada menos que a versão mais rosada (pele salmão de corante artificial) para Bolsonaro; funciona como um atávico sonho de domínio, herdado lá de solos lusitanos, e desdobrado num Vietnã ou coisa que o valha. O Brasil raramente encara sua própria condição de país colonizado, precário, risível; hoje aposta desbragadamente em mentir para si mesmo até que seja por fim ele próprio o colonizador, ainda não se sabe bem de quê; talvez apenas de si mesmo.

Por isso *O kit* é um remédio em bom tempo; um fármaco amargo, talvez. Expõe como a piada já vai gasta, como a risada errou a mira. O palhaço somos nós, há já muito tempo. Nisso nos irmanamos muito a Portugal, embora não em tudo, embora os delírios só se toquem, sem se cruzarem. Podemos, ambos, servir de estoque para gargalhadas por mais tempo, porém de piadas diversas, porque temos estoques.

Digamos que cada qual usa do seu jeito o “banquinho racial”, e talvez o mais tolo deles é o mais comum: o que não se vê (nem o banquinho, nem a si mesmo).

*

Aqueles versos de Chico, “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, / ainda vai tornar-se um imenso Portugal”, apesar de estarem na suposta voz de um português colonizador, expressam com precisão o delírio especular, é a própria voz brasileira em retorno replicante ao nome do pai português, *nom du père*, quando poderia bem dizer um não ao pai, *non au père*.

*

Lino, como dínamo, é também uma pletora, já se viu. E isso tem seu quê de fractal. *O kit* é, de certo modo, a concentração de muito do que já se via antes, e isso eu já disse. Mas ele é também a multiplicação do procedimento obsessivo e proliferante. É uma máquina sem fim de chiste, arrisca mesmo a engolir leitoras e leitores que passem por ali, enquanto vai criando mais e mais atributos para um mesmo kit. Ora, um kit que se preze leva apenas o básico.

*

Pense-se, por exemplo, num labirinto feito só de linhas retas. Que sempre vão dar só no outro lado, num cruzamento de inúmeras outras linhas que dão sempre no ponto avesso. E cada um dos contrapontos será apenas um ponto branco. É ou não é muito mais perturbador que aquelas tradicionais curvas em noventa graus, aquele paredão sem fim? O monocromo do branco é também o monograma, talvez dos genocídios que não terminam nessas linhas retas.

*

Penso que de nota em nota breve, entro eu mesmo na deriva, prolifero o jogo sem enquadrar o cerne. Daí que sejam notas para um só lado, um só livro que vem de muitos; notas endereçadas ao livro como que a interpelá-lo sempre obliquamente, evitando o tu íntimo dos português. Falo de Patrícia na terceira pessoa pois sou muito educado, mas é a Patrícia que me endereço; e aqui o meu você cruza o você dela: estamos num ótimo equívoco. É muito agradável estar num ótimo equívoco.

*

No entanto as notas, se fossem verdadeiramente sinceras, poderiam mesmo ser a partir de um só lado. Elas sonham a dar voltas, esquadrinhar, quadraturar o bicho-livro com suas regras e procedimentos, mas seguem mais à deriva, perdem o fio da linha reta; parecem mesmo acreditar na “contribuição milionária de todos os erros”, como possível apontamento anticolonial da vida, e não só da política. Até porque ninguém escreve livros sem vida, e da vida só pode surgir derivas, elas próprias vivas; tal como os livros, se forem mesmo vivos em todos os sentidos, só podem produzir coisas bem outras de si mesmos, e não bonsais tristes, fractais opacos.

*

Volto-me ao ponto: o risco do riso. Patrícia deve causar incômodo em Portugal. Pergunto-me, muito sincero, se poderá causar incômodo nas bandas de cá. Desejo intensamente que sim, mas desconfio que não será o caso. Somos colonizados demais pra percebermos que somos coloniais: veja apenas a questão indígena, com várias etnias sofrendo o

mais franco genocídio em nome da expansão (o mesmo vocabulário do império lusitano). Ou sonhamos na fala o anticolonial, o descolonial, o decolonial demais pra vermos o nariz na cara — ora, há que se ter um baita nariz na cara para saber onde é que a cara fica. Eu bem que posso estar errado: aqui aposto meu sonho.

*

Volto-me ao mesmo ponto, agora um pouco outro: o risco do riso. Lino aposta seu sonho na proliferação da piada. E faz tanto e tão e tão bem, que *O kit*, como eu já disse, não cabe mais no bolso; ou cabe, mas só como o livro do kit que ele mesmo é. É um livro exauriente, talvez mesmo autoexaurido, sinal claríssimo da inventividade-dinamo de Lino. E, sendo assim, seu risco extrapola até chegar ao ponto em que as piadas, mesmo que hilárias, começam a perder o sentido. Há algo de em linha reta, ou de faca só lâmina (se meu bairrismo pesar demais), que para de oferecer o riso confortável e começa a oferecer porradas. Eu, leitor, me inverte por vezes de compatriota-poeta da poeta em vítima do riso; eu, recolonial no espelho. Uma piada a mais, e posso me explodir.

*

A obsessão do discurso da metrópole é sua linha insistentemente reta. A curva barroca pode ser um caminho de sonho para contorná-la, ou mesmo atravessá-la confusamente, sem lhe dar a chance de agarrar. A contramissão antropofágica (que eu mesmo já desdobrei em misantropofágica) certo dia virou essa reta pelo avesso, e ainda estou fazendo a conta para ver o que dali depreendi. Lino, mostra a reta na reta excessiva aqui, mostra avessa de lá; mostra e mostra e mostra. E aposta num modo inacabado da implosão. Espero mesmo que também imploda aqui.

Data de recebimento: 20/10/2020

Data de aprovação: 12/12/2020



**PESSOA, Fernando. *O caso mental português*.
Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.
Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.**

Nuno Ribeiro

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa / Portugal

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT/FCT), Lisboa / Portugal

nuno.f.ribeiro@sapo.pt

<https://orcid.org/0000-0002-2118-8845>

O livro intitulado *O caso mental português* – editado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith – constitui-se como uma incursão por um conjunto de textos de Fernando Pessoa relativos à análise dos fenómenos psíquicos subjacentes a Portugal enquanto entidade colectiva. Com efeito, para além da produção poético-ficcional e dos escritos de crítica literária de Pessoa, encontramos nos textos pessoanos publicados em vida e nos escritos póstumos presentes no espólio do poeta e pensador português uma multiplicidade de reflexões relativas às feições psíquicas que caracterizam Portugal. É importante assinalar que o título da edição corresponde ao título de um artigo publicado por Fernando Pessoa no número 1 da revista *Fama*, em 1932. No entanto, conforme nos alertam Fernando Cabral Martins e Richard Zenith na introdução à edição, “«o caso mental português» ocupa Pessoa ao longo da sua vida” (p. 7), o que significa que as temáticas relativas ao caso mental português se estendem para além do artigo pessoano publicado em 1932. Assim, tendo em consideração a multiplicidade de testemunhos pessoanos relativos à análise do psiquismo português, a presente edição encontra-se

dividida em duas partes: a primeira parte reúne um conjunto de textos de Pessoa publicados em vida; a segunda parte congrega uma pluralidade de testemunhos póstumos presentes no espólio de Pessoa. Tanto na primeira parte, quanto na segunda os textos são dispostos por ordem cronológica, o que permite ao leitor acompanhar o desenvolvimento das sucessivas linhas temáticas, presentes na obra de Pessoa, que constituem a delimitação dos fenómenos que configuram os caracteres psíquicos de Portugal.

No que respeita à análise pessoana dos elementos relativos às feições da alma portuguesa, encontramos duas linhas temáticas que se configuram como os eixos centrais em torno dos quais se articulam as múltiplas reflexões pessoanas: uma primeira linha correspondente ao diagnóstico mental de Portugal enquanto ente colectivo; uma segunda linha relativa às condições de afirmação de Portugal enquanto potência cultural.

Relativamente ao diagnóstico mental de Portugal enquanto entidade colectiva, assume particular importância a questão do provincianismo português, que viria a ser, de múltiplas formas e sob diferentes aspectos, glosada ao longos de diversos artigos publicados em vida, bem como nos escritos póstumos de Pessoa. Encontramos um claro exemplo disso no texto intitulado *O provincianismo português*, publicado por Pessoa em 1928 em *O notícias ilustrado*, onde lemos: “Se, por um daqueles artificios cómodos, pelos quais simplificamos a realidade com o fito de a compreender, quisermos resumir num síndrome o mal superior português, diremos que esse mal consiste no provincianismo” (p. 36). Também no artigo *O caso mental português* lemos a esse respeito: “Se fosse preciso usar de uma só palavra para com ela definir o estado presente da mentalidade portuguesa, a palavra seria «provincianismo»” (p. 39). De acordo com Pessoa, o provincianismo caracteriza-se por três sintomas, conforme lemos no seu artigo de 1928:

O síndrome provinciano compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia. (p. 36)

Segundo o poeta e pensador português, aquilo que caracteriza o síndrome provinciano e os seus múltiplos sintomas é o carácter de inconsciência. Assim, Fernando Pessoa deixa-nos a seguinte indicação como terapia:

Para o provincianismo há só uma terapêutica: é o saber que ele existe. O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando o não somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades por que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. (p. 39)

No que se refere às condições de afirmação de Portugal enquanto potência cultural, adquire especial relevo a temática da índole cosmopolita do povo português. A relação entre a temática do provincianismo e a questão do cosmopolitismo do povo português é, desde logo, referida na introdução à edição de *O caso mental português*:

Segundo a análise de Pessoa, o provinciano *deseja* ser cosmopolita, mas o seu amor às grandes cidades e à última moda prende-o na atitude deslumbrada do imitador: a emoção e a imaginação prevalecem nele sobre a inteligência. Por outro lado, ser cosmopolita é de tal modo decisivo que, logo no tempo de *Orpheu*, chega a elaborar o mais paradoxal dos conceitos: “Nacionalismo tradicionalista – eis o inferior. / Nacionalista integral – eis o médio. / Nacionalismo cosmopolita – eis o supremo” (*Pessoa Inédito*, p. 313). Assim finalmente, este “Nacionalismo cosmopolita” cedo lhe oferece a chave do antiprovincianismo absoluto. (p. 10)

A respeito do carácter cosmopolita do povo português, Pessoa deixa-nos uma importante afirmação presente numa entrevista publicada em 1923 na *Revista Portuguesa*: “O povo português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo” (p. 23). Esta afirmação de Pessoa afigura-se como importante na medida em que permite aproximar os textos de Pessoa reunidos na edição em análise e a temática da heteronímia. Sobre essa questão, Pessoa dá-nos uma importante pista, presente num texto póstumo: “Nunca me sinto tão portuguesmente eu como quanto me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, e quanto mais haja havidos ou por haver” (p.75).

Todos os elementos que temos vindo a assinalar permitem-nos concluir a importância desta edição não só para a compreensão do pensamento pessoano acerca do psiquismo português, mas também para a relação entre o conjunto de textos sobre essa temática e um dos eixos centrais da criação literária pessoana: a questão da heteronímia.

Data de recebimento: 16/10/2020

Data de aprovação: 15/11/2020



MARTINS, Albano. *Pequeno dicionário privativo seguido de Um punhado de areia*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), São Carlos, São Paulo / Brasil

jvvalentim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

Último livro publicado em vida do autor, *Pequeno dicionário privativo* constitui uma das obras mais singulares do poeta, ensaísta, tradutor e antologista Albano Martins (1930-2018). Como o próprio título sugere, trata-se de uma recolha de extensão curta de expressões caras ao escritor portuense (porque escolheu o Norte de Portugal, mais especificamente as cidades do Porto e de Vila Nova de Gaia, onde fixou sua residência e seus lugares de morança), compondo um conjunto de 46 verbetes, todos eles inseridos numa primeira parte com título homônimo à obra.

Na melhor tradição dos pequenos poemas em prosa, esse *dicionário* de Albano Martins figura como mais uma das suas investidas no gênero. Depois de *A voz do chorinho ou Os apelos da memória* (1987), *Rodomet. Rododendro* (1989) e *O espaço partilhado* (1998), no meu entender, a obra revela um poeta no auge da sua produção artístico-poética, com pleno domínio da forma e com uma sensibilidade seletiva, capaz de escolher, sem colocar em risco e sem prejudicar o seu próprio pensamento criador, os termos-chave considerados principais no seu projeto de escrita.

Talvez, por isso, esse *dicionário* ofertado pelo poeta, para além do aspecto particular e pessoal, indicado no termo adjetivador (*privativo*), pode ser lido como uma coletânea de termos afetivos, na medida em que cada um deles expressa uma ligação íntima e sentimental do autor com o tema ou o viés reflexivo sugerido pela palavra-chave, sem, no entanto, cair em lugares-comuns ou tentativas de definições superficiais e pouco

claras. Essa junção da particularidade com a afetividade das e nas palavras pode ser percebida não apenas na primeira parte da obra, mas, também, na sequência de mais 8 poemas em prosa, já não mais pequenos na sua extensão, reunidos na seção final intitulada “Um punhado de areia”.

Assim, de A a Z, o leitor tem a oportunidade de, numa única obra, conhecer a reunião das idéias que mais interessam ao poeta e sua materialização em corpos poéticos muito voláteis e, em certa medida, encadeados entre si, posto que exacerbam a expressão subjetiva de um sujeito poético que ora expressa um poder concentracionário na recolha exata de cada expressão, ora alarga as possibilidades semânticas dos encadeamentos possíveis de significados e sentidos que cada termo lhe provoca. Um dos exemplos mais paradigmáticos dessa corrente semântica pode ser encontrado no binômio “Absurdo” e “Acaso”:

ABSURDO

Irmão gêmeo do acaso e tão poderoso e presente, como ele, no universo do nosso quotidiano (MARTINS, 2017, p. 9)

ACASO

Tudo é obra sua. Ele é, por isso, o único deus onipotente. E onipresente (MARTINS, 2017, p. 11).

Interligados, os dois pequenos poemas expressam a visão agnóstica do autor, sobretudo, no tocante às forças sobre os destinos humanos, marcados pelas vicissitudes e contrariedades típicas do cotidiano. Numa provável aliança com a crença nietzschiana da morte de Deus, o homem surge, aqui, como força centrífuga e centrípeta, impactado pelas energias do único deus possível capaz de interferir na sua trajetória: o acaso.

Essa compreensão dilatada dos encadeamentos de significados na vida humana e das ações e potências, que sobre ela atuam, acaba por repercutir também no poema “Tempo”, onde a inexorabilidade da força de *cronos* sobre todos os seres mostra-se como a única forma de entender a mobilidade, a transitoriedade e a fugacidade das coisas: “Árvores que somos, passam por nós, em corrida, as estações. Sem ruído, caem no chão as folhas e apodrecem. Quem as recolhe é um cão ladrando aos astros – que ninguém ouve” (MARTINS, 2017, p. 52).

Leitor também de Fernando Pessoa, pode se perceber, aqui, uma revisitação muito particular (e, logicamente, privativa) daquela máxima de Ricardo Reis de que a vida “Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa” (PESSOA, 2001, p. 256). Mas, ao contrário da placidez e

da ausência dos “desassossegos grandes” (PESSOA, 2001, p. 256), há uma consciência da angústia diante da degenerescência do corpo – as folhas que, gradativamente, caem no chão e vão apodrecendo – e do esquecimento a que o ser humano está fadado – na contumaz ausência de resposta diante do latido de um cão que as recolhe.

No meu entender, detecta-se a inquietação de um autor que sabe que está a correr contra o tempo e necessita registrar todas as suas afinidades, preocupações e perspectivas, ainda que tenha consciência de que o poder de *cronos* é impiedoso e a linguagem, muitas vezes, não lhe fornece instrumentos suficientes para dar conta de todas as suas necessidades a serem expressas.

Assim, uma das chaves para entrar e acompanhar esses verbetes de Albano Martins encontra-se, exatamente, no poema “Paixão”, onde o autor revela o seu *modus vivendi* e o seu *modus operandi* ao confrontar-se com a palavra e o ofício poéticos: “O seu sinónimo perfeito é sofrimento, mas o sofrimento por amor é o único humanamente tolerável e, mais do que isso, apetecível. Diria mais: a paixão é a única forma digna de enfrentar a vida e resistir aos diários assaltos da morte” (MARTINS, 2017, p. 39).

Ora, não à toa, nesse *Pequeno dicionário privativo*, Albano Martins concede ao seu leitor a possibilidade de devassar as paixões e as motivações do seu projeto criador. Se, como propõe Bernadette Capelo-Pereira, arte e *natura* fundem-se nas obras poéticas do autor, explicitando um “afirmado amor pela natureza e uma simbiose com o mundo vegetal, como processo ontológico fundado no movimento e na metamorfose” (CAPELO-PEREIRA, 2015, p. 22), alguns dos poemas em prosa do texto em foco confirmam essa tendência estética: “Acácia”, “Água”, “Árvores”, “Cegonhas”, “Cerejas”, “Cigarros”, “Folha”, “Grilo”, “Laranjas”, “Lua”, “Magnólia”, “Papoilas” (1 e 2), “Pássaros”, “Rolas”, “Romãs”, “Rosa” e “Verão” são alguns dos exemplos mais significativos desse olhar apaixonado para o mundo e para os elementos naturais, sem perder a percepção de que todas essas coisas, assim como ele próprio – o poeta –, são transitórias e passageiras.

Vale, no entanto, reiterar que esses pequenos poemas em prosa não se constituem cópias exatas das paisagens e dos objetos a que se remetem, antes devem ser compreendidos como aquelas “formas gestantes” (COELHO, 1988, p. 154), de que nos fala Eduardo Prado Coelho, através das quais o poeta engendra suscitar a “emergência de uma forma a partir

de outra forma” (COELHO, 1988, p. 153), ou seja, a capacidade *gestáltica* de registrar algumas referências empíricas completamente transformadas e remoldadas pela palavra poética.

Já aqui o leitor percebe que a angústia consciente da passagem do tempo e dos seus efeitos colaterais sobre o mundo e sobre o poeta não o leva a destilar uma visão niilista e vitimadora, muito pelo contrário. Enquanto criador, ele insiste salutarmente na capacidade da palavra poética não só de remoldar essa realidade a partir de uma sensibilidade ótica e de um incontido desejo de sorver a vida, mas também de investir numa interligação de sentidos possíveis entre todos esses objetos, sobretudo, quando, explicitamente, expressa esse alargamento semântico. Amor e morte, por exemplo, são palavras irmãs pelo viés linguístico, mas também, e sobretudo, pela sensibilidade poética. Tal ligação e irmandade só podem ser concebidas porque a própria natureza da poesia incide sobre o desenvolvimento de uma capilaridade intertextual, de que o autor é íntimo conhecedor e articulador, seja como leitor, seja como tradutor:

AMOR E MORTE

A segunda sílaba da palavra amor repete a primeira da palavra morte. Talvez por isso, diz-se, o amor e a morte caminham a par. Disse-o Leopardi num poema intitulado «Amor e Morte», nestes termos (traduzo): «Irmãos, a um tempo, amor e morte / foram gerados pela sorte». Mas há também a outra morte, essa a que Bataille chama «pequena», a qual, diz ele, pouco tem a ver «com o horror frio da morte». É do desejo – é do amor – que se trata, afinal. Isso que faz de nós seres humanos e não simples roedores ou animais de estimação (MARTINS, 2017, p. 14).

Possuído por uma lógica pragmática em entender a vida e o homem, a conclusão do texto (“Isso que faz de nós seres humanos e não simples roedores ou animais de estimação”), após mostrar as cargas semânticas possíveis da morte e de suas expansões significativas, aponta para uma emergência do presente, enquanto único tempo disponível e possível para a vida. Por isso, esses poemas não estão distantes daquela concepção horaciana de um *carpe diem* poético, em que cada texto transfigura uma sensação, uma afinidade, um desejo e uma paixão do autor. É tanto assim é que algumas linhas de força da sua poesia comparecem de forma explícita e pontual. Do “mapa-mulher” (LOURENÇO, 2016, p. 536), tão argutamente observado por Eduardo

Lourenço, à aliança indissolúvel entre “duas experiências: a da construção textual e a da sensualidade” (PEREIRA, 2001, p. 145), sublinhada por Luci Ruas Pereira, por exemplo, os poemas “Beleza”, “Fogo”, “Mulher”, “Paixão”, “Perfume” e “Seios” dão-nos uma prova cabal dessa demanda do poeta. Do mesmo modo, “o encontro ideal entre o sujeito do enunciado e o silêncio” (GOMES, 2005, p. 58), enquanto instrumento de reflexão sobre o poder da linguagem e de manipulação desta pelo gesto criador, conforme desenhado por Álvaro Cardoso Gomes, e a sensibilidade concretizada no gesto poético, “onde o olhar e a memória sensitiva convergem na construção de um mundo complexo e multifacetado, onde se imbricam o humano, o espacial e o temporal” (BRANCO, 2004, p. 68-69), defendida por José Fernando Castro Branco, comparecem nos poemas da segunda parte da obra, indicada no próprio título como *Um punhado de areia*.

Toda essa segunda seção, não por acaso, é composta por longos poemas em prosa, onde a memória afetiva dos locais de afinidade e afetividade do autor se sobressai como marca efetiva dos mecanismos articulados pela criação poética. Assim, em “Em jeito de poema ou de como a Avenida dos Aliados é agora uma pista”, reivindica-se uma paisagem do Porto, outrora revestida de flores que, no seu conjunto, “acariciadas por delicadas mãos, eram o símbolo perene da graça e da beleza” (MARTINS, 2017, p. 65). Enrijecida pela mudança dos ares modernos, o poeta opõe-se com veemência e com um delicioso e elegante sarcasmo: “Os arquitectos, que da arquitetura conhecem a linha e o traço, mas não a cor, transformaram a avenida numa pita de aterragem para naves espaciais e inscreveram nela o vazio e a aridez planetários” (MARTINS, 2017, p. 65).

Numa nítida referência às alterações urbanas causadas pelas obras do Metro do Porto, em 2005, o poeta rejeita sem pudores o monocromatismo imposto pelo acinzentado dos granitos e reclama a pluralidade das cores e a presença da natureza num espaço de importância coletiva e, sobretudo, de marcante vivência pessoal. No fundo, a rejeição ao novo desenho arquitetônico não soa como uma negação à modernidade, mas incide numa defesa à memória cultural da cidade e dos seus desenhos originais e numa revolta contra a deformação dos meandros afetivos que ligam moradores ao seus espaços de origem e de pertença.

Assim, nesse segundo bloco, nota-se, por um lado, uma movência do poeta tanto por macro-espços (como a cidade do Porto com suas

ruas e avenidas), quanto por micro-espços (a casa paterna e os animais ligados a paisagens pretéritas, como em “Réquiem para dois pequenos melros implumes”, “Das pombas” e “Elegia para uma gata angorá”), e, por outro, uma necessidade de fixar nos poemas em prosa a simplicidade de imagens cotidianas que remetem ao seu passado particular, à infância.

Se na primeira parte, o poder de uma poética concentracionária vai moldando cada um dos verbetes-poemas, na segunda, essa mesma potência alarga os tentáculos da memória e concentra, num mesmo texto, todo um conjunto de referências naturais e privativas. Nesse sentido, um dos momentos mais tocantes e sensíveis desse *Pequeno dicionário privativo* encontra-se em “Infância”:

Joguei com ela o pião e ao berlinde, no terreiro da casa. Com ela andei aos grilos, fui aos ninhos, subi às medas de trigo e de centeiro, no ardor de verão. Com ela fui à escola pela mão ou às cavalitas na égua parida do meu pai.

[...]

Infância. A idade das rolas, dos estorninhos e dos melros. Aquelas, empoleiradas às vezes nos eucaliptos e fazendo ninho nos castanheiros perfilados a norte; estes, passando ao largo, em voo rasante, na direção das sarças onde se acoitavam.

Infância. Infância azul e verde, com seus vernizes dourados, sua esdruxula florescência.

Infância. A palavra antes da palavra, antes da fala: *in-fância* (MARTINS, 2017, p. 68-69).

Ora, se as imagens nesse poema compõem um repertório confluyente em virtude do exercício da memória, é na idade intocada e imaculada da infância que o poeta (re)encontra o melhor exemplo do principal instrumento motivador de sua criação poética. É lá, no tempo e no espaço da infância (a mesma que o poeta saúda em “Fonte”: “Estão ali os meus oito anos – a minha infância toda”; MARTINS, 2017, p. 25), do *in-fans*, daquele ser que ainda não é capaz de articular a fala, mas que sente e apreende todo um mundo dinâmico e movente ao seu redor, que Albano Martins redescobre a sua música do silêncio, do instrumento capaz de motivar um gesto, um ato catalizador para, a partir de um pretenso caos, moldar um cosmos particular e privativo.

Assim, as rolas, os melros, os eucaliptos, a casa paterna e os carinhos maternos, mais do que objetos recuperados pela memória, são imagens prenhas de recordações. Tal como as expressões latinas

indicam (*res + cordis*), são coisas do coração que só a expressão sincera e singela, movida pela mais pura afetividade, poderia alcançar e expressar.

Gosto de pensar, portanto, que esse *Pequeno dicionário privativo seguido de Um punhado de areia*, de Albano Martins, revela o poder uma madura poética concentracionária, as emergências do presente e a necessidade de fixar, pela palavra poética, as importâncias, as inquietações, as afinidades, as afetividades e as paixões do seu autor, enquanto expressão de uma vida dedicada exclusivamente ao ofício poético e à demanda da poesia.

Concluo, portanto, com uma nota, agora, muito particular e privativa minha. Numa época delicada de minha trajetória acadêmica, longe do Brasil, Albano Martins foi aquele que me acolheu (bem como sua família) sem perguntas e sem julgamentos, como se filho dele fosse. Infelizmente, ele não pode ler essa recensão em vida, o que, de certo modo, me dói por não ter conseguido cumprir uma promessa feita a ele. Ainda assim, acredito que lá no reino das Tágides, onde ele certamente repousa e tem um lugar privilegiadíssimo, ele deve estar esboçando aquele sorriso discreto, mas tão expressivo. Do lado de cá, fica esse meu gesto como uma prova de gratidão comovida ao grande poeta e ao ser humano iluminado que foi. À Kay e à Isabel, o meu carinho e a minha admiração por não deixarem o ostracismo apagar as pegadas desse grande escritor de língua portuguesa. Bem haja.

Referências

BRANCO, J. F. C. *Poética do sensível em Albano Martins*. Porto: Roma, 2004.

CAPELO- PEREIRA, B. *Arte e natureza na obra de Albano Martins*. Lisboa: Chiado Editores, 2015.

COELHO, E. P. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

GOMES, Á. C. *A melodia do silêncio*. Subsídios para o estudo da poesia de Albano Martins. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2001.

LOURENÇO, E. *Obras completas III*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

MARTINS, A. *Pequeno dicionário privativo seguido de Um punhado de areia*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

PEREIRA, L. R. O “mapa-mulher” na poesia de Albano Martins. In: LEÃO, I. V. P. de (org.). *Uma flauta de areia*. Actas do Colóquio/Homenagem 50 anos de vida literária do poeta Albano Martins. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2001, p. 145-150.

PESSOA, F. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

Data de recebimento: 7/10/2020

Data de aprovação: 2/11/2020