

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

CARLOS REIS (ORG.)



DINÂMICAS DA PERSONAGEM

COLÓQUIO INTERNACIONAL
"FIGURAS DA FICÇÃO 5"

Essa obra reúne a produção de investigadores integrados no projeto "Figuras da Ficção", bem como textos de outros estudiosos do tema desta edição: "Dinâmicas da Personagem". O referido tema privilegia reflexões sobre a vitalidade transliterária da personagem e os movimentos de refiguração que ela motiva. Por conseguinte, é contemplada a literatura, em várias épocas e géneros narrativos, o cinema, as artes plásticas, a televisão, a publicidade, os discursos mediáticos e os jogos eletrónicos, em todos eles sendo evidenciado o dinamismo da personagem, como categoria central da narrativa.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Centro de Literatura Portuguesa

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA DA CAPA

Mickael Silva

PRÉ-IMPRESSÃO

Jorge Neves

PRINT BY

KDP

ISBN

978-989-26-1939-2

ISBN DIGITAL

978-989-26-1940-8

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1940-8>



IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

CARLOS REIS (ORG.)

DINÂMICAS DA PERSONAGEM

COLÓQUIO INTERNACIONAL
"FIGURAS DA FICÇÃO 5"

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE

Nota Prévia.	9
----------------------	---

COMUNICAÇÕES

A personagem de ficção na literatura eletrónica: extensões e imersões em <i>Inanimate Alice</i>.	13
---	-----------

ANA MARIA MACHADO

Protagonistas ou figurantes? As figuras da ficção de Carlos de Oliveira.	31
---	-----------

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

A Dama Pé de Cabra: sobrevida de uma personagem medieval portuguesa	43
--	-----------

AZZURRA RINALDI

El melancólico: autor y personaje en el romanticismo español	57
---	-----------

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Personagens e suas mortes em <i>Os Olhos De Ana Marta</i> de Alice Vieira	75
--	-----------

CAROLINE FERNANDES

Autorias inventadas: índices de ação e outros registros como procedimentos para a criação de personagens ficcionais.	89
---	-----------

DAIANA SCHRÖPEL

Para além do Muro: os mundos possíveis de <i>Aventuras de João Sem Medo</i>	105
--	------------

DANIELA CÔRTEZ MADURO

Personagem e loucura em tradução intersemiótica: <i>O coração delator</i> de Edgar Allan Poe e de Charles, F. Klei	121
ELIANE FITTIPALDI	
Figura e metalepse na comédia de Aristófanés	147
ELISANA DE CARLI	
Personagem e género: o caso do conto literário moderno	155
ERIK VAN ACHTER	
Personagens no jornalismo: a cobertura da morte de Mário Soares no <i>Diário de Notícias</i> e no <i>Observador</i>	171
INÊS FONSECA MARQUES	
<i>A Vegetariana</i>: A mudez narrada ou a presença filmada	193
JOANA VIDEIRA	
Carlos Fradique Mendes: uma sobrevida autobiográfica	209
JOSÉ VIEIRA	
A construção de personagens na obra de Nelson Rodrigues: caricatura e metalepse	227
MARIA CRISTINA BATALHA	
Camões, personagem de ficção	243
MARIA DO CÉU FRAGA	
Vozes em travelling: figurações da personagem em <i>A Costa dos Murmúrios</i>	267
MARTA TEIXEIRA ANACLETO	
Sobrevidas da personagem – Jesus e Caim no trabalho de Saramago	287
MIRIAM RINGEL	
Metalepse e sobrevida da personagem Augusto Pérez em <i>Niebla</i> de Miguel de Unamuno	297
PAULO BRANCO LIMA	

El personaje del solitario en el álbum ilustrado posmoderno	307
RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN	
Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour ... en littérature de jeunesse contemporaine!	319
RÉGINE ATZENHOFFER	
Alencar ou o testamento do romantismo: a propósito de <i>Os Maias</i>, de Eça de Queirós	341
RICARDO NOBRE	
Isto não é uma personagem: a figuração de Fernando Pessoa em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>, de José Saramago	355
SARA GRÜNHAGEN	
Josefine, or Living in Discourse.	373
STEFANO BALLERIO	
Personagens: entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos	387
VERA BASTAZIN	
As reconfigurações de personagens e as revisões do patriarcalismo na ficção e nas memórias de José Lins do Rego	405
VICTOR HUGO ADLER PEREIRA	

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA PRÉVIA

Os textos que agora são publicados correspondem às comunicações que foram apresentadas no Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”, que teve lugar na Faculdade de Letras de Coimbra, a 20, 21 e 22 de novembro de 2017. Tendo adotado o tema genérico “Dinâmicas da Personagem”, o colóquio seguiu-se aos que se realizaram em anos anteriores, no âmbito do projeto de investigação “Figuras da Ficção”. Para além das comunicações que aqui se encontram, as quatro conferências que integraram o colóquio serão editadas em livro que proximamente aparecerá.

Conforme está dito em documentos de referência, o projeto “Figuras da Ficção” (ver <https://wordpress.com/view/figurasdaficcao.wordpress.com>) privilegia, antes de mais, a personagem ficcional, como categoria do discurso literário e dos textos narrativos ficcionais. Dá-se, assim, continuidade à revitalização dos estudos de personagem que se tem verificado desde o início deste século e na sequência da evolução que os estudos narrativos conheceram, nas últimas três décadas. Foi essa evolução que permitiu alargar o estudo da personagem a domínios transliterários com inquestionável projeção no nosso tempo: o cinema, a televisão, o jornalismo, a banda desenhada, os jogos eletrónicos, etc.

O título “Dinâmicas da Personagem” confirma a pertinência do referido alargamento e favorece a especificação de temas como a sobrevida da personagem, a diferenciação de procedimentos de figuração e a prática da metalepse. Disso tratam os estudos aqui reunidos, atestando, por outro lado, o labor do grupo de investigação que tenho coordenado, no Centro de Literatura Portuguesa; foi esse labor que levou à construção do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, disponível on-line

e ainda em desenvolvimento (ver <http://dp.uc.pt/>). A todos os meus colegas do grupo “Figuras da Ficção” estou grato, bem como à bolsista de investigação Raquel Brandão do Sêrro, que colaborou ativamente na preparação desta publicação. Uma palavra de reconhecimento também é devida à Imprensa da Universidade de Coimbra e ao seu diretor, Prof. Delfim Leão, por acolher sob a sua chancela a edição em formato digital desta coletânea.

CARLOS REIS

COMUNICAÇÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

ANA MARIA MACHADO

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

ORCID: 0000-0003-4392-2999

**A PERSONAGEM DE FICÇÃO NA LITERATURA
ELETRÓNICA: EXTENSÕES E IMERSÕES
EM *INANIMATE ALICE***

**THE FICTIONAL CHARACTER IN ELECTRONIC
LITERATURE: EXTENSIONS AND IMMERSIONS
IN *INANIMATE ALICE***

RESUMO: O confronto da literatura eletrónica com a literatura impressa apresenta diferenças significativas no modo como os novos *media* podem alterar a retórica da ficção, a resposta do leitor, a ética da leitura ou a teorização da narrativa. Em ambiente digital, a configuração da personagem constitui um dos domínios mais instigantes, discutindo-se se se trata apenas de uma migração para um espaço multimédia ou se a constituição da personagem é ontologicamente diversa – pense-se, por exemplo, na questão do relevo, aqui estreitamente relacionado com a natureza da simulação da personagem e da sua interação com o leitor (Monfort, 2007). Para este estudo, tomar-se-á como referência a novela digital, interativa e multimédia *Inanimate Alice* (<http://www.inanimatealice.com/>), escrita pela canadiana Kate Pullinger e desenhada pelo inglês-canadiano Chris Joseph (2005-2017). O trabalho que se apresenta insere-se no projeto “Inanimate Alice: Tradução de Literatura Digital em Contexto Educativo”, integrado no grupo Materialidades da literatura, do Centro de Literatura Portuguesa, e nele são analisadas as consequências do digital no modo como a protagonista Alice e respetivos avatares são concebidos ao longo das suas aventuras pelo mundo. Com base nos cinco episódios já publicados, num primeiro momento, discute-se a composição da personagem no âmbito da ficção multimodal e, posteriormente, debate-se o modo como os seus avatares são configurados nos paratextos de *Inanimate Alice*, ou, mais concretamente, num novo tipo de epitextos exclusivos do ambiente digital e resultantes de trabalhos colaborativos diversos visíveis tanto em plataformas como o *facebook* ou o blogue da novela, como no marketing digital associado à obra.

Palavras-chave: literatura eletrónica, interatividade, *Inanimate Alice*, ficção multimodal.

ABSTRACT: The different way in which the new media modifies fictional rhetoric, readers' response, reading ethics and narrative theorizing becomes evident when comparing electronic and print literature. In a digital environment, the character's configuration is one of the most compelling domains. One wonders whether the digital character is the result of a simple migration to a multimedia space or its' constitution is ontologically diverse. A case in point is the character's role, which is closely related to the nature of the character's simulation and its interaction with the reader (Monfort, 2007). In this study, we will refer to the digital, interactive and multimedia novel *Inanimate Alice* (<http://www.inanimatealice.com/>), written by Canadian Kate Pullinger and designed by English-Canadian Chris Joseph (2005-2017). This work is part of "Inanimate Alice: Translation of Digital Literature in an Educational Context", a project from the Materialities of Literature group of the Centre for Portuguese Literature. We analyse the digital's impact on the way Alice, the protagonist, and their avatars are conceived throughout their adventures around the world. Based on the five episodes we already translated, we first discuss the character's composition in a multimodal fiction context. We then move to debate how the character's avatars are set up in the *Inanimate Alice's* paratexts. More specifically, in the new epitext type that is exclusive to the digital environment and produced from diverse collaborative works. These works are visible both in platforms like facebook and the novel blog, and in digital marketing platforms associated with the work.

Keywords: electronic literature, character, *Inanimate Alice*, avatar, epitext.

1. Este título exige um *disclaimer*, porque de nenhum modo supõe a pretensão de encontrar um modelo suscetível de descrever aquilo que, por analogia com a e-literatura, se poderia designar *e-personagem*, mas tão só de partilhar um breve ponto da situação sobre o modo como é entendida a *e-personagem* nas discussões sobre literatura eletrónica, e, a esse propósito, fazer algumas sugestões a partir da análise de *Inanimate Alice* (<https://inanimatealice.com/>), uma novela eletrónica que resulta do trabalho colaborativo entre a escritora Kate Pullinger¹ e os artistas e designers Chris Joseph², para os quatro primeiros episódios (2005-2008),³ e Andy Campbell⁴ para o quinto (2014)⁵.

¹ Nascida no Canadá, mas presentemente a viver no Reino Unido.

² Artista com igual percurso.

³ Designadamente: *China, Italy, Russia, Hometown*.

⁴ Escritor e artista de naturalidade britânica.

⁵ *Hometown 2*.

Destinada a adolescentes e a pré-adolescentes, a série teve um enorme sucesso não só na comunidade da literatura eletrônica que a premiou abundantemente (<https://inanimatealice.com/awards/>), mas também ao nível do ensino, tendo sido incluída no currículo nacional australiano (Boyd, 2014). Em Portugal, o projeto “*Inanimate Alice: Tradução de Literatura Digital em Contexto Educativo*”⁶, integrado no grupo Materialidades da Literatura, do Centro de Literatura Portuguesa, traduziu já cinco dos sete episódios da série (2005-2017), visto que o 6.º e o 7.º ainda não estão disponíveis. Por ora, os dois primeiros episódios em português já estão produzidos (2017 e 2018, respetivamente), embora, por razões editoriais, ainda não estejam disponíveis ao público. Em abril e maio de 2018, Ana Aguilar Albuquerque e Alice Atsuko Matsuda, dois membros da equipa, iniciaram, com enorme receptividade, a experimentação de *Alice Inanimada* no contexto educativo nacional. Neste mesmo ano, a obra foi incluída no Plano Nacional de Leitura 2027, como a primeira obra literária digital introduzida no sistema de ensino português, e, através da European Schoolnet, uma rede que congrega 31 ministérios da educação, procura-se desenvolver a presença da literatura digital no sistema de ensino europeu. Recorde-se que já na década de 90, U. Eco (1996) defendia que a “Educational preoccupation must be extended to the whole of media”, abarcados pelo conceito de literacia. A lentidão do processo continua a gerar reflexões sobre a introdução do digital na sala de aula, como acontece em *About Electronic Literature: New Horizons For The Literary*, que K. Hayles, a reputada professora da Universidade de Duke, publicou em 2007 justamente com esse desiderato.

Neste contexto, o projeto IA.TLDCE tem inegável relevância societal, não apenas para a disseminação da literatura digital em países lusófonos, mas também para a oferta de novos *corpora* a explorar, no contexto educativo, auxiliada pelas respetivas orientações pedagógicas – traduzidas do material disponibilizado pelo produtor Ian Harper e no próprio sítio da obra (<https://inanimatealice.com/an-introduction-to-teaching-with->

⁶ Doravante, IA.TLDCE.

inanimate-alice/) –, e pelas explorações didáticas originais, da responsabilidade da equipa de trabalho.

A narrativa autobiográfica das experiências da infância e adolescência de Alice e do seu amigo digital, Brad, ao longo das andanças da sua família pelo mundo – o pai trabalha na indústria energética (Episódio 5), pelo que Alice já viveu na China e na Arábia –, atesta por si só a adequação da história ao ensino, nomeadamente a a estudantes de diferentes níveis escolares em função do crescente grau de interatividade ou da faixa etária da protagonista.

O potencial pedagógico da série justifica igualmente o significativo número de estudos sobre a obra dedicados ao ensino da literacia digital (Boyd, 2014; Fleming, 2013; Hovious, 2013; Picot, 2005; Zanstra, 2013), embora outros abordem temas da área da tradução (Machado et al., 2017), da leitura (Zuern, 2012) e da análise paratextual (Stewart, 2010).

2. Em demanda da teoria

Numa comunicação apresentada no “Simposio de Humanidades Digitales del Sur”, Ana Albuquerque Aguilar (2017) cruzou o estudo da personagem Alice com a sua exploração didática. Em relação ao primeiro ponto, o que aqui importa, a autora articula a conceptualização da personagem nos estudos narrativos com a análise da interatividade, estribada na especialista americana em ciberliteratura, Marie-Laure Ryan (2001), e com a aproximação à teoria dos jogos, dois tópicos de referência obrigatória quando se estuda a literatura digital.

Em relação à prospeção que se pretende aqui fazer, aquele estudo permanece, porém, no âmbito dos denominadores comuns do digital, sendo a interatividade a mais importante das propriedades destes *media* (Ryan, 2001), bem como a relação da narrativa com os jogos de computador. Este tópico erige-se em pomo de discórdia entre autores como Espen Aarseth (1997) e Markku Eskelinen (2012), da escola escandinava de ludologia, que defendem que jogos são jogos e histórias são histórias, não reconhecendo neles hipóteses de hibridação, e nomes como Marie-

Laure Ryan (2005), que acreditam ser possível falar da narratividade nos jogos de computador. De igual modo, K. Hayles (2007: 8) reconhece que “The demarcation between electronic literature and computer games is far from clear” e, retomando a formulação escalar que Eskelinen formulara em 2001⁷, mas, retira-lhe a modalização, e avança uma distinção entre as duas modalidades do digital, segundo a qual, com jogos, o utilizador interpreta para configurar[/agir], enquanto, com obras centradas na narrativa, o utilizador configura [/age] para interpretar. Perante estas afinidades entre as duas modalidades do digital e face ao impasse na separação das águas, urge fazer uma reflexão transdisciplinar entre os estudos narrativos, a ludologia e a teoria do cibertexto, esperando que esta última se empenhe na individuação da e-personagem que habita a ficção digital.

Mesmo que (i) estas duas modalidades respondam à recomendação que Katherine Hayles formula no primeiro capítulo de *Electronic Literature* (2008: 2), segundo a qual, para responder às inúmeras dúvidas sobre o que é a literatura eletrónica, é preciso considerar, entre outros aspetos, “how it overlaps and diverges from print, (...) and how these strategies are interpreted by users as they go in search of meaning”, e (ii) que a feliz definição de literatura eletrónica encontrada pela autora – “Electronic literature (...) is (...) «digital born,» a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer.” (Hayles, 2008:3) – seja extensível à e-personagem, em nenhum dos casos esta categoria da narrativa é tomada como objeto de estudo.

Nada impede, porém, que a pergunta inicial continue a orientar a indagação que aqui se ensaia. Isto porque a categoria da personagem tem ficado esquecida mesmo em abordagens como a de Markku Eskelinen (2012), que, na sua conceptualização de uma poética cibertextual contempla categorias como o tempo, a focalização, etc., sem que à personagem seja consagrado um capítulo específico.

⁷ V. “in art we might have to configure in order to be able to interpret whereas in games we have to interpret in order to be able to configure, and proceed from the beginning to the winning or some other situation.” (Eskelinen 2001)

Esta ausência é reforçada por constatações sobre a dificuldade do problema. Num artigo que dedica a “Fictional Characters in Literary and Media Studies”, Henriette Heidbrinck (2010: 67-110), da Universidade de Ciências Aplicadas de Darmstadt, na Alemanha, percorre diferentes *media* como o cinema e o teatro, solidariza-se com autores como Jens Jeder e Fotis Jannidis (2010), entre outros, reconhecendo que a dificuldade de divisar uma teoria da personagem ficcional com capacidade exaustivamente explicativa se prende com a complexidade do fenómeno, para concluir que essa mesma teoria precisa de combinar diferentes abordagens capazes de lidar com a especificidade medial. Ainda assim, considerando as mudanças formais e funcionais da personagem, sugere que um olhar morfológico poderá produzir uma visão integrada. Trata-se de atentar nos contrastes relativos entre personagens narrativas e lúdicas e de procurar traços da personagem que se aproximem do jogo ou da narratividade. Deste modo, a personagem é vista como um conceito intermedial que sofre adaptações para entrar nos novos *media* (Heidbrinck, 2010: 103), o que, de certo modo, se aproxima da abordagem de K. Hayles (2008). Porém, no que à e-personagem da ficção digital concerne, pouco avança, ficando-se pelos contextos lúdicos e pelos portais da web (Second Life), em cujos ambientes mediais regista a existência de um comportamento diferente da personagem da literatura impressa, pois, no digital, ela cumpre deveres que não estão necessariamente relacionadas com o enredo (Heidbrinck, 2010: 103).

3. A teoria encontrada

O caso da literatura eletrónica coloca outro tipo de desafios que se prendem com o ritmo a que ela se desenvolve, pelo que, em 2010, Heidbrinck afirmava: “nowadays the theoretical requirements to grasp fictional characters are rising again due to the fast developments in the creation of media products.” (2010: 103). À época, em Portugal mal se falava em literatura eletrónica. Deste então, a produção tem-se multiplicado no mundo eletrónico, embora permaneça um *corpus* de *happy few*,

o que também poderá explicar o quase vazio no estudo da personagem digital. Ainda assim, importa ressaltar três estudos focados em polos distintos da comunicação e-literária, a partir dos quais se poderá elaborar um pouco sobre a novela *Inanimate Alice*.

3.1. Num trabalho dedicado ao plano da produção/criação, Christine Wilks (2015), uma escritora digital britânica, reflete sobre as limitações do código na criação das personagens complexas.

Consciente de que as personagens digitais tendem a ser mais planas do que redondas, sem deixarem de ser estimulantes e significativas, devido à natureza da simulação, sobretudo quando combinadas com a narração (Montfort, 2007), procura conferir maior complexidade às suas personagens interativas através do processo de codificação. E, em “The Interactive Character as a Black Box”, apresentada à ELO Conference de 2015, tenta perceber como as propriedades e os processos da programação em JavaScript podem ser usados como metáforas funcionais para representar as dimensões psicológicas das personagens ficcionais e a dinâmica das suas relações interpessoais.

A ação de codificar e programar e a resultante camada escondida de textões, ou seja, segundo Eskelinen (2012), a cadeia de sinais que compõem o texto, implica, segundo Marie-Laure Ryan (2007: 262) que “literary, or artistic value does not reside in what appears on the screen, but in the virtuoso programming performance that underlies the text”. Deste modo, a esta outra fase da criação da personagem soma-se o caminho arqueológico que o crítico terá também de percorrer ou imaginar, desde que domine, quer a relação entre a letra e os códigos binários do armazenamento eletrónico (Drucker, 2009), quer o programa que os manipula. Por este motivo, e apesar de Espen Aarseth (1997) e tantos outros, um não nativo digital dificilmente consegue olvidar a dicotomia impresso/digital, pelo que, mantendo-se, na senda de Hayles (2007), valoriza a dimensão extensiva da e-personagem em relação ao ambiente digital, ainda que, também essa, não lhe seja exclusiva.

3.2. Na mesma linha do código invisível e da extensão criativa alojada por trás do ecrã, e que pode ser bem superior às possibilidades oferecidas pela e-personagem no ambiente interativo que lhe é natural, Daniela

Maduro (2014) recorre à distinção que Eskelinen (2002) estabelece entre textões e escritões, representando estes a cadeia de sinais tal como são apresentados ao leitor/utilizador, para aventar a possibilidade de haver personagens digitais que não conhecem desfecho, isto é, que não transitam de personagens textónicas a escritónicas, ainda que também este aspeto se afigure comum tanto aos jogos de computador como a outros elementos do interface.

3.3. Finalmente, no outro extremo da comunicação e-literária, os holandeses Henriette C. Van Vugt, Johan F. Hoorn, Elly A. Konijn (2010) exploraram a vertente rececional do digital. Embora o seu *corpus* privilegie a personagem dos jogos, das *apps* ou dos mundos virtuais, a análise das interações entre pessoas e personagens no espaço virtual permite descortinar uma outra dimensão extensiva da e-personagem, agora no pólo da receção.

De facto, estribados nas teorias da psicologia das emoções, os autores ampliam o esquema PEFiC (Percebendo e Experienciando Personagens Ficcionalis), e adaptam-no à personagem interativa, com o objetivo de compreender a intenção com que o utilizador usa a personagem num contexto em que ela realiza uma tarefa, bem como o modo como a percebe (Van Vugt *et al.*, 2010). A tónica é colocada na resposta do utilizador, integrando os dois processos principais do confronto com a personagem interativa: o envolvimento e a interação (Van Vugt *et al.*, 2010). O primeiro explica a aproximação ou o afastamento em relação à personagem, enquanto o segundo diz respeito à intenção de a usar no contexto de uma tarefa. Nesta análise, os autores estudam os efeitos de um conjunto de variantes epistémicas (v.g., realismo, abstração, aparência exterior das personagens...), tanto na adesão como no uso das personagens do *interface*.

4. A e-personagem em *Inanimate Alice*

Após esta breve indagação de um possível estatuto diferenciado da e-personagem, transita-se para a série *Inanimate Alice*, observando a

determinação do *medium*, o correlato papel da tecnologia na produção do texto digital e a ligação daquela à construção verbal do que a psicolinguista K. Hayles (2002) designou, por isso mesmo, tecnotexto. A partir desta condição inerente à e-lit, é possível explorar algumas consequências na construção da personagem.

4.1. Personagens e interatividade

Justamente um dos efeitos do *medium* e da respetiva tecnologia, bem como do tecnotexto reside na interatividade da história, no grau de participação do leitor/utilizador, no papel que desempenha na relação com as personagens e no nível de imersão que cada uma destas condições proporciona. Aplicando a *Inanimate Alice* os tipos de interatividade concebidos por Ryan, (2001) Ana Albuquerque, conclui que domina a interatividade externa (“the reader situates himself outside the virtual world. He either plays the role of a god who controls the fictional world from above, or he conceptualizes his activity as navigating a database”) e que a interatividade exploratória (“the user is free to move around the database, but this activity does not make history nor does it alter the plot; the user has no impact on the destiny of the virtual world”) coincide frequentemente com a ontológica (“the decisions of the user send the history of the virtual world on different forking paths”), na medida em que desta depende o avançar da ação. Para o estudo da personagem, porém, o quadro traçado necessita de ser articulado com as modelações interativas tanto na relação que as diferentes personagens estabelecem com o leitor/utilizador, como no seu nível de participação.

Sendo a fusão entre o leitor e o texto (Ryan, 2001) um processo inerente à leitura do impresso, no mundo digital, ao leitor/utilizador acrescenta-se o seu gesto, o que, de certa forma, o transforma num ator, tal é a interação física com a e-personagem. A virtualidade desta convoca, assim, a colaboração material da pessoa fora do texto, um outro degrau na senda imersiva de que fala Janet H. Murray (1997).

No tocante às relações de interdependência e à exigência de ação por parte do leitor/utilizador, em *Inanimate Alice*, o espectro de possibilidades reparte-se entre a fusão protagonista – leitor/utilizador, quando, no 1.º episódio, este substitui Alice fotografando flores para depois as enviar por correio eletrônico ao pai dela que, por obra desta sobreposição de papéis, se torna imersivamente também seu pai, numa ação de “interatividade interna”, e a hipótese de duplicação de tarefas atribuídas a outras personagens, como, no 4.º episódio, na escolha da direção certa que orienta a saída de Alice do labirinto, direcionada por um Brad digital que, entretanto, quebrou as fronteiras do seu *habitat* eletrônico; nesta modalidade, o leitor/utilizador segue as instruções que Brad dá a Alice e tenta, também ele, encontrar o caminho certo.

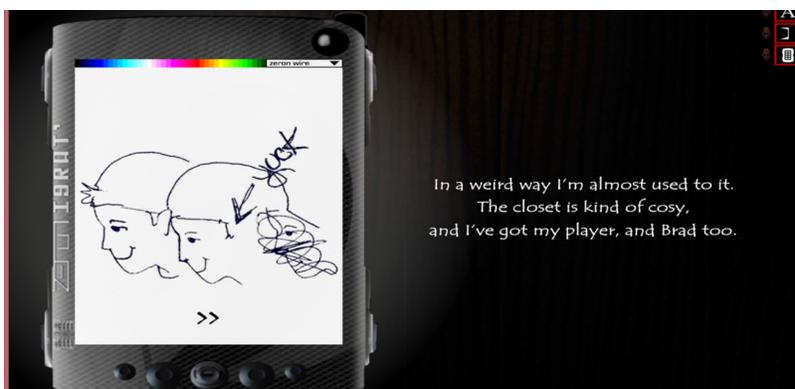
Com algumas outras variantes, o leitor/utilizador também imerge no interface de leitura e volve-se jogador-personagem, ao nível dos amigos de Alice que desfrutam dos seus jogos: no episódio 4, por exemplo, o recetor não só joga “Perseguição no canal! Um jogo de Alice Field”, como o *skate* que comanda, se funde, no final do jogo, com o skate da Alice, criando mais uma rotura/fusão de nível narrativo.

4.2. Caracterização da personagem

No que concerne as opções autorais, a composição da protagonista oferece um dos traços mais instigantes da série: a ausência de representação visual das personagens, o que, tacitamente, quebra o horizonte de expectativas criado pela pregnância da imagem na multimodalidade que caracteriza a narrativa. De facto, na convergência e complementaridade de diferentes modos semióticos (Kress & Leeuwen, 2001), a imagem parece dominar a ordenação hierárquica dos modos.

Kate Pullinger (2008) esclarece que esta ausência se ficou a dever a constrangimentos financeiros que acabaram por resultar bem, na medida em que conduziram o leitor/utilizador ao mundo de Alice. Ainda assim, em duas situações, esta ausência do retrato da protagonista fica comprometida, dando lugar a outras sugestões, eventualmente de recorte humorístico.

Um dos casos ocorre no terceiro episódio, passado na Rússia. Escondida no armário e com medo do que poderia acontecer ao pai por causa da falsa acusação de uma eventual fuga de petróleo, Alice joga com o seu aparelho eletrónico que se liga com o desenho de Brad. No entanto, desta vez, e sem qualquer explicação, o *player* mostra dois rostos, sugerindo-se que a nova cara é a de Alice, objeto de uma mutação ontológica, pois a personagem está agora “animada”, como Brad, e transmediada no jogo que antes criara.



A ser assim, a personagem teria migrado para o desenho a traço preto básico, a mesma representação escolhida para identificar o amigo animado, e teria mudado o seu estatuto de personagem de ficção para personagem de jogo, o que, no contexto narrativo, redundaria numa migração para um segundo nível de ficção.

Ao nível dos epitextos, ou seja, no dizer de Genette (1987: 344), “any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a vitually limitless physical and social place”, este predicado interno (Reicher, 2019) da Alice sem rosto é parcialmente contraditado em espaços cibernéticos como o *face-book*, os blogues, o *marketing* digital, as *newsletters*, etc.

Assim, por ocasião do quinto episódio, o sítio da *Inanimate Alice* lançou uma imagem da protagonista, ainda assim vista de trás.



Num registo ilustrado, é este o primeiro vislumbre da sua imagem, em absoluto contraste com os episódios anteriores. Apesar do que pensam os autores, cabe perguntar se esta solução tardia responderá a uma necessidade da literatura digital infantil ou se, pelo contrário, cede à incapacidade ou à dificuldade de lidar permanentemente com a ausência de rosto numa série multimodal.

4.3. A personagem e os seus autores

O último ponto a abordar prende-se com o modo como os autores encaram a construção da personagem digital. Tanto Andy Cambell (2017),⁸ o artista e designer do quinto episódio de *Inanimate Alice*, como Kate Pullinger (2017),⁹ a escritora, referem uma aposta peculiar na invisibilidade

⁸ “My main concern when starting a new digital fiction work is how the characters can be represented and explored without having to show them physically on-screen. So, their presence is felt, they are very much alive and well-realized, but not by being shown as human figures or entities. To achieve this, a lot of weight is put on the text itself to bring out the character’s personality, however their *persona* is also revealed through environments, incidents, and the reader/player themselves “in the characters’ shoes.” Testemunho transmitido em e-mail de 2017. Publicação autorizada pelo autor.

⁹ “My first thoughts are always about the character – who is she/he? what are they like? what is their ‘voice’ like – this is in some ways the most important thing to figure out because so many of these digital narratives I write use the first person point of view, so the ‘voice’ of the narrative is also the voice of the character. So that means thinking through the detail of the character, piecing together their background – age, parents, where from, that huge range of detail that adds up to what a person – and a character – is like. But early on, of course, there will be a lot determined by the platform/mode of delivery of the digital fiction – content is partially determined by thinking about the technology as well.” Testemunho transmitido em e-mail de 2017. Publicação autorizada pela autora.

da protagonista e reconhecem que, ao longo da série, a personagem é a sua primeira preocupação, sempre conjugada com a função determinante da tecnologia. Resta saber como se processará esta relação quando os papéis do escritor e do informático não estiveram tão separados.

4.4. Criação colaborativa, programa e código

Tratando-se de um trabalho colaborativo de criação e de recurso a um código e a um programa específico, importa atentar agora nesta segunda linguagem sem a qual a linguagem verbal não se transforma em eletrónica de pleno direito, aquela que, num mundo ideal, o crítico/leitor/utilizador precisará de dominar para fruir plenamente a literatura eletrónica.

Em relação ao trabalho colaborativo multimodal, um *draft* do início do quarto episódio de *Inanimate Alice* pode ilustrar não só uma versão

Episode Four: Nowheresville (or do we go for Episode Four: Leicester?)

A very rough draft – I find it hard to factor in how much we will film and how that will work in this episode.

1.
My name is Alice.
I'm fourteen years old.

2.
My friends dared me to climb up here.
So I did.

Alice in peril on very rickety staircase on outside of old abandoned industrial building, near the over-grown canal.

3.
I climbed two thirds of the way up, then the iron stairs began to come away from the wall.

The bottom half has sheared right off –
I heard my friends down below screaming as they got out of the way.
I thought they'd run off and left me dangling.
But they've come back.

Maybe convey this through a dramatic screechy sound effect of a metal staircase collapsing?

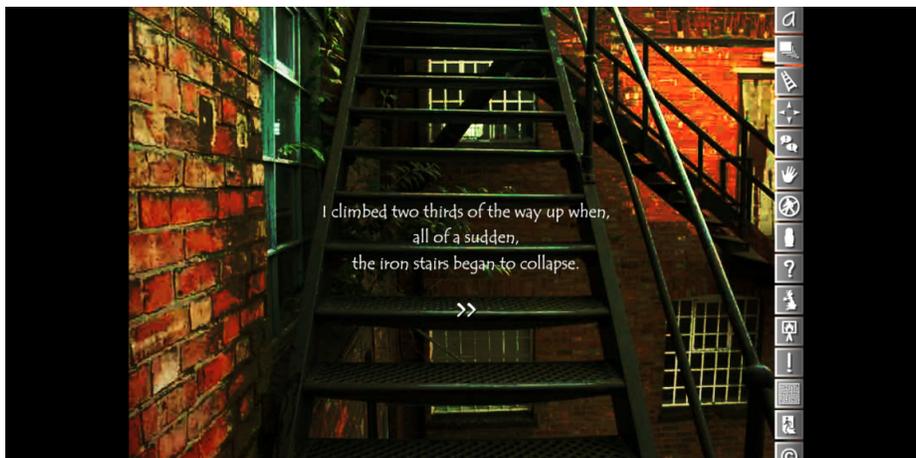
VOICE ONE: Hang on Alice!

VOICE TWO: You'd better climb all the way up to top and hope there's another way down!

These lines delivered by voiceover, not text? Discuss. Could be speech bubbles instead.

4.
But I'm stuck here. I can't move.
I'm too frightened.

This text on black screen, silence, a familiar effect from epis 1-3.



```
[frame 5]
fingeroff();
photos.triggerup._visible=false;
photos.triggerdown._visible=false;
photos.triggerleft._visible=false;
photos.triggerright._visible=false;

nowroom=["room"+randchoice+thisroom];
nowlevel=["level"+randchoice+thislevel];

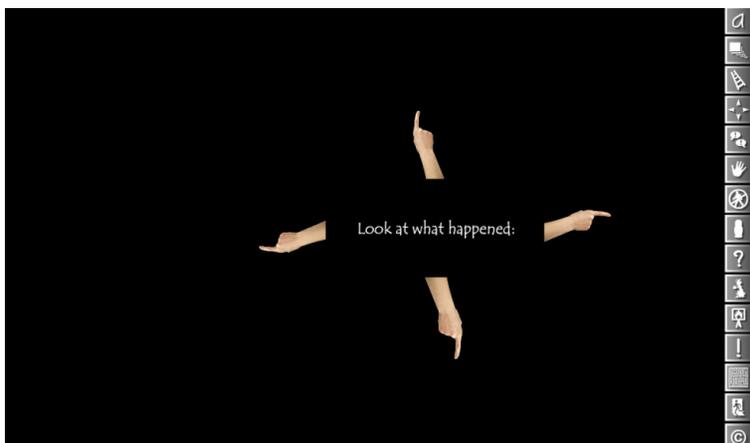
photos.gotoAndPlay([eval(nowlevel)[thisroom][1]]);

if ((thislevel==0)&&(thisroom==0)){
photos.bradbutton.gotoAndPlay(2);
}
soundfx.gotoAndPlay(1);
```

ainda muito preliminar, como se deduz dos confrontos com as que se lhe seguiram e com o resultado final¹⁰, mas também a discussão que decorre

¹⁰ V. a versão final do 4.º episódio: “My name is Alice. I’m 14 years old. My friends dared me to climb to the top of this building. They said that from the top I’d get the best view of town ever. They said everybody had to climb to the top at least once before they die. What none of us realised was that I would almost die on the way. I climbed two thirds of the way up when, all of a sudden, the iron stairs began to collapse. Look at what hap-

entre Kate Pullinger e Chris Joseph sobre os recursos mediáticos, gráficos, etc, a utilizar na obra que está a ser criada em *Flash*, logo baseada em *timeline* e não em código, exceptuando algumas passagens de código *ActionScript2* para determinadas funções. Mesmo assim são sempre breves entradas em comparação com as centenas de molduras de *Flash*, como se pode ver, no mesmo episódio, confrontando o código do jogo da saída da fábrica com a visualização do resultado final.¹¹



5. A incursão nuns bastidores ainda estranhos a muitos pretendeu desvelar um apontamento da camada oculta da literatura eletrónica e chamar de atenção para a dimensão extensiva que precede e acompanha a e-personagem e que comanda as suas ações, numa espécie de subtexto físico da e-personagem que emerge no interface. Uma extensão semelhante ocorre, como se viu, no plano da receção, acrescentando à

pened: The bottom half of the stairs sheared right off. Look at what happened. I heard my friends down below screaming as they got out of the way. Look at what happened: I managed to haul myself up onto what remained of the stairs. Look at what happened: My friends ran off and left me dangling. But they came back. I can hear my friends shouting. Hang on Alice! Climb up to top and find another way down! But I'm stuck here. I'm too frightened to move." Tradução da equipa do projeto IA.TLDCE.

¹¹ Um agradecimento especial é devido aos artistas digitais Chris Joseph e Andy Campbell pela partilha deste material criativo.

e-personagem da ficção eletrônica uma espessura/gesto físicos que a personagem impressa não tem. Ainda que se trate de uma propriedade partilhada pelo ambiente eletrônico, a e-personagem beneficia em densidade e complexidade da confluência determinante destas instâncias de comunicação que se encontram a montante e a jusante.

Referências

- AARSETH, Espen J., (1997). *Cybertext : perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- AGUILAR, Ana Albuquerque (2017). "Alice nos bancos da escola: o trabalho com a personagem em *Inanimate Alice*". Madrid: Simposio de Humanidades Digitales del Sur – Escritura Creativa Digital y Colecciones Digitales (aceite para publicação).
- BOYD, Bill (2014). "Learning and Teaching Literacy in the Digital Age Alice Through the Looking Glass". Posted on January 21, 2014. Blogue de Bill Boyd – *The Literacy Adviser. Learning and Teaching Literacy in the Digital Age*. Disponível em <https://literacyadviser.wordpress.com/2014/01/21/alice-through-the-looking-glass/>. Último acesso em janeiro de 2017.
- DRUCKER, Johanna (2009). *SpecLab. Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- ECO, Umberto (1996). "From Internet to Gutenberg". Conferência na Columbia University, 12 de novembro. Disponível em <http://www.umbertoeco.com/en/from-internet-to-gutenberg-1996.html> (último acesso em janeiro de 2017).
- EDER, Jens; Jannidis, Fotis ; Schneider, Ralf (2010). *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- ESKELINEN, Markku (2004). "Six Problems in Search of a Solution: The Challenge of Cybertext Theory and Ludology to Literary Theory". Disponível em <http://www.dichtung-digital.com/2004/3-Eskelinen.htm> (accedido em janeiro de 2017).
- ESKELINEN, Markku (2012). *Cybertext poetics. The critical landscape of new media literary theory. International texts in critical media aesthetics*. Volume 2. London – New York: The Continuum International Publishing Group.

- FLEMING, Laura (2013). "Expanding Learning Opportunities with Transmedia Practices: *Inanimate Alice* as an Exemplar". *The Journal of Media Literacy Education*, 5 (2): 370–377. Disponível em <http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1124&context=jmle>. Último acesso em janeiro de 2017.
- GENETTE, Gerard (2001 [1987]). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. Transl. by Jane E. Lewin.
- HAYLES, N. Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.
- HAYLES, N. Katherine (2007). *Electronic Literature: New Horizons For The Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- HEIDBRINK, Henriette (2010). "Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research". In EDER, J. et al. (eds.). *Characters in Fictional Worlds*. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter. 67-110.
- HOVIOUS, Amanda (2013). "Exploring Inanimate Alice", *EdTech Digest*. 11 Oct. Disponível em <https://edtechdigest.wordpress.com/2013/10/11/exploring-inanimate-alice/> (último acesso em janeiro de 2017).
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Oxford UK: Oxford University Press.
- MADURO, Daniela (2014). "Characters don't need closure: a aventura impressa e digital.". *Revista de Estudos Literários*. 4: 377-392.
- MONTFORT, N.. 2007. Narrative and digital media. In D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MURRAY, Janet H. (1997). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press.
- PICOT, Edward (2005). Unanswered Questions. *Inanimate Alice*. New media fiction, by Kate Pullinger and Babel. In *The Hyperliterature Exchange*. Disponível em <http://hyperex.co.uk/reviewafteralice.php> (último acesso em janeiro de 2017).
- PULLINGER, Kate (2008). Digital Fiction: From Page to Screen. In R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona (Eds.), *Communications in Computer and Information Science*. 7. 120-126.
- PULLINGER, K. (2008) "Blog Post from Kate Pullinger". Monday, January 14. D. Grigar on behalf of K. Pullinger on the Electronic Literature blog. Disponível em <http://elit.motime.com/post/697710/Blog%20Post%20from%20Kate%20Pullinger#cid-754431> (último acesso em maio de 2015).

- REICHER, Maria E. (2010). The Ontology of Fictional Characters. In J. EDER et alii (Eds.), *Characters in Fictional Worlds* (111-133), Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- RYAN, Marie-Laure (2001). "Beyond Myth and Metaphor – The case of narrative in digital media". *Game Studies*. 1.1, julho. Disponível em <http://www.games-studies.org/0101/ryan/>. Último acesso em janeiro de 2017.
- RYAN, Marie-Laure (2007). Narrative and the split condition split of digital textuality. In Peter Gendolla and Jörgen Schäfer (Eds.), *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media* (257-280). Bielefeld: Transcript.
- STEWART, Gavin (2010). "The Paratexts of Inanimate Alice: Thresholds, Genre Expectations and Status." *Convergence : the International Journal of Research into New Media Technologies*. 16 (1): 57–74.
- VAN VUGT, Henriette C.; Hoorn, Johan F.; Konijn, Elly A. (2010). Modeling Human-Character Interactions in Virtual Space. In J. Eder et al. (Eds.), *Characters in Fictional Worlds* (329-354). Berlim – Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- WILKS, Christine (2015), "The Interactive Character as a Black Box", apresentada à ELO Conference de 2015
- ZANDSTRA, Carly (2013). "Bringing Inanimate Alice to life in the classroom". *Words'Worth*. 46: 1 (April): 1-6.
- ZUERN, John David (2012). "Better Looking, Closer Reading: How Online Fiction Builds Literary-Critical Skills". MLA Panel "New Media, New Pedagogies" (artigo gentilmente cedido pelo autor).

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

CLP – Universidade de Coimbra

ORCID: 0000-0002-1014-0459

**PROTAGONISTAS OU FIGURANTES?
AS FIGURAS DA FICÇÃO DE CARLOS DE OLIVEIRA**

**PROTAGONISTS OR STATIC CHARACTERS?
CARLOS DE OLIVEIRA FICTIONAL FIGURES**

RESUMO: O protagonismo do espaço na obra romanesca de Carlos de Oliveira condiciona e diminui consideravelmente a autonomia das personagens que povoam esse espaço (em concreto, uma Gândara simultaneamente fictícia e real). Deste modo, as personagens oliveirianas, independentemente do seu estatuto económico e social, tendem a ser representadas como marionetas submetidas a uma tragicidade que as aproxima do tipo de protagonistas que pontificavam no naturalismo oitocentista. Num e noutra extremo do espetro social, poderíamos apontar figuras como Leandro, de *Alcateia*, e Mariano Paulo, de *Casa na Duna*, como personagens que se sentem submetidas a um destino inexorável que fatalmente as arrastará para a perdição. Também a recorrente evocação de personagens já desaparecidas no *tempo real* da ação romanesca, os fundadores de dinastias de proprietários agora decadentes (como Silvério Coxo, em *Casa na Duna*), assombra e apouca as personagens que parecem à partida destinadas ao protagonismo ficcional destes romances gandraes. Um último aspeto, prende-se com a existência de personagens que estão presentes em vários romances de Carlos de Oliveira sem que isso necessariamente reforce o seu protagonismo romanesco.

Palavras-Chave: Carlos de Oliveira, Neorealismo, Personagem, Figurante, Gândara.

ABSTRACT: The relevance of space in Carlos de Oliveira's novels conditions and considerably diminishes the autonomy of the characters that populate this space (Gândara, where the action takes place, is a fictional and real region at the same time). Thus, Oliveira characters, regardless of their economic and social status, tend to be represented as puppets subjected to a tragic approach that brings them closer to the kind of protagonists who dominated nineteenth-century naturalism. At either end of the social spectrum, we could point to figures such as Leandro, from *Alcateia*, and Mariano Paulo, from *Casa na Duna*, as characters who feel subjected to an inexorable fate that will inevitably drag them to perdition. Also the recurring evocation of the

deceased founders of the now decaying dynasties of owners (such as Silvério Coxo in *Casa na Duna*) haunts and diminishes the characters who seem at first intended for the fictional protagonism of these Gandarian novels. A final aspect is the existence of characters that are present in several novels by Carlos de Oliveira without necessarily reinforcing their leading role.

Keywords: Carlos de Oliveira, Neorealism, Character, Static Characters, Gândara.

Tendo nascido a 10 de agosto de 1921, em Belém do Pará, no Brasil, Carlos de Oliveira passou, como se sabe, a infância e a adolescência na freguesia de Febres, localizada na região da Gândara, onde o pai – emigrante português entretanto regressado do Brasil – exercia o cargo de médico municipal. Em 1933, Carlos de Oliveira passa a residir em Coimbra durante o período escolar com o objetivo de concluir os seus estudos liceais, a que se seguiria a frequência de uma licenciatura universitária (cf. Moreira, 2003: 133). Essa formação será feita na Faculdade de Letras, onde conclui em 1947 a licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas com a tese intitulada *Contribuição para uma Estética Realista*.

É ainda como estudante liceal que participa em 1937 no volume coletivo *Cabeças de Barro*,¹ com três contos breves e um poema, e que colabora na revista *Altitude*, dirigida por Coroliano Ferreira, Fernando Namora, João José Cochofel e Joaquim Namorado, com o “Poema para o Brasil”. Descontadas estas experiências juvenis, podemos dizer que a vida literária de Carlos de Oliveira tem início com a edição do volume de poesia *Turismo*, publicado em 1942 no *Novo Cancioneiro*. Seguir-se-lhe-iam, nos anos imediatamente seguintes, os romances *Casa na Duna* (1943) e *Alcateia* (1944), ambos integrados na coleção “Novos Prosadores”, editada pela Coimbra Editora. Na verdade, a obra ficcional oliveiriana, tão numericamente reduzida como obsessivamente reescrita, inclui apenas mais três títulos, *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma Abelha*

¹ *Cabeças de Barro* incluía textos de Artur Varela, Carlos de Oliveira e Fernando Namora. A colaboração de Carlos de Oliveira consistia nos contos “Terra alheia”, “A quadrilha do Pinas vai descer ao povoado” e “Nódoa de sangue”, e no poema “Lamentação”

na *Chuva* (1953) e *Finisterra* (1978), confinados, como os anteriores, a um espaço geográfico exclusivo: a Gândara. Envolvido, tal como os seus companheiros de Coimbra, no combate político ao regime de Salazar, Carlos de Oliveira será um dos animadores da revista *Vértice* e um dos nomes de referência do Neorrealismo coimbrão.

Tal como acontecia no realismo oitocentista, o espaço físico e o espaço social assumem um grande protagonismo nas obras dos escritores neorrealistas, ainda que se assista a uma tendencial transferência dos ambientes focalizados da pequena e média burguesia citadina para as periferias urbanas e o mundo rural, onde se concentra o proletariado agrícola cujas rudes condições de trabalho se denunciam. O pacto de leitura que o romancista neorrealista estabelece com seu leitor pressupõe que o segundo identifique o espaço físico descrito na obra e compreenda os mecanismos da exploração da mão-de-obra assalariada, comovendo-se com a infelicidade dos novos protagonistas da ficção. Apesar disso, nem sempre os espaços ficcionados correspondem com precisão topográfica aos locais exatos que representam e também nem sempre é respeitada a toponímia oficial, que poderia agravar a relação dos escritores com a omnipresente censura política ou crispas de modo insuportável a relação dos autores com pessoas reais com que conviviam diariamente e se viam retratadas nas obras de ficção produzidas.

No caso concreto de Carlos de Oliveira, é evidente que a sua cartografia gandraesa se aproxima bastante mas não se ajusta com precisão à topografia oficial, a começar pelo nome da sede de concelho, Corgos, que corresponde na geografia real à então vila e atual cidade de Cantanhede. Se compararmos o que se escreve no *Guia de Portugal*, iniciado por Raul Proença, cujo volume dedicado à Beira Litoral é contemporâneo dos primeiros romances de Carlos de Oliveira, tudo o que ali se escreve sobre os recursos naturais e as atividades económicas de Cantanhede (pedreiras de calcário, vinha, madeiras, cereais, gado), corresponde à descrição que nos é feita de Corgos e da sua região na obra de Oliveira:

Os fornos de cal que abundam na região empregam, como material combustível, os grandes matos e pinhais que rodeiam a vila. Tem, além disso, estâncias de

madeira, fábricas de serração, pregaria, fundição, cerâmica (sobretudo telha), fogões, moagem e destilação de aguardentes. (1984: 130)²

Mas como acontece com quase todos os elementos topográficos destes romances, o topónimo Corgos não é arbitrário: existe um lugar com esse nome no concelho, situado na freguesia de Febres. Nesta localidade, que rivalizava demograficamente com a sede de concelho, teve particular relevo a atividade da ourivesaria ambulante.

Melhor do que ninguém, o próprio Carlos de Oliveira estabelece uma concludente relação entre a Gândara real e a Gândara ficcional, numa carta que dirige, em 7 de outubro de 1970, à investigadora brasileira Inês Cecília Mestriner, que se propunha estudar a obra oliveiriana:

A Gândara fica na faixa litoral portuguesa entre a Figueira da Foz e Aveiro, cidades que encontrará em qualquer mapa. Zona areenta e pobre, tem mais ou menos vinte quilómetros de profundidade, do mar para o interior, e cinquenta de norte a sul. Note que não é uma zona geográfica devidamente estabelecida ou estudada como tal nos compêndios geográficos escolares. Trata-se de um dos maiores desertos humanos do país, uma espécie de concha grande limitada a norte, leste e sul por elevações calcárias e serranias. Claro que, do ponto de vista social e económico, não está como há trinta ou quarenta anos (Casa na duna decorre exatamente no início da transformação: as estradas, as primeiras tentativas de pequenas indústrias locais, o aparecimento dos motores, etc.), mas a natureza do solo (dunas, charcos), a sua lenta fixação (sobretudo através de pinhais densíssimos), uma economia agrícola rudimentar, etc., dão-lhe ainda o carácter primitivo, a atmosfera por vezes sub-humana que os romances, escritos quase todos a década de 40, tentaram fixar. No entanto, como nunca pretendi uma literatura fotográfica ou apenas documental, é evidente que há uma larga transposição artística desses elementos.³

² A 1.ª edição do *Guia de Portugal*. 3.º Volume. *Beira I – Beira Litoral*, realizada sob a responsabilidade de Sant’Anna Dionísio, é de 1944.

³ A carta, existente no espólio de Carlos de Oliveira, foi-me gentilmente facultada pelo meu colega e amigo Osvaldo Silvestre. Idêntica informação pode ser encontrada num texto de 1969, escrito a propósito do seu livro de poesia *Micropaisagem* e recolhido em *O Apre-*

Na geografia da Gândara oliveiriana distinguem-se especialmente 5 localidades, por serem aquelas em que decorre a ação dos romances de Carlos de Oliveira. Na vila de Corgos, capital de concelho, concentram-se os órgãos de poder regional (Câmara, Tribunal, GNR) e também as principais atividades sociais e económicas, destacando-se os Armazéns de S. Jorge, o mercado semanal ou a sede do jornal *Comarca de Corgos*. Entre as aldeias, distinguem-se Corrocovo, principal foco de ação de *Casa na Duna*; S. Caetano, onde se acolhe a quadrilha de João Santeiro, que aterroriza a Gândara em *Alcateia* e onde habita, no mesmo romance, o Dr. Carmo, administrador do concelho; Fonterrada, que partilha com Corgos o protagonismo geográfico de *Pequenos Burgueses*, nela residindo o leitor de sinas Raimundo, assim como o Major, proprietário agrícola, e a sua filha Cilinha; e ainda o Montouro, onde mora o Álvaro Silvestre de *Uma Abelha na Chuva*.

Nem sempre o vínculo destas localidades fictícias – que são muitas mais do que as cinco acima referenciadas – com a toponímia oficial é tão óbvio como no caso de S. Caetano, que grafada São Caetano se encontra no mapa e na toponomástica rodoviária, ou no de Montouro, que é o nome real de uma aldeia situada no extremo norte do concelho de Cantanhede e do distrito de Coimbra. Mas existe igualmente Covões (no concelho de Cantanhede) ou Covão do Lobo (localidade situada no concelho de Vagos, mas morfologicamente gandaresa), e Covão é o nome da aldeia onde, em *Alcateia*, vive Leandro, que, depois de assassinar num caso de honra o cacique local Lourenção, se refugia nas imediações de S. Caetano, juntando-se ao bando de Santeiro. Perboi, tanto na geografia real como na fictícia, é um lugar situado nas imediações de São Caetano.

diz de Feiticeiro: “Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia) nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação. A matéria de alguns poemas da «Micropaisagem», talvez mais decantada, mais indireta, é a mesma. O que não quer dizer evidentemente que tenha desaproveitado experiências diferentes (ou parecidas) que a vida e a cultura me proporcionaram depois” (Oliveira, 1973: 260-261).

A coincidência onomástica não implica, no entanto, que exista uma correspondência direta e evidente entre os lugares fictícios e os lugares geográficos com denominação idêntica ou aproximada. Isso é particularmente evidente no caso de Corrocovo. O nome de Corrocovo provém claramente de Corgo Covo, nome de um lugarejo próximo de São Caetano, embora sem a dimensão populacional do Corrocovo fictício. Com ruas, escola, comércio, igreja e uma significativa densidade humana, o Corrocovo oliveiriano ajusta-se muito mais à vila de Febres (onde residia a família do escritor) do que ao minúsculo Corgo Covo.

Também o topónimo ficcional Fonterrada está vinculado à toponímia gandraesa, procedendo de Fonte Errada (localidade próxima de Camarneira). Este protagonismo do espaço prejudica claramente a autonomia das personagens, que, vítimas de uma fatalidade relacionada com o processo de usurpação humana do solo gandarês, não têm controlo sobre o seu próprio destino.

Não é difícil apontar as personagens principais dos dois primeiros romances de Carlos de Oliveira. Em *Casa da Duna*, Mariano Paulo administra sem grande sucesso o património que lhe foi legado pelo velho Paulo (que por sua vez o herdara de Silvério Coxo, o fundador). A morte de Hilário, o rebento degenerado da prole dos Paulos, acompanha a ruína da casa, que sucumbe à fatalidade da natureza hostil e do progresso material, que traz a concorrência à fábrica de telha com a qual Mariano Paulo sonha poder resgatar o casarão e a quinta anexa da inexorável hipoteca. Abaixo dos Marianos Paulos deste e dos seguintes romances, reina a miséria quase absoluta, a doença (potenciada pela desnutrição crónica e pelas águas estagnadas das lagoas insalubres), a fome (acentuada nos anos de más colheitas), a violência familiar e social (acelerada pelo consumo elevado de vinho). É certo que os armazenistas de Corgos e os lojistas da vila e das principais aldeias se aproveitam das necessidades alheias para engordar o seu património, mas as fortunas são efémeras e a intriga romanesca fixa-se preponderantemente na decadência das mais importantes casas agrícolas da Gândara, vencidas pela natural pobreza do solo arenoso.

Em *Alcateia*, no Covão, o antigo contrabandista Lourenção, emprestando dinheiro mediante hipoteca e apropriando-se em seguida das terras hipotecadas, por falta de pagamento dos empréstimos, representa caricaturalmente a transição da acumulação primitiva de capital para o modo de produção capitalista. Mas não pode afirmar-se que a denúncia da exploração do trabalho assalariado tenha grande visibilidade na obra de ficção de Carlos de Oliveira: parece no mínimo bastante discutível considerar, como faz Urbano Tavares Rodrigues que, “no incêndio de desespero ateadado por Mariano Paulo”, no final de *Casa da Duna*, se pronuncie “serenamente, a condenação do modo de produção capitalista” (Rodrigues, 1981: 67). É mais detetável a presença de referências mais ou menos subtis ao aparelho repressivo do estado, mas mesmo isso ocorre numa zona de penumbra relativamente à centralidade da intriga.

Alcateia é o único romance de Carlos de Oliveira que não foi objeto de reescrita e que por isso nos oferece um discurso narrativo bastante linear. Nele se destaca como protagonista Leando, o pequeno agricultor que se junta à quadrilha de João Santeiro depois de assassinar a tiro Lourenção, que lhe violara a filha. Na verdade, nem Leandro nem qualquer outro membro da quadrilha são verdadeiros senhores do seu destino. Os membros da quadrilha de João Santeiro não podem ser outra coisa senão ladrões. Quando a quadrilha tenta roubar o proprietário Cosme Sapo, um empregado deste, Damião, acaba por matar a tiro o seu amigo Xavier, um membro do bando que não queria participar no assalto justamente devido à sua amizade com Damião. Acusado de homicídio, o criado de Cosme Sapo encontra na prisão um jovem de Perboi, Jesuíno de nome, que aguarda julgamento por ter assassinado um homem à navalhada, e que assim explica a Damião o seu ato tresloucado, em que não está ausente a tragicidade naturalista:

– Matei-o porque tinha de ser. O ódio que me fez acabá-lo à navalhada não era contra ele. Sentia-me só, sentia-me corrido no mais pequeno desejo, era como se tudo tivesse jurado a minha desgraça. Quando discutimos, fiquei cego, nem cheguei a ter culpa de nada. E, agora, vejo que aquela raiva era contra toda a gente. (Oliveira, 1945: 79)

Em contraponto com *Alcateia*, nenhum romance de Carlos de Oliveira mudou tão drasticamente de estrutura e até de intriga, na passagem das versões dos anos 40 e 50 para as versões dos anos 70, como *Pequenos Burgueses*. As personagens são basicamente as mesmas, mas a história simplifica-se na versão de 1970, contrariamente ao que acontece com o discurso, sendo concedida muito maior importância à corrente de consciência dos protagonistas do que à história propriamente dita.

Na versão definitiva, o Delegado [do Ministério Público], que tinha nome próprio, Albertino, nas primeiras edições, não hesita entre cortejar Cilinha e Isabel Cardoso (filha do proprietário dos Armazéns de S. Jorge): decide-se imediatamente por Cilinha, porque, nesta versão, a fortuna sólida é a do Major e não a de Cardoso, ao contrário do que acontecia na primeira e segunda edições. Quanto a Pablo Florez, que nas primeiras versões chega a casar com Cilinha, figura nas edições posteriores apenas como objeto simultâneo de desejo e de repulsa por parte da filha do Major. Também a informação concreta sobre as ações de cada uma das personagens no período correspondente aos últimos anos da Segunda Guerra Mundial é muito mais limitada na versão final. A conexão do espanhol com o regime nazi é muito menos óbvia. É certo que João Viegas continua a representar a oposição ao regime ditatorial português, mas desaparece da história o outro “democrata”, Fernando Carmo, filho do administrador do concelho de Corgos em *Alcateia*, cuja presença, embora precária, assegurava, juntamente com o quadrilheiro Troncho, a continuidade e coerência interna das histórias gandraesas de Carlos de Oliveira. Uma das cenas mais fortes da versão moderna é a prisão de João Viegas pela polícia política do salazarismo, cujo automóvel negro é comparado a um percevejo, que o narrador gostaria de ver esmagado antes de levar a cabo a sua hedionda ação.

De certo modo pode dizer-se que as personagens protagonistas regressam à sua potencialidade, já que psicológica e socialmente elas são basicamente as mesmas da primeira edição, mas não chegam a viver as situações que ocorrem na *editio princeps*. Nem Cilinha é abandonada pelo Delegado, casando-se ato contínuo com Pablo Florez, nem a filha

do Cardoso engravida, apesar das críticas que são feitas ao seu comportamento licencioso na festa de aniversário de Cilinha.

A personagem que praticamente não altera o seu comportamento nem a sua personalidade de edição para edição é o coxo Raimundo, pedinte e leitor de sinas, que conhece melhor que ninguém os campos e caminhos da Gândara. É com ele, e com a sua frustração de passar toda uma vida à espera de ter condições para usufruir de uma mula que o transportasse por aqueles caminhos de terra batida, que abre e encerra o romance em qualquer das versões. Há, contudo, uma substancial diferença nas duas versões. Na primeira, Raimundo chega a ter a sua mula, que acaba por perder, quando é abandonado pela filha, que foge com Amadeu, que trabalhava como ourives por conta do Major, depois de ter sido descoberto que roubava descaradamente o patrão. A mula é roubada para que os fugitivos tenham tempo de apanhar o comboio, evitando que Amadeu responda pelos seus desfalques. Na última versão, muito mais enxuta de peripécias, não existe essa fuga nem sequer a personagem que a provocou (não se regista também rutura de Cilinha com o Delegado, e muito menos o casamento daquela com Pablo Florez). Nesta versão, Raimundo, símbolo da Gândara pobre e ignorante – e talvez por isso erigido como a personagem de maior relevo do romance –, acaba estatelado no chão, repetindo visualmente a cena inicial do romance, de novo às portas de Fonterrada, mas ainda mais desiludido quanto à possibilidade de conseguir a almejada mula, depois de esgotada a derradeira esperança que depositara no bruxo de Moirões, que encontra morto e já em decomposição na cabana onde este habitava.

Uma Abelha na Chuva constituiu até à publicação de *Finisterra* o romance que encerrava a então tetralogia gandaresa de Carlos de Oliveira. Como de costume, há personagens secundárias que transitam de obras anteriores (neste caso, o Dr. Neto e o Medeiros da *Comarca*), enquanto a ação decorre entre Corgos e a aldeia de Montouro, onde reside o comerciante e lavrador Álvaro Silvestre, casado com a fidalga Maria dos Prazeres, descendente de uma das famílias mais ilustres da Gândara, os Pessoa de Alba Sancho. É esta, sem dúvida, a principal personagem

do romance, ainda que a perspectiva adotada pelo narrador privilegie preferentemente a ótica simplista do seu rústico e ignorante cônjuge. Na verdade, é a própria focalização interna de Álvaro Silvestre que nos permite verificar até que ponto ele é instrumentalizado por Maria dos Prazeres, que corresponde com o desprezo que vota ao primogênito dos Silvestres à humilhação sofrida pelos Pessoa de Alba, quando, para escaparem à miséria que se avizinhava, tiveram de entregar a filha àqueles rústicos enriquecidos.

Retomando o fio argumentativo inicial, reiteramos que a grande protagonista da ficção oliveiriana é, sem sombra de dúvida, a Gândara, um extenso areal conquistado ao mar, com uma flora e uma fauna adaptadas à pobreza do solo, incluindo na fauna o elemento humano que foi moldando e tornando habitável o território. Esse processo de colonização humana é sumariamente descrito em várias obras e sintetizado na última, *Finisterra*. Mas, apesar do seu protagonismo, o cenário físico da ação não corresponde na morfologia do romance a uma personagem canônica, permanecendo, logicamente, ausente de qualquer dicionário de personagens romanescas.

Que personagens escolher, então, e de que obras, para representarem a produção ficcional de Carlos de Oliveira. Evidentemente que a escolha das personagens mais representativas de um autor não é o mesmo que selecionar os protagonistas das suas melhores obras. Mas seja qual for o critério, não há uma fórmula indiscutível para escolher as grandes personagens de um autor que, não obstante, a utilização de recursos que possibilitam o acesso à corrente de consciência dessas mesmas personagens (através de processos narrativos como a focalização interna, o discurso indireto livre ou mesmo o monólogo interior), nunca lhes permite uma substancial autonomia. Uma das formas de limitar essa autonomia consiste na utilização da segunda pessoa do singular, através da qual o narrador se dirige diretamente às suas personagens, corrigindo-as e admoestando-as. Não há também uma deliberada empatia do narrador com as suas personagens, todas de algum modo vítimas e instrumentos da fatalidade de um incontrolado e incontrolável devir natural e social. Por outro lado, as personagens que aparentam uma maior identidade ideológica com o

narrador são sempre sumariamente apresentadas e nunca verdadeiramente exploradas psicologicamente. Constitui, portanto, uma tarefa árdua e inevitavelmente subjetiva detetar em qualquer dos romances uma personagem claramente dominante, tanto mais que, frequentemente, a sua importância na economia do relato não está aritmeticamente relacionada com o espaço que ela ocupa.

A tendência para a diluição da importância da personagem culmina com *Finisterra. Paisagem e povoamento*, onde o engrandecimento da importância histórica da formação da paisagem é diretamente proporcional à perda de influência das personagens, reduzidas ao precário papel de povoadores, dissolúvel no espaço de três gerações, e identificadas apenas pelo seu parentesco ou proximidade relativamente à criança que assiste à derrocada da sua casa na duna (avô, tio, pai, mãe, o amigo da família, o executor fiscal; ela ou a mulher, quando o discurso se centra na contemporaneidade do narrador). O núcleo familiar que povoa esta casa arruinada não é idêntico ao dos Paulos que habitavam a casa de Corrocovo que está no centro da intriga do romance inicial de Carlos de Oliveira, mas o enredo (neste caso reduzido a uma condição tendencialmente abstrata) coincide no essencial com a história relatada em *Casa na Duna*: até a aposta de Mariano Paulo na criação de uma fábrica de telha para evitar a ruína tem paralelo na busca incessante por parte do tio da criança da fórmula da porcelana imponderável, que evitaria igualmente a ruína da casa familiar. O triunfo da natureza, que a longo prazo sempre se reapodera do território que lhe é disputado pelo homem, tem como consequência narrativa inevitável o definhamento da personagem.

Referências

- OLIVEIRA, Carlos de (1945). *Alcateia*. 2.^a ed. Coimbra: Coimbra Editora.
- OLIVEIRA, Carlos de (1973). *O Aprendiz de Feiticeiro*. 2.^a ed. Lisboa: Seara Nova.
- DIONÍSIO, Sant'Anna (Coord.) (1984). *Guia de Portugal*. 3.^o Volume. *Beira I – Beira Litoral*. 2.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1981). *Um novo olhar sobre o Neo-realismo*, Lisboa, Morães.

MOREIRA, Vital (2003). *Paisagem Povoada: a Gândara na Obra de Carlos de Oliveira*, Cantanhede/Coimbra: Câmara Municipal de Cantanhede/Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro.

AZZURRA RINALDI

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

ORCID: 0000-0002-4696-007X

A DAMA PÉ DE CABRA: SOBREVIDA DE UMA PERSONAGEM MEDIEVAL PORTUGUESA

THE LADY WITH THE GOAT FOOT: THE SURVIVAL OF A MEDIEVAL PORTUGUESE CHARACTER

RESUMO: A Dama Pé de Cabra é uma personagem que aparece pela primeira vez na Lenda da Biscaia contida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* do século XIV. A figura é descrita como uma dama belíssima, mas que possui um pormenor terrível: o pé forçado como o de uma cabra. Todavia, apesar deste detalhe consegue fazer apaixonar por si o senhor Dom Lopes de Haro que casa com ela à condição que não se benza. Esta personagem torna-se depois protagonista da lenda homónima escrita por Alexandre Herculano e contida em *Lendas e Narrativas* de 1851. A obra de Herculano tornou-a celebre e ofereceu as bases para ulteriores versões da lenda que entraram a fazer partes de bandas desenhadas e de peças teatrais. O trabalho do historiador português acrescenta inúmeros pontos e pormenores à lenda originária e, de mesmo modo, também as edições em banda desenhadas, embora baseadas na narrativa de Herculano, acrescentam, graças à imagem, ulteriores elementos que tornam a figura dinâmica. A Dama Pé de Cabra é uma figura que pertence quase exclusivamente a Portugal, embora na Espanha se possam encontrar lendas “orais” que narram de uma senhora fisicamente parecida com a nossa personagem. Segundo os estudos críticos, como os de José Mattoso, a Dama é aproximável às fadas melusianas (a mais conhecida é a francesa Melusina) que oferece ao marido uma importante descendência, mas é também verdade que a particularidade física da figura, isto é o pé forçado é um elemento único que a diferencia das outras criaturas que normalmente apresentam caudas de peixe ou de serpente. Com este trabalho proporemos mostrar e analisar os diversos aspetos que distinguem a Dama Pé de Cabra nas diversas épocas e nas diversas formas artísticas: prosa, banda desenhada e teatro.

Palavras-chave: Dama Pé de Cabra, sobrevida da personagem, personagem, literatura portuguesa.

ABSTRACT: The Lady with the Goat Foot is a character who appears for the first time in the Legend of Biscay contained in the *Livro de Linhagens* by Count Dom Pedro,

book of the 14th century. The figure is described as a beautiful lady but has a terrible detail: the forked foot like that of a goat. However, despite this detail, Dom Lopes de Haro marries her on the condition that he does not bless himself. This character then becomes the protagonist of the legend of the same name written by Alexandre Herculano and contained in *Lendas and Narrativas* of 1851. Herculano's work made the character of the lady famous and offered the bases for further versions of the legend as comic strips and plays. The work of the Portuguese historian adds points and details to the original legend, and also the comic book editions, although based on Herculano's narrative, add, thanks to the image, further elements that make the figure dynamic. A *Dama Pé de Cabra* is a figure that belongs almost exclusively to Portugal, although in Spain you can find "oral" legends that tell of a lady physically similar to our character. According to critical studies, such as those by José Mattoso, the Lady is close to the Melusian fairies (the best known is the French Melusine) that offers to her husband an important progeny, but it is also true that the physical particularity of the figure, that is, the forked foot is a unique element that differentiates her from other creatures that normally have fish tails or snakes. With this work, we will propose to show and analyze the different aspects that distinguish Lady with the Goat Foot in different eras and in different artistic forms: prose, comics and theatre.

Keywords: Lady with the Goat-Foot, survival of the character, character, Portuguese literature.

A *Dama Pé de Cabra* é uma figura que pertence quase exclusivamente a Portugal, embora na fronteira com a Espanha se possam encontrar lendas "orais" que falam de uma senhora fisicamente parecida com a nossa personagem¹, cuja característica principal é possuir o "pé forçado como o de uma cabra". Segundo estudos críticos, como os de José Mattoso, a *Dama medieval do Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* está próxima das fadas melusianas – nome que deriva de Melusina² a mais conhecida entre estas – e que oferecem ao marido uma importante descendência. Contudo, existem algumas diferenças entre a *Dama portuguesa* e as outras criaturas desta tipologia: primeiro, é o pé forçado, porque normalmente

¹ Por exemplo a *Lenda da Dona Lopa* da aldeia de Linhares da Beira (distrito da Guarda).

² A tipologia da Melusina surge na literatura medieval latina ou em vulgar já a partir do século XII, mas esse nome, que caracterizará estes tipos de contos que possuem uma mesma estrutura, só surgirá entre o século XIII e o XIV (Le Goff, 2005: 146). De facto, aceita-se que o nome Melusina é originário de Mére Lusine, isto é, a "mãe de Lusignan" (Labere, 1998: 21), embora antes desta famosa criatura existam outros textos literários cujas protagonistas ajudaram na sua evolução e cristalização, como a lenda de Henno de Walter Map (1135-1210) (Petoia, 1992: 123).

as Melusinas apresentam, depois de uma metamorfose, a cauda de peixe ou de serpente; segundo, a Dama, na lenda original, não se transforma, o seu elemento animal é visível desde o início, enquanto as outras modificam os membros inferiores.

As lendas melusianas possuem, na maioria dos casos, uma mesma estrutura: há um encontro entre a criatura sobrenatural e o humano, com a fada a impor um interdito que será quebrado pelo homem, e, por fim, ocorre o desaparecimento da criatura mágica no Outro Mundo feérico (Harf-Lancner, 1989: 107). A lenda medieval da Dama Pé de Cabra mantém esse mesmo desenvolvimento e descreve o encontro entre Dom Diogo Lopes de Haro, senhor da Biscaia, e a mulher nestes termos:

Ouvio cantar muito alta voz ãa molher en cima de ãa pena. E el foi pera la e vio-a seer mui fermosa e mui ben vistida e namorou-se logo dela mui fortemente e preguntou-lhe quem era. E ela lhe disse que era ãa molher de muito alto linhagem. E el lhe disse que pois era molher d'alto linhagem que casaria com ela se ela quisesse, ca el era senhor daquela terra toda. E ela lhe disse que o faria, se lhe promettesse que nunca se santificasse. E ele lho outorgou e ela foi-se logo com ele. E esta dona era mui fermosa e mui ben feita em todo seu corpo, salvando que avia ãu pee forçado, como pee de cabra. (*Livro de Linbagens do Conde Dom Pedro*, 1980, vol. 1: 138-139 – sublinhado nosso)

Realçámos os aspetos físicos da Dama Pé de Cabra, que ficaram inalterados no conto de Alexandre Herculano (1810-1877). De facto, o historiador português refere, embora adicionando vários pontos à descrição desta criatura, as mesmas características que podemos encontrar no *Livro de Linbagens do Conde Dom Pedro*, aparecendo as construções frásicas: «lindo lindo cantar», «formosa dama», «Sou de tão alta linhagem como tu», «vossa beleza é divina», «formas nuas da airosa dama» e ainda «pés forçados como os de cabra» (Herculano, 1980: 36, 37).

Portanto, na parte inerente ao encontro de Dom Diego Lopes com a Dama, embora a linguagem seja diferente, observamos várias similitudes. Ora, o autor oitocentista oferece a esta personagem uma nova figuração, de fada melusiana ela torna-se demónio, e o ponto da narração em que

há a mutação para o domínio do diabólico é a da quebratura do interdito por parte do senhor da Biscaia que, contrariamente ao que lhe tinha ordenado a Dama, se benze.

Mostramos aqui um esquema comparativo:

Lenda da Biscaia do <i>Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro</i>	<i>A Dama Pé de Cabra</i> de Alexandre Herculano
<p>“Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!”. // E sa molher, quando o vio assi sinar, lançou mão na filha e no filho, e dom</p> <p>Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar. E ela recudio com a filha por a freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha. (p. 139).</p>	<p>– A la fé que nunca tal vi! Virgem bendita. [...]</p> <p>– Ui! – gritou sua mulher, como se a</p> <p>houveram queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os <u>olhos brilhantes</u>, as <u>faces negras</u>, a <u>boca torcida</u> e os <u>cabelos eriçados</u>.</p> <p>E ia-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre Dona Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo; o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia.</p> <p>E <u>aquele braço crescia</u>, alongando-se [...]. E a <u>mão da dama era preta e luzidia</u>, como pelo da podenga, e <u>as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras</u>. (Herculano, 1980: 40-41 – sublinhado nosso)</p>

Como se pode notar, Alexandre Herculano acrescenta vários pontos descritivos que caracterizam a figura da Dama Pé de Cabra, que, em vez de desaparecer simplesmente, se transforma numa criatura disforme e diabólica³. Estes elementos adicionados são fundamentais para a sobrevivência da personagem em questão, repercutindo-se em outras obras literárias em que a Dama aparece (seja como personagem ativa, seja como mera figura referencial) e em outras obras artísticas que analisaremos.

Quase contemporâneo do conto de Alexandre Herculano é o poema inglês *Elva: a story of the dark ages* (1871), do Visconde de Figanière⁴

³ Esta análise comparativa está também presente na nossa tese de doutoramento que tem por título *O mágico e o demoníaco. Figurações, práticas e efeitos na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV*, pp. 347-348.

⁴ Frederico Francisco Stuart Figanière E. Morão, para saber mais sobre este escritor português veja-se o site <https://idi.mne.pt/pt/leituras/2-uncategorised/338-bio-figaniere.html> (consultado em 23-01-2018).

(1827-1908), que reúne várias lendas de Portugal entre as quais aparece a Dama Pé de Cabra. O mesmo escritor, numa nota introdutória à obra, refere ter sido inspirado pelas duas narrações⁵, a medieval do *Livro de Linhagens* e a de Herculano.

A descrição da mulher na versão inglesa aparece-nos mais pormenorizada do que as outras duas, porque, para além da simples referência à beleza da Dama, há também elementos que constituem um esboço de um retrato literário⁶. Sabemos que ela possui cabelo preto como as penas do corvo e que a sua figura é subtil (Visconde de Figanière, 1878: 133). Portanto, estão acrescentados elementos que vão construindo e consolidando a personagem medieval, que originariamente tinha o pé como única característica física.

Na segunda parte do poema é nitidamente visível a marca deixada por Herculano, pois a Dama transforma-se numa criatura monstruosa, como acontece na versão oitocentista portuguesa:

The lady's face assumes a scowl,
Grows dark, distorted, rough with hair,
as up she rises from her chair. [...]
Her arm waxed longer, hairy, black,
To horny claws her fingers sprouted,
And panic-struck you bawled and shouted,
As her arm longer, longer grew,
Came stretchin' nearer, nearer you.
(Visconde de Figanière, 1871: 139)

Como se pode ver pelos elementos sublinhados, no poema aparecem os mesmos elementos que evidenciámos no conto de Herculano e que não estão presentes na lenda original. De facto, a Dama de Alexandre Herculano (recorde-se: de inspiração medieval) é a que tem sucesso

⁵ Como vimos, a primeira parte da descrição da personagem é comum a ambas as narrações e, por isso, é quase impossível demonstrar a confluência dos dois textos na composição inglesa.

⁶ Recurso estilístico de descrição de uma personagem que a rende visível e credível.

na escrita⁷ literária portuguesa. Temos exemplos disso em *Fascinação, seguido de «A Dama Pé-de-Cabra» de Alexandre Herculano*, de Hélia Correia (n. 1949), a reportagem “O livro dos mortos”, de Amadeu Lopes Sabino (n. 1943), contida em *O retrato de Rubens*, e ainda no romance histórico a *Padeira de Ajubarrota*, de Maria João Lopo de Carvalho (n. 1962). Nas três obras citadas a personagem possui, na sua transfiguração, “as faces negras”, “a boca torcida”, “os cabelos eriçados”, a mão “preta e luzida como pelo da podenga” e as “unhas recurvadas em garras”. Isto deve-se ao facto de os autores rescreverem o conto, embora no texto de Amadeu Lopes Sabino (1985, 56), haja uma reflexão sobre a personagem “criada” por Herculano a quem são acrescentados outros detalhes retratísticos, como «fato comprido de seda do Levante⁸» e «sapatinhos de veludo que ocultavam os pezinhos de cabra».

Para além das obras literárias é interessante ver como a personagem da Dama Pé de Cabra foi apresentada nas bandas desenhadas. Com efeito, existem duas bandas desenhadas publicadas da versão de Herculano. A mais antiga está publicada em *TinTin* (1980-1981) e é desenhada por José Garcês (n. 1928); nela, o texto mantém-se fiel ao conto oitocentista, enquanto a outra está contida em *Lendas de Portugal em Banda Desenhadas* (1989), por Augusto Trigo (n. 1938), com desenhados de Jorge Magalhães (n. 1938).

Ora, uma das características da banda desenhada consiste em oferecer uma imagem às personagens que estão representadas na narração. Sabemos que nos textos literários analisados não existe um verdadeiro retrato da Dama Pé de Cabra, pelo que os artistas das bandas desenhadas ofereceram à protagonista figuras diversas. A primeira tem o cabelo escuro

⁷ Paulo Alexandre Pereira (2008: 20) utiliza os termos «reescritas literárias», porque, de facto, são rescrições da lenda de Herculano: *Fascinação* é a versão da Dama Pé de Cabra contada sob o ponto de vista de Dona Sol, enquanto Amadeu Lopes Sabino oferece uma reflexão sobre a personagem. Aquela definição é também válida para o romance do 2013 a *Padeira de Ajubarrota*, em que a lenda (a versão de Herculano e não do *Livro de Linbagens do Conde Dom Pedro*, embora o tempo do romance seja o século XIV), é narrada fragmentariamente ao longo da obra.

⁸ Ligado, para o autor ao demónio que é originário do Oriente (Sabino, 1985: 66).

e liso⁹, como também refere a obra inglesa do Visconde de Figanière, a outra possui o cabelo ruivo¹⁰. Para além destas duas, existe ainda uma versão em banda desenhada inédita de que se podem apenas admirar duas pranchas na internet¹¹, criada por José Pires (n. 1935), em que a Dama aparece com duas tranças escuras que lhe caem nos ombros.

A banda desenhada de A. Trigo e J. Magalhães não é fiel ao texto de Herculano, mostrando elementos que acrescentam um ou outro aspeto à Dama, como o seu erotismo e a sua aproximação, mais forte do que nas outras obras (entre as quais o conto de Herculano), ao domínio das trevas, enquanto a parte em que há a transformação da personagem é comum à de José Pires.



Figura 1: José Garcês, *A Dama Pé de Cabra*, <http://bloguedebd.blogspot.pt/2015/02/literatura-e-bd-6-alexandre-herculano.html> (evidenciado nosso)

⁹ A banda desenhada por José Garcês é em preto e branco.

¹⁰ O texto da banda desenhada explica que ela tem o cabelo ruivo como o fogo, porque de fogo é a sua alma (Trigo, 1989: 31).

¹¹ Veja-se o site <http://bloguedebd.blogspot.pt/2015/02/literatura-e-bd-6-alexandre-herculano.html> (consultado em 24-01-2018).



Figura 2: Augusto Trigo e Jorge Magalhães, *A Dama Pé de Cabra*, <http://bloguedebd.blogspot.pt/2015/02/literatura-e-bd-6-alexandre-herculano.html> (evidenciado nosso)

Veja-se as vinhetas evidenciadas e podemos notar que as faces negras, os cabelos eriçados, a mão preta como pelo da podenga e as unhas recurvadas em garras, que aparecem no texto de Herculano, não tiveram mutações.

A pintura também continua a usar estes aspetos na representação da nossa personagem. Paula Rego (n. 1935) e Adriana Molder¹² (n. 1975), na exposição com o título *a Dama Pé de Cabra*, oferecem à protagonista diversos sentidos e feições, pois se para a primeira artista a Dama é «emocionalmente grotesca» porque a sua fealdade está na alma e não no físico monstruoso, possuindo os pés de cabra, no caso da segunda ela é predadora dos homens, em particular «quando se despe da sua máscara humana» (Freitas, Kuspit, 2013: 23).

¹² As duas artistas possuem um estilo artístico muito diferente. A primeira utiliza uma grande variedade de cores e representa as cenas de vida da Dama, enquanto a segunda usa principalmente a cor preta, devido ao uso do papel esquisso e concentra-se no retrato e, por isso, focaliza a sua atenção na singularidade de cada personagem que aparece no conto.



Figura 3: Paula Rego, A Dama Pé de Cabra V, <http://novacasaportuguesa.blogspot.pt/2013/01/paula-rego-dama-pe-de-cabra-e-outras.html>



Figura 4: Adriana Molder, Retrato da Dama Pé de Cabra, <http://www.donopoulos.gr/acrochage-ii-gehard-demetz-adriana-molder-apostolos-palavrakis/>

As figuras 3 e 4 são dois exemplares da exposição, úteis para mostrar como a Dama Pé de Cabra resulta diferente. Aliás, se compararmos estas representações com as das bandas desenhadas é possível afirmar que cada um dos artistas possui uma visão própria, devido, como já referimos, à falta de um retrato específico. A única semelhança que há é o facto de a Dama de Paula Rego ter o cabelo ruivo como o da banda desenhada de Jorge Magalhães.

Particularíssima é ainda a «Dama dos Pés de Cabra» protagonista do programa televisivo brasileiro (da Globo) o *Sítio do pica-pau amarelo*

(temporada de 2004)¹³. Nesta representação, a personagem é a princesa Isabel, interpretada por Maria João Bastos, a quem a bruxa (Julie Sergeant), mãe do seu namorado (Pedro Górgia) e ciumenta do amor do filho para com ela, transforma os pés humanos em pés de cabra para que todas as pessoas possam achá-la um demónio. Os meninos brasileiros, protagonistas das várias aventuras do *Sítio do pica-pau amarelo*, encontram o pedido da ajuda da princesa e, por isso, vêm para Portugal tentar fazer com que Isabel volte ao seu aspeto natural.

A Dama da televisão está apresentada como uma típica princesa de conto de fadas, vestida de cores claras, com o cabelo encaracolado castanho: nada que deixe transparecer o elemento sedutor e diabólico que caracteriza a personagem das obras literárias analisadas; e isto explica-se porque o programa é dedicado às crianças, mas é interessante a referência que se faz, no primeiro episódio, a Alexandre Herculano, quando o desenvolvimento da história não tem muito a ver com a sua obra.

A Dama Pé de Cabra existe também em versão teatral e foi apresentada por várias companhias, sempre com a referência à de Alexandre Herculano. Provavelmente, a peça mais importante é aquela que foi encenada por Francisco Brás (n. 1955) com a companhia do Teatro Inclusivo, durante os anos 2006 e 2007. Outras mais recentes são a do Teatro em Curso, em 2007, a de Antónia Terrinha¹⁴, de 2012, e a do Teatro Rústico, de 2015. Apesar de termos tentado contactar os membros das várias companhias, não foi possível ter informações adicionais sobre como era representada a Dama, através do figurino ou da maquilhagem, na cena teatral.

Em conclusão, vimos que a Dama Pé de Cabra ganhou sucesso e, por isso, uma sobrevida, graças a Alexandre Herculano, parecendo quase que a lenda contida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* não

¹³ É possível ver a temporada completa no YouTube a partir do episódio 1: <https://www.youtube.com/watch?v=zRBqcRtirlo> (consultado em 24-01-2018).

¹⁴ É um monólogo interpretado pela mesma realizadora e produtora, Antónia Terrinha.

existe. A “nova” personagem de Herculano é, de facto, mais cativante, apresentando elementos sensuais e, ao mesmo tempo, distintamente diabólicos, enquanto a narração medieval não oferece à protagonista muitos elementos representativos. As reescritas do conto de Herculano, embora refiram de forma diferente o que o escritor oitocentista oferece, modificam e acrescentam, como vimos na nossa análise, alguns pormenores à personagem – veja-se o cabelo preto de *Elva*, do Visconde de Figanière, ou o vestido de seda de *O livro dos mortos*, de Amadeu Lopes Sabino. O aspeto físico é, obviamente, mais incisivo – porque imagético – nas bandas desenhadas e nas obras pictóricas de Paula Rego, que figura num dos seus quadros a cena da transformação da Dama, e de Adriana Molder, que prefere focalizar a sua atenção no retrato, oferecendo à personagem analisada um visual sensual e ao mesmo tempo animal.

Apesar de não conhecermos a figuração teatral, podemos afirmar que esta personagem, por falta de retrato literário na sua origem, oferece imensas possibilidades de realização, sendo importante apenas o pé forçado, a beleza inicial e a monstruosidade durante a transformação – embora esta última não se manifeste na versão televisiva em que a Dama, ou melhor, a princesa Isabel, permanece linda.

É certo que, sem a obra de Alexandre Herculano, a Dama Pé de Cabra não teria conseguido manter esta força que lhe permitiu a dimensão “transhistórica” (Reis, 2015: 15) que a fez sobreviver até à contemporaneidade, tornando-a protagonista de várias obras literárias e artísticas – embora quase sempre ligadas ao conto oitocentista. De facto, a obra mais independente da narração de Herculano é a de Adriana Molder que não mostra a encenação nem representa o contexto em que as vicissitudes se desenvolvem; mesmo assim, consegue oferecer à Dama uma grande dramaticidade que, na figura 4, parece modificar-se de humano para animal, mantendo apenas inalterados os olhos.

Para além das artes literária, figurativa e televisiva, a Dama Pé de Cabra foi escolhida como nome de um restaurante no Porto, cujo emblema é ainda diferente dos outros que analisámos neste estudo:



A Dama Pé de Cabra, Restaurante

<https://oportocool.wordpress.com/2014/03/16/dama-pe-de-cabra/>

Referências

- BEIRA, Luiz e RICO, Carlos, *Blogue de Banda Desenhada: Literatura e BD (6) – Alexandre Herculano*, disponível em <http://bloguedebd.blogspot.pt/2015/02/literatura-e-bd-6-alexandre-herculano.html> [consultado em 24-01-2018].
- CARVALHO, Maria João Lopo de (2013). *Padeira de Aljubarrota*. Alfragide: oficina do livro.
- CORREIA, Hélia (2004). *Fascinação, seguido de A Dama Pé-de-Cabra de Alexandre Herculano*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FIGANIÈRE, Visconde de (1878). *Elva: a story of the dark ages*. London: Trübner & co.
- FREITAS, Helena de e Kuspit, Donald (2013). *A dama pé-de-cabra: Paula Rego, Adriana Molder*, Cascais, Casa das Histórias Paula Rego: Fundação Paula Rego.
- HARF-LANCNER, Laurence (1989). *Morgana e Melusina la Nascita delle Fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino.
- HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé de Cabra – Rimance de um Jogral (Século XI). In *Lendas e Narrativas, Obras Completas*, Tomo II, (33-76). Lisboa, Livraria Bertrand.

- INSTITUTO DIPLOMÁTICO MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS, *Frederico Francisco Stuart de Figanière e Morão*, disponível em <https://idi.mne.pt/pt/leituras/2-uncategorised/338-bio-figaniere.html> (consultado em 23-01-2018).
- LABERE, Nelly (1998). Étude Comparée du Mythe de Mélusine au Moyen Âge et au XXe Siècle: dans *Mélusine ou l'Histoire de Lusignan de Jean d'Arras*, *Le Roman de Mélusine de Codrette*, *Carnage de Jacques Audiberti*, *La Vouivre de Marcel Aymé*, *Mélusine ou la Robe de Saphir de Frans Hellens*. Tese de mestrado, Paris, Université de Paris III.
- LE GOFF, Jacques (2005). *Eroi e Meraviglie del Medioevo*. Bari: Laterza.
- MAGALHÃES, Jorge e Trigo, Augusto (1989). *Lendas de Portugal em banda desenhada: A lenda de Gaia, a Dama Pé de Cabra*. Porto: Edições ASA.
- MATTOSO, José (Ed.) (1980). Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro. In *Portugaliae Monumenta Historica*, nova série, vols. 2-3. Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2008). “Medieval, romântica, pós-moderna: trans-contextualização e metamorfose na lenda da Dama Pé-de-Cabra”. *Revista de Poética Medieval*, 21,13-56.
- PETOIA, Erberto (1992). *Fiabe e leggende del Medioevo*, Roma, Newton & Compton.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RINALDI, Azzurra (2018). *O mágico e o demoníaco. Figurações, práticas e efeitos, na escrita literária portuguesa dos séculos XIII e XIV*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SABINO, Amadeus Lopes (1985). “O livro dos mortos”. *O retrato de Rubens* (53-58). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Sítio do Pica-pau Amarelo – A Dama dos pés de cabra* (episódio 1), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zRBqcRtirlo> (consultado em 24-01-2018).

(Página deixada propositadamente em branco)

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Sociedad Menéndez Pelayo

ORCID:0000-0003-2185-2758

EL MELANCÓLICO: AUTOR Y PERSONAJE EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

THE MELANCHOLIC: AUTHOR AND CHARACTER IN SPANISH ROMANTICISM

RESUMEN: El trabajo, partiendo de la hipótesis de la aparición de la psiquiatría moderna coincidiendo con las primeras producciones literarias del Romanticismo alemán, explora las diferentes manifestaciones de la melancolía desde la soledad hasta el suicidio, pasando por la rebelión y el narcisismo en diferentes textos del Romanticismo europeo.

Palabras clave: Romanticismo, melancolía, psiquiatría.

ABSTRACT: The work, starting from the hypothesis of the appearance of modern psychiatry coinciding with the first literary productions of German Romanticism, explores the different manifestations of melancholy from loneliness to suicide, passing through rebellion and narcissism in different texts of European Romanticism.

Keywords: Romanticism, melancholy, psychiatry.

Venid todos los que el ceño airado
del destino mirasteis en la cuna;
los que sentís el corazón llagado
y no esperáis consolación alguna.

[...]

que paz os diesen y quietud los años....
¡Venid con vuestros sueños devorantes!
¡Venid con vuestros tristes desengaños!

(Gómez de Avellaneda, 2003: 115)

En estos “Cuartetos escritos en un cementerio” Gertrudis Gómez de Avellaneda convoca a los suyos, a sus iguales, a los aquejados de la enfermedad romántica, de la tristeza, de la desilusión vital, del desánimo de la existencia, de la negra melancolía. El dolor de la soledad que Bécquer (1975: 84), siempre imprescindible, condensó en los dos últimos versos de la rima LII: “¡Por piedad! tengo miedo de quedarme/con mi dolor a solas.”

Este dolor que aterra a Bécquer, ese dolor solitario, es la pasión melancólica de la que está aquejada gran parte de la literatura romántica. La aparición de la psiquiatría y el estudio de las enfermedades de la personalidad humana, a principios del siglo XIX, en paralelo con la literatura romántica, puso sobre la mesa, entre otras muchas cosas, la naturaleza de la melancolía: alteración enfermiza de la personalidad o característica de una personalidad individual. En un artículo publicado en la Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría en 2007, *La melancolía, una pasión inútil*, Francisco Fernández nos dice:

Debemos al padre del psicoanálisis la posibilidad de explicar las psiconeurosis funcionales como efectos de una lucha interior. El conflicto, que es la madre de toda la psicopatología analítica, involucra al sujeto [...] tanto en su producción como en las maniobras dedicadas a resolverlo (Fernández, 2007: 174).

El conflicto básico que causa la melancolía es, según Sigmund Freud, la pérdida. ¿Cuál es esa pérdida de la que no consiguen escapar los románticos? Evidentemente hay circunstancias personales en muchos de ellos. José Cadalso (el primer romántico europeo, según Russell P. Sebold:1974) se lamenta, en 1771, en las *Noches lúgubres*, de la muerte de su amada, la actriz María Ignacia Ibáñez, que murió, apenas cinco meses después de conocer al autor de las *Cartas Marruecas* y según nos dice el mismo Cadalso en su *Autobiografía*, murió “pronunciando mi nombre” (Cadalso, 2000: 29).

Enrique Gil y Carrasco, poco tiempo después de cumplir los veintidós años, ve morir entre septiembre de 1837 y noviembre del mismo año a su padre, su más íntimo amigo y a su novia (Picoche, 1978: 13-55) y experimenta, como un mazazo, esa sensación de abrumadora soledad que tanto tiene que ver con la melancolía romántica. Testimonio de ese dolor

y de la melancolía subsiguiente es la novela *El señor de Bembibre*, cuyo discurso narrativo se quiebra y rompe para que la desdichada protagonista, Beatriz Osorio, muera por los daños que la tristeza arrolladora ha causado en su corazón. La trama de esta novela irregular, fracasada como proyecto narrativo y excelsa como testimonio lírico, es poco novedosa y los conflictos se solucionan como era de prever, dejando a la pareja protagonista en disposición de unirse en matrimonio al final de la novela y conseguir la anhelada felicidad. Pero el melancólico Gil y Carrasco sabe que la tristeza que entra en el corazón ahí se queda y que hierde de muerte sin remedio. Por eso los últimos capítulos de la novela son una lenta y morbosa descripción de la agonía de Beatriz, cuyo cuerpo, herido mortalmente por la melancolía, va apagándose cuando todo a su alrededor le insta a que viva. Pero la tristeza, la melancolía, es más fuerte. Final que es autobiográfico y al mismo tiempo profético.

Pero más allá de todas estas circunstancias concretas estos autores y otros muchos comparten el intenso sentimiento de pérdida y soledad que está en el epicentro del sentir romántico. La melancolía que aqueja al romanticismo parte de un intenso sentimiento de haber llegado tarde a la fiesta de la vida. Novalis, en su inacabada novela, *Enrique de Ofterdingen* nos indica cuál es la sensación romántica de pérdida:

Antiguamente toda la naturaleza debió de estar más llena de vida y de sentido que ahora [...] debió de haber poetas que con el extraño son de maravillosos instrumentos despertaban la secreta vida de los bosques y los espíritus que se escondían en las ramas de los árboles, hacían revivir las simientes y convertían regiones yermas y desérticas en frondosos jardines, domesticaban animales feroces y educaban hombres salvajes. [...] Y lo raro es que a pesar de de que nos han quedado estas hermosas huellas que nos recuerdan la presencia en el mundo de aquellos hombres bienhechores, su arte o su delicada sensibilidad ante la naturaleza se han perdido (Martí, 1979: 168).

Todo lo que desarrolla en sus largos discursos el Enrique de Ofterdingen de Novalis, lo quintaesenció en apenas dos versos, un poeta genial, de tan breve vida como el romántico alemán, como Gil y Carrasco, como

Cadalso. Pues ese “extraño son de maravillosos instrumentos” del que nos habla Novalis, que es capaz de tantas maravillas, es, sin duda, el “himno gigante y extraño/que anuncia en la noche del alma una aurora” de la primera rima de Bécquer.

Conscientes de la existencia de ese himno, de ese estado original, primigenio, natural, de esa condición de divinidad en la que vivía el poeta, en la que ellos como poetas tenían derecho a vivir y les habían arrebatado, los románticos sienten que su estancia en la tierra es una suerte de burla cósmica, una suerte de falsa vida.

El italiano Giacomo Leopardi conoció, sin duda, este destino de desdicha. Afectado del raquitismo y de la enfermedad de Pott, vivió gran parte de su vida aislado en su palacio familiar de Recanati, con la compañía de la biblioteca en que su padre, había gastado gran parte de su fortuna. Especialmente para él, el recuerdo de haber sido ese fuego abrasador capaz de cualquier prodigio era especialmente doloroso. No es extraño que se dedique está elegía “A si mismo” que podemos leer en la bella traducción de Antonio Colinas:

Ahora descansarás por siempre
mi cansado corazón. Murió el postrer engaño
que eterno yo creí. Murió. Bien siento
en nosotros de los pasados engaños
no sólo la esperanza, sino el deseo extinto.
Reposa para siempre. Bastante
has palpitado. No valen cosa alguna
tus impulsos, ni es digna de suspiros
la tierra. Amargura y hastío
en la vida, no otra cosa; y fango es el mundo.
Tranquilízate. Desespera
por última vez. El hado a los humanos
sólo les dio el morir. Despréciate ya a ti
y a la naturaleza, y al indigno poder que, oculto,
imperera sobre el mal común,
y la infinita vaciedad de todo. (Leopardi, 2006: 229)

Manifestación lírica de un pesimismo vital que ya llega al nihilismo. Todo en la vida es engaño, y cuando el último engaño es desvelado, el corazón cansado puede desesperarse por última vez, pues para siempre va a vivir en la desesperación, en la amargura, en el hastío, en el fango. Todo eso, y nada más, es la vida humana. Al final, Leopardi sólo encuentra en sí mismo un sentimiento: el desprecio, desprecio hacia el mundo, hacia la naturaleza y hacia Dios, ese “poder indigno” que se oculta para ejercer su dominio sobre una existencia que el poeta define como “mal común”. Una invitación a asumir la tristeza profunda y total, la melancolía como el estado de ánimo de quien se ha dado cuenta de la verdadera naturaleza del mundo.

Esta melancolía inacabable, esta tristeza infinita y sin consuelo, está presente en todos los románticos, mayores y menores. Salvador Bermúdez de Castro, en 1836, nos dejó unos versos hermanos de los de Leopardi que acabamos de ver:

Sentir pasar una ilusión y otra
hasta dejar el entusiasmo yerto,
sin luz, sin esperanzas, sin un astro
que dore el porvenir de los ensueños;
desesperar del mundo, de los hombres,
entregar la razón al desconsuelo:
¡eso es saber! (Bermúdez de Castro, 1840: 88)

La desesperación del mundo y de los hombres está presente en Bermúdez de Castro y en Leopardi. Y esos es porque ambos han llegado al conocimiento, a la verdad del mundo, a la profunda tragedia de la existencia. Como afirma Rafael Argullol en su magnífico ensayo, *El héroe y el único*: “La reflexión romántica es, por encima de todo, una concepción trágica del hombre y del mundo moderno” (Argullol, 1982: 10).

En la esencia misma de la tragedia está la ausencia de esperanza. Es un constituyente básico del sino trágico: todo lo que se pueda hacer, toda lo que se pueda intentar para llegar a la felicidad, es inútil. Ni el amor, ni el éxito, ni el poder, ni la literatura, ni la religión: nada nos va a dar

una vida de felicidad. El destino nos aguarda seguro, no ya de que se va a cumplir la fatal sentencia, sino de que ésta sentencia de desdicha existencial se está cumpliendo desde nuestro nacimiento. Es la pena que debemos cumplir por ser seres humanos.

Pena que es la compañera del poeta, su escolta, la condición de su vida. Pena de la que no hay consuelo. Ni en la naturaleza, como nos dice Eulogio Florentino Sanz en un poema sin fecha de la década de 1840:

Ni las auras que cruzan ligeras
me ofrecen frescura,
ni aroma las flores,
ni paz el retiro;

Ni en mi oído el arroyo trezado
galano murmura,
ni vuela entre amores
mi débil suspiro.

Campo alegre, lujoso y florido
cual rica aldeana
tu mano me agobia
tu risa me hiere;

Para el alma que yace entre penas
no hay nubes de grana
ni galas de novia
ni sol que se muere.

(Bernaldo de Quirós: 2006)

Ni tampoco hay consuelo en el amor o en la literatura como indica Ángel María Dacarrete en 1849:

Muerto está el corazón: ¡ni aun el suspiro
exhala del dolor! Mustio, cansado,
enmudece el laúd, desesperado
fastidio y soledad do quiera miro.
No con sueños poéticos deliro;

no suspira mi pecho enamorado,
¡quisiera descansar! sí, que abrumado
me siento por el aire que respiro.

(Dacarrete: 1906: 36)

La pena se va convirtiendo en un tributo del poeta, en una seña de identidad. Comienza a aparecer la perversa satisfacción del orgullo melancólico, de la conciencia de superioridad de quien está triste por razones tan elevadas que el grosero vulgo no las entiende, de la valoración de la tristeza como la parte más noble de la propia personalidad. Poeta, escritor, intelectual es aquel que está triste y melancólico. Esa tristeza profunda, ese sentimiento dolorido es el atributo de superioridad, la característica con la que los hombres excelsos se reconocen entre ellos y se conocen a sí mismos. Ya en el siglo XX, *Azorín* puso letra a esta superioridad moral de la tristeza, a esta aristocracia de quien posee y cuida la melancolía. Es el relato, *Una ciudad y un balcón*, se expone como la melancolía supera el paso del tiempo, marcado en tres momentos históricos, en tres descripciones de una ciudad castellana y de los cambios que en ella producen los siglos. Al final la primera descripción

En el primer balcón de la izquierda se ve sentado en un sillón un hombre; su cara está pálida, exangüe y remata en una barbita afilada y gris. Los ojos de este caballero están velados por una profunda tristeza; el codo lo tiene el caballero puesto en el brazo del sillón y su cabeza descansa en la palma de la mano... (Azorín, 1965: 59)

En la segunda:

En el primero de los balcones de la izquierda, en la casa que hay en la plaza, se divisa un hombre. Viste una casaca sencillamente bordada. Su cara es redonda y está afeitada pulcramente. El caballero se halla sentado en un sillón; tiene el codo puesto en uno de los brazos del asiento y su cabeza reposa en la palma de la mano. Los ojos del caballero están velados por una profunda, indefinible tristeza... (Íbid.: 61-62)

En la tercera:

En el primer balcón de la izquierda, allá en la casa de piedra que está en la plaza, hay un hombre sentado. Parece abstraído en una profunda meditación. Tiene un fino bigote de puntas levantadas. Está el caballero sentado, con el codo puesto en uno de los brazos del sillón y la cara apoyada en la mano. Una honda tristeza empaña sus ojos...

(Íbid.: 64)

Y concluye Azorín con estas reveladoras palabras:

¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir. (Íbid.: 65)

El final del cuento refleja el verso de Garcilaso que Azorín pone como lema al principio del mismo: “No me podrán quitar el dolorido sentir”. Verso que Garcilaso pone en boca de Nemoroso, en la *Égloga* primera, cuando el desdichado pastor se está quejando por la muerte de su amada Elisa. Pero cuando Azorín escribe *Una ciudad y un balcón*, en 1912, ya ha pasado el Romanticismo y la melancolía se ha convertido en un estado del escritor, del intelectual, en un atributo de superioridad, de excepcionalidad, de aristocracia literaria, intelectual y social: no olvidemos que, en las tres descripciones, el hombre de la ventana esta descrito como un “caballero”. Nada hay, nada se cuenta que justifique la infinita tristeza que vela los ojos del caballero. Pero ese dolorido sentir, esa eternidad insondable del dolor en la que vive y piensa y contempla el mundo, le hace superior a cualquier progreso humano. El romanticismo ha dejado su huella.

Y es que, a falta de otro remedio, muchos románticos acaban considerando su melancolía como su seña de identidad, como el núcleo de su personalidad. De ahí a la perversión masoquista y a la monomanía depresiva sólo hay un paso.

Bécquer, cuyas *Rimas* son, en buena parte, un tratado sobre la melancolía, ha descrito el interior de este monomaniaco en su rima LVI:

Hoy como ayer, mañana como hoy,
 ¡y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno
 y andar... andar.
Moviéndose a compás, como una estúpida
 máquina, el corazón.
La torpe inteligencia del cerebro,
 dormida en un rincón.
El alma, que ambiciona un paraíso,
 buscándole sin fe,
 fatiga sin objeto, ola que rueda
 ignorando por qué.
Voz que, incesante, con el mismo tono,
 canta el mismo cantar,
 gota de agua monótona que cae
 y cae, sin cesar.
Así van deslizándose los días,
 unos de otros en pos;
 hoy lo mismo que ayer...; y todos ellos,
 sin gozo ni dolor.

(Bécquer: 2004: 66)

El lamento desesperado de Macías y de Elvira, los amantes a los que la muerte les impidió dar cuerpo a su pasión en *El doncel de Don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra, el “es tarde, es tarde” con el que muere el doncel y que repite la enloquecida Elvira, representa a la perfección el melancólico sentimiento romántico de pérdida irremediable. Elvira sobrevive durante años a Macías, perdida para siempre la razón, repitiendo sin cesar, entre las burlas de la gente, un lamento que ya nadie comprende: “es tarde, es tarde”.

El destino de los románticos es el destino de Elvira. Se dan cuenta de que ya es tarde para la auténtica vida y sienten el dolor de esa pérdida, pero se ven obligados a vivir dentro de un mundo que no advierte esa ausencia, que no comprende su dolor y que se burla de ellos. Los románticos han nacido tarde, han perdido la relación del hombre con la divinidad, han nacido en un mundo desprovisto de magia, pero lo saben. Recuerdan lo que fueron o si no lo recuerdan tienen esa sensación interna de que hay algo, algo más, algo diferente, algo que es lo suyo, lo auténtico y que no pueden llegar a tenerlo. Y esa sensación de que siempre hay algo más detrás de lo que le mundo nos da, y de que ese algo más es más grande, más hermoso, más placentero, más todo, es su tormento interior, la causa de su infelicidad, de la búsqueda constante y fracasada que consume a muchos de sus protagonistas. No hay *carpe diem* para ellos, no hay posibilidad de gozar.

Pero muchos de ellos se niegan a aceptar esa imposibilidad, esas limitaciones. Sí, sin duda no podrán ser felices en ese mundo que conocen, al que han sido arrojados, donde nadie les comprende y al que desprecian desde su altura de seres superiores, desde su narcisismo monomaniaco y nostálgico. Pero habrá otros mundos, otras tierras, otros lugares donde la felicidad es posible. Y el romántico emprende un viaje.

Y de esta manera aparecen tantos personajes y tantos escritores peripatéticos crónicos, incapaces de quedarse en un sitio, en un lugar, siempre a la búsqueda de algo nuevo que nunca encuentran. Sin duda la imagen del romántico viajero impenitente es la de George Gordon, Lord Byron, cuya existencia errante fue la comidilla y el escándalo de la formalista sociedad británica. Desterrado de una patria a la que despreciaba, Byron viajó sin cesar a la búsqueda de ese destino ideal que nunca encontró. Escritor narcisista hasta el extremo contó una y otra vez a través de sus personajes (Manfredo, Lara, el Corsario, Don Juan) su propia historia y sus protagonistas están aquejados del mismo virus andariego que él mismo padecía.

Bécquer, siempre Bécquer, con su prodigiosa capacidad de reducir a unas breves frases lo que otros escritores explican en largos discursos, nos sintetiza el fracaso del viajero romántico en una de sus más famosas leyendas: *El rayo de luna*:

Acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, sentado al borde de una tumba, prestando oído a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos; o en el puente, mirando correr unas tras otras las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo, en seguir una nube con la vista o contemplar los fuegos fatuos que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas. En cualquiera parte estará menos en donde esté todo el mundo. (Bécquer, 2004:154)

Quizá no hay mejor expresión, más clara y sintética, de lo que es el narcisismo de la mentalidad romántica, de su conciencia de excepcionalidad, de su afán de blasonar de una sensibilidad original y distinta, que está última frase sobre Manrique: “En cualquiera parte estará menos en donde esté todo el mundo”. Este ser excepcional se entrega a una búsqueda incesante, a un viaje al final de cual espera encontrar el amor de los amores, el remedio vital, la solución a esa sensación de vacío que siente dentro. Y lo que encuentra es menos que nada: ni una sombra, ni un vestigio ni un rastro; apenas un rayo de luna, un leve brillo sin sustancia ni realidad. No es extraño que el buscador decepcionado piense que toda búsqueda es un fracaso, un engaño, que nada hay que merezca la pena buscar. Al final solo se encuentra un rayo de luna.

Otros románticos se aferran a sí mismos, a su orgullo para sobrevivir. Al fin y al cabo, por muchas razones, son y se sienten excepcionales. Son distintos, diferentes, únicos. Su sensibilidad y su conciencia de la ausencia de la auténtica vida les aparta del resto de la humanidad, les hace ser, al tiempo, malditos y excelsos. Se desarrolla así el tópico de la soledad romántica.

El hombre llama mi dolor demencia.

¿Qué importa? Mi dolor es mi consuelo

Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo

(García Tassara, 1872: 96)

Es la voz de Gabriel García Tassara, el desdeñoso y despreciativo amante de Gertrudis Gómez de Avellanada, el poeta al que la bella cubana

dedicó sentidos lamentos de amor. Frente a los que se ríen de su dolor, frente a los que quieren convertirlo en un loco, como loca es la Elvira de la novela de Larra, Tassara opone su orgullo.

Mi dios soy yo, mi sociedad yo mismo,
Ni su voz, ni su imagen, ni su nombre
lejos de mí la sociedad y el hombre (Íbid.: 94)

Es una forma de afrontar esa soledad existencial que es la esencia del romántico: el orgullo, el desprecio, la sensación de superioridad. Como Hölderlin, como Byron, como Espronceda, Tassara mira a su alrededor y se ve muy superior al mundo en el que vive. Encuentra la salida del orgullo satánico:

¡Sueños de un mundo que arrojé al vacío!
Un mundo, ¡ay Dios!, de seres tan pequeños.
No, no es el mundo que soñé en mis sueños. (Íbid.: 95)

Y ese mundo lleno de seres pequeños, en el que vive Tassara, en el que viven los que como él se entregan al placer sádico de la ira para acallar su dolor melancólico, es muy poco para ellos. Ante el recuerdo de lo que fueron y la mísera realidad en la que viven se desarrolla una rabia que explota contra todo y contra todos. Es la rebelión romántica, la negación de todo lo correcto, de todo lo vulgar, de todo lo que no sea el propio romántico. Hay una frenética búsqueda, tanto en la literatura, como en la vida, de barreras que romper, de prohibiciones que incumplir, de mandatos que desobedecer. Hölderlin, Byron, Espronceda y muchos otros desafían las normas de la sociedad y hacen gala de conductas antisociales, impías, impúdicas. El escándalo es para los rebeldes románticos una necesidad vital, algo que se busca como expresión de la propia individualidad. No quieren discreción ni disimulo: ansían que toda su sociedad sea consciente de cuanto desprecia sus costumbres, su moral y sus normas y con cuanta perversidad rompe todas sus leyes.

El rebelde se convierte en el personaje favorito de la literatura. Rebeldes políticos, rebeldes sociales. Y sobre todo la rebeldía máxima: la rebelión

divina. Titanes rebeldes contra los dioses, como el *Hyperion* de Hölderlin, filósofos que se enfrenta a la divinidad, como el *Empedokles* del mismo autor. En los romanticismos europeos, sobre todo en el alemán, esa rebelión se plantea contra Júpiter, como metáfora representativa del poder absoluto de Dios. Al tiempo, el demonio, que hasta entonces había sido, como personaje literario, un monstruo que sólo traía el horror, comienza a adquirir un carácter diferente: es la llamada belleza medusea, que combina una atracción irresistible, con la más profunda maldad. Y aparecen los seductores demonios de *El paraíso perdido* de Milton, del *Fausto* de Goethe, de los *Elixires del diablo* de Hoffmann. Pero de nuevo un poeta español, haciendo gala de ese genio sintético de nuestro romanticismo, presentó, en un breve cuento, al más rebelde de todos los rebeldes.

Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica frágil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.
Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta.
Y un báquico cantar tarareando,
cruza aquella quimérica morada,
con atrevida indiferencia andando,
mofa en los labios, y la vista osada;
(Espronceda: 1984: 110-111)

Es Don Félix de Montemar, el protagonista de *El Estudiante de Salamanca*, enfrentándose, en el momento culminante de la obra, a la derrota y a la destrucción segura e inevitable. Todo en este poema se dirige a este momento, a esta imagen del rebelde indómito que avanza indiferente por el agujero infernal, lleno de fantasmas y apariciones, por el lugar donde va a morir y condenarse sin remedio, tarareando una cancioncilla, arrogante e indiferente a todo lo que le rodea. Desde casi el principio de la obra ha perseguido a una mujer, o a una figura de mujer, y sin saberlo ha avanzado hacia su propia muerte. A través de una Salamanca nocturna e irreconocible, convertida en ciudad diabólica ha ido dándose cuenta poco a poco del destino final de su aventura; ha contemplado su propio cuerpo muerto en el cortejo de su entierro; y ahora, al final de su sombrío y fantasmagórico viaje, llegando a su destino, se da cuenta de que no hay escapatoria, de que no saldrá triunfante de esa encerrona de ninguna manera, de que nada le sirve confiar en su valor, en su fuerza y en su destreza con la espada.

Ante esa certidumbre de la muerte, Montemar, egregio ejemplo del rebelde romántico, responde con un desprecio total y absoluto a quienes tienen el poder de castigarle por su impiedad. Tal vez le queda una oportunidad, la oportunidad que aprovechó Don Juan Tenorio cuando la estatua del Comendador le asió con su fría mano y le dijo: «Conmigo al infierno ven». Don Juan, entonces se arrodilla y pide perdón a Dios: (Zorrilla, 1990: 224). Pero precisamente esa última oportunidad es la que más provoca la arrogancia del rebelde romántico. Que haya alguien por encima de él, capaz de castigarle, resulta insoportable, pero que haya alguien con el poder de perdonarle, ataca a la esencia misma de su identidad: perdonar supone que el que perdona está por encima del perdonado y Montemar jamás admitiría eso. Si Montemar hubiera conocido la obra de Zorrilla habría despreciado a Don Juan Tenorio: el egocentrismo del rebelde romántico le hace sentirse sólo frente al mundo y enfrentado a él; la conciencia de su valor y de su importancia y de su diferencia le hace probar todo aquello que está prohibido, precisamente por estarlo. Convencido de su superioridad el rebelde romántico no duda de que aquello que está prohibido a los demás es algo que debe él mismo hacer,

para demostrar y demostrarse que es único y diferente. Una frase que las modernas películas de terror han puesto de moda, «ten cuidado con lo que deseas, puede convertirse en realidad», resultaría absolutamente timorata para el romántico que desea todo aquello que está prohibido, que quiere que todo lo que desea se convierta en realidad y que no tiene en ello ningún cuidado. El arrepentimiento final del Tenorio nos dice que era en realidad un falso rebelde, que, en el fondo, no es más que una versión, algo más apolillada, de aquel caballero andaluz del que nos habló Antonio Machado:

Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo gran rezador.
(Machado, 1977: 224)

Pero Montemar no va a ser nunca un gran rezador. Don Félix marcha al momento de su muerte y su eterna condenación, sin el menor arrepentimiento, sin el más mínimo temor, con, podemos decir, un alarde de chulería. Lejos de arrepentirse, como nos dice Espronceda, lo que pretende es que Dios se humille ante él y le dé explicaciones: su rebeldía le lleva a pedir cuentas a Dios, como lo hizo Lucifer antes de su caída. Esta es la más alta expresión de la rebeldía romántica, la orgullosa actitud de Don Félix le iguala al diablo que se atrevió a rebelarse ante Dios. Espronceda con genio sintético, con el arte de la expresión justa de la palabra, nos presenta en unas pocas estrofas a este nuevo Lucifer, al paradigma de rebelde, al supremo malvado. Al hombre ideal y al poeta ideal del romanticismo. Al personaje romántico por excelencia.

Referências

- ABRAMS, M. H. (1992). *El romanticismo. Tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- ALLAN POE, Edgar (1975). *Cuentos /I*. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza editorial.

- ARGULLOL, Rafael (1982). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- AZORÍN (1965). *Castilla*. Buenos Aires: Losada.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004). *Obras completas*. Edición introducción y notas de José Estruch Tobella. Madrid: Cátedra
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1849). *Ensayos poéticos de...* Madrid: Gabinete literario/Establecimiento tipográfico de la Calle del Sordo.
- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (2006). "La poesía breve de Eulogio Florentino Sanz" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/flosanz.html>
- BRAUN, Karl y María Antonia Seijo (1993). *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Salamanca: Universidad de Extremadura.
- CASTRO, Rosalía de (2007). *Antología poética*. Madrid: EDAF.
- DACARRETE, Ángel María (1906). *Poesías*. Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón.
- ESPRONCEDA, José de (1984). *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Cátedra
- FERRÁN, Augusto (1969). *Obras completas*. Edición de José Pedro Díaz. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos castellanos).
- FERRÁNDEZ, Francisco (2007). "La melancolía, una pasión inútil". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXVII (99), pp. 169-184.
- GARCÍA TASSARA, Gabriel (1872) *Poesías de...* Madrid: Rivadeneyra.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (2003). *La noche de insomnio: Antología*. La Habana: Letras cubanas.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2011). "José María de Pereda y la construcción de un imagen" *Ínsula*, 772; 13-16.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2012). "El primer problema. Política y políticos en la narrativa de José María de Pereda" *Crítica Hispánica*, XXXIV (1); 169-168.
- HEREDIA, José María (2004). *Poesía completa*. Edición de Carmen Alemany Bay. Madrid: Verbum editorial.
- HUGO, Víctor (2004). *Obras completas. Tomo I. Los Miserables*. Madrid: Aguilar
- KEATS, John (1995). *Odas y sonetos*. Introducción, traducción y notas de Alejandro Valero. Madrid: Hiperión.
- LARRA, Mariano José de (1995). *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Edición de María-Paz Yáñez. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral).

- LEOPARDI, Giacomo (2006). *Cantos y pensamientos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- MACHADO, Antonio (1977). *Poesías completas*. Madrid: Austral.
- MARTÍ, Antoni (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets editores
- PICOCHÉ, Jean-Louis (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica)
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid/Frankfort: Iberoamericana/Vervuert.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (Ed.) (2008). *Antología del cuento romántico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SAÉNZ, Jimena (1976). "Cinco poesías inéditas de José Mármol". *Boletín de la Academia Argentina de las letras*. T. 36. V. 139-140. pp. 175-196.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- SEBOLD, Russell P. (1974). *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica)
- ZORRILLA, José (1990). *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña. Madrid: Cátedra

(Página deixada propositadamente em branco)

CAROLINE FERNANDES

Universidade de Brasília

ORCID: 0000-0002-1986-754X

**PERSONAGENS E SUAS MORTES EM
OS OLHOS DE ANA MARTA DE ALICE VIEIRA**

**CHARACTERS AND THEIR DEATHS
IN ALICE VIEIRA'S OS OLHOS DE ANA MARTA**

RESUMO: Heidegger propôs em seu livro *Sein und Zeit* (1927) que a morte é “a possibilidade de não-mais-poder-estar/ser-aí” (1962: 294). Considerando esse recorte do pensamento heideggeriano, investigaremos no romance *Os Olhos de Ana Marta* (1990), escrito pela portuguesa Alice Vieira, três personagens e suas respectivas mortes: 1) Ana Marta e sua morte física; 2) Flávia e sua morte mental e social; 3) Marta e sua morte antes de nascer. Nosso apoio teórico está nos trabalhos de Alice Martha (2010), Daniel Massa (2012), Graça Correia (2013) e Outi Hakola e Sari Kivistö (2014), e nosso objetivo é analisar como as três “mortes” são desenvolvidas por meio das dinâmicas das personagens.

Palavras-chave: Literatura para não adultos, Morte, Personagem, Literatura portuguesa.

ABSTRACT: Heidegger proposes in his book *Sein und Zeit* (1927) that death is “the possibility of not-being-able-to-be-there”(1962: 294). Considering this excerpt of his philosophy, we will investigate in the novel *Os Olhos de Ana Marta* (1990), written by the Portuguese author Alice Vieira, three characters and their respective deaths: 1) Ana Marta and her physical death; 2) Flávia and her mental and social death; 3) Marta and her death before birth. Our theoretical framework is Alice Martha (2010), Daniel Massa (2012), Graça Correia (2013) and Outi Hakola e Sari Kivistö (2014), and our objective is to analyse how these three “deaths” are developed by means of the dynamics of the characters.

Key words: Literature for non-adults, Death, Characters, Portuguese literature.

“Medos, paixões, crenças, dúvidas, disputas pelo poder, desejos de descoberta, autoconhecimento, tradições, sofrimentos, lutas, enfim, toda a vida humana constitui material de trabalho para a arte literária,” afirma Adriana Araldo (2012:12). Apesar desta infinitude de possibilidades, ainda existe resistência a temáticas consideradas delicadas ou desconfortáveis, especialmente no tocante à literatura para não adultos onde há uma preocupação maior com o público ao qual as obras são destinadas. Neste gênero literário, também conhecido pelos termos *literatura infantil*, *literatura infanto-juvenil* e *literatura para crianças e jovens*, há uma higienização de temas considerados tabus. Embora até seja compreensível que adultos se preocupem com o conteúdo de uma obra direcionada a pessoas ainda em fase de crescimento e formação, para Jill Patton Walsh (1977), o gênero apenas “apresenta um problema mais difícil [e] tecnicamente mais interessante – o de fazer uma declaração adulta inteiramente séria, como qualquer bom romance, sendo extremamente simples e transparente” (WALSH, 1977). Ademais, assuntos polêmicos e censuráveis como violência e morte não são novidades na literatura infanto-juvenil. Alice Martha (2010) confirma que, em suas origens, “a literatura para crianças e jovens não privou seus leitores de temas violentos, mesmo porque as raízes do gênero estão profundamente arraigadas em contos populares, narrativas pródigas em violência de toda sorte, como muitos contos de fadas, que veiculam relatos macabros, cenas sangrentas, com sacrifícios humanos” (2010: 2). Rogério Guerra (2009) salienta também os “casos de negligência parental, abandono de crianças e infanticídios [como] elementos onipresentes nesse gênero literário” (2009: 459). O autor afirma que obras literárias que abordam tais tópicos de forma aberta e responsável “ajudam as crianças a lidarem com temas complexos” e “cumprem a função de preparar a criança para as adversidades da vida” (2009: 470-471). Ainda, segundo Adriana Araldo (2012), essas obras apresentam “valor significativo ao colocar[em]-se como espaço de mediação entre a criança e o mundo” (2012: 40).

A realidade do mercado de literatura para não adultos, porém, revela que “o número de livros publicados que dialogam com [o tema da morte] é bastante reduzido levando em consideração o tamanho do catálogo das

editoras” (MASSA, 2012: 12). Daniel Massa (2012) aponta que “quando a morte é tematizada, há em boa parte das vezes um esvaziamento de sua significação,” que “alguns livros expõem a morte como algo remediável,” enquanto “outros buscam a sua eufemização, exibindo-a despida de toda a sua força e gravidade” (12). De acordo com o autor,

na maioria das obras, encontra-se um processo de apaziguamento, que busca consolar a criança, confortá-la, transformando a morte em um pequeno animal domesticável. Mesmo quando ela aparece através de um acontecimento violento, como um assassinato, sua ocorrência geralmente não suscita uma reflexão maior, sendo utilizada apenas como pretexto para o desencadeamento das ações na narrativa, geralmente envolvendo suspense e investigação” (MASSA, 2012: 12-13).

Para Fanuel Díaz (1996), “o tema da morte exige em nossos dias um tratamento diferente, mais direto, mais poético, mais psicológico, mais comum e contemporâneo” (1996: 10), tanto na literatura para adultos quanto na literatura para não adultos. À vista disso, destacamos *Os Olhos de Ana Marta* (1990), romance escrito pela portuguesa Alice Vieira, como exemplo de obra literária para não adultos que discute e problematiza o tema da morte de forma aberta, madura, sem didatismo ou moralismo. Vieira elabora o tema de forma simples, séria e comovente, trazendo à tona variadas experiências com a morte que possivelmente levarão leitores a maiores reflexões.

A narrativa do romance se faz em segunda pessoa, partindo da perspectiva da protagonista Marta e direcionada a um interlocutor revelado apenas no final do romance. Marta, uma pré-adolescente na faixa etária de dez a doze anos, mora com seus pais e sua cuidadora Leonor em uma mansão em Portugal. A família é rica e cheia de segredos, como quartos eternamente trancados e histórias antigas jamais recontadas. Os pais de Marta, Martim e Flávia, são sérios e silenciosos, exceto quando a mãe tem “crises” que ocorrem diante de barulhos e certos assuntos. Marta é uma filha obediente que sempre tenta agradar seus pais, mas eles têm exigências incompreensíveis e ela se sente insatisfeita por não ser a filha que

eles desejam. Aos poucos e à medida que Marta amadurece, ela começa a notar detalhes que levam à descoberta de uma “Grande Fatalidade” ocorrida em seu lar no passado. Depois de muitos anos e muitas perguntas, Marta descobre que seus pais tinham outra filha, Ana Marta, que morrera precocemente em um acidente de carro. Após essa “Grande Fatalidade”, sua mãe engravidou e então nasceu Marta, a segunda filha eternamente vista como a substituta da irmã morta, sem nunca saber de sua existência. O segredo, causa do silêncio e seriedade da família, permanecera escondido todos estes anos para protegê-los de mais dor. Desenvolvido como um semi-monólogo de Marta direcionado à irmã morta, o texto é simultaneamente um desabafo e um necrológio que serve como rito de passagem para que Marta possa enterrar Ana Marta e finalmente iniciar sua própria vida. Investigaremos a seguir o desenvolvimento do tema morte neste romance a partir da análise das respectivas mortes de três personagens: 1) Ana Marta, a irmã falecida; 2) Marta, a substituta de Ana Marta; 3) Flávia, a mãe de Ana Marta e Marta.

Personagens e suas mortes

Graça Correia (2013) sugere que a morte é uma “incógnita” e a explica como “o desaparecimento de todos os sinais vitais do corpo” (2013: 12). Outi Hakola e Sari Kivistö (2014) definem o fenômeno como “uma verdadeira mudança de estado, uma transformação de um tipo de ser para um outro tipo de (não) ser” (x). Martin Heidegger (1962) discutiu o tema há décadas em sua obra *Sein und Zeit* (1927) e propôs que morte é “a possibilidade de não-mais-poder-estar/ser-aí” (1927: 294). Seu pensamento, explica Zohreh Shariatnia (2016), “faz uma distinção entre ‘não ser/estar vivo’ e ser/estar ‘sem viver’” (2016: 4). Considerando tais definições, primordialmente o recorte do pensamento heideggeriano, entendemos que há diferentes mortes de personagens no romance *Os Olhos de Ana Marta* (1990), pois embora ele evidencie a morte biológica apenas de Ana Marta, é possível notar o “não-mais-poder-estar/ser-aí” de ao menos duas outras personagens: Flávia e Marta

Ana Marta: morte física

Personagem gigante e onipresente, Ana Marta está fisicamente morta do começo ao fim da narrativa. Sua morte biológica ocorrera antes do nascimento da irmã e narradora Marta, e apesar de falecida, a menina permanece viva na casa de sua família. Maria Helena Marques (2002) aponta que assim o romance “percorre uma perda, mas somente física, visto que o espírito de Ana Marta, a filha morta, parece ser maior que o lar familiar e ganha a aparência de dois olhos oniscientes e invisíveis” (5). Para a autora, “a menina desaparecida não parte, possui olhos gigantes dentro da casa e é do tamanho do mundo” (MARQUES, 2002: 7), marcando presença até mesmo no título do livro. Essa perspectiva corrobora a explicação de Hakola e Kivistö (2014) de que “uma pessoa biologicamente morta pode ter uma forte influência simbólica em sua sociedade” (xiv). Ana Marta exerce tal influência sobre os membros de seu lar, quiçá por ter tido uma morte tão precoce e trágica, e seus entes queridos continuam a presenciá-la eterna e diariamente: “Quando olho para a água vejo sempre, sempre, os olhos de Ana Marta” [diz a empregada Leonor a Marta] (VIEIRA, 2013: 66). E ainda: “quando ontem [Leonor] se foi embora a chorar, não era por Flávia que chorava, não. [Era] sobretudo por Ana Marta, reflectida para sempre no espelho de todas as águas!” (VIEIRA, 2013:7).

A mãe, o pai, os familiares e a empregada – e algum tempo depois também a narradora Marta – não conseguem esquecer a menina morta. A narradora esclarece que, mesmo depois da limpeza do quarto da irmã após o acidente, mesmo depois de terem “[estendido] panos brancos sobre os móveis, [guardado] retratos e recordações, [fechado] a porta à chave e para sempre,” Ana Marta “[sobrava] de tudo, [era] maior que as paredes do quarto e [invadira] os pesadelos de Flávia, as saudades de Leonor, o silêncio do pai, e [entrara] por todas as paredes, e os [seus] olhos vigiavam tudo” (VIEIRA, 2013: 78). Todavia, sua “presença” traz traumas à família e prejudica a continuação da vida das pessoas que a ela sobreviveram, como veremos a seguir.

Flávia: morte mental e social

Uma das pessoas mais prejudicadas pela falta/presença de Ana Marta é, indubitavelmente, sua mãe. Segundo Massa, “a perda de um familiar, amigo ou cônjuge é tão marcante que pode ser classificada como uma experiência de morte de segundo grau” e “é intensa o suficiente para funcionar como um simulacro da morte” (2012: 33). Flávia sofre tal simulacro quando experiencia a morte com a sua filha. Antes da fatalidade, Flávia era outra pessoa, tanto que, ao descobrir esse fato, a narradora se espanta: “Um dia, voltavam os seus pais de férias do Algarve...[contava a empregada Leonor]. Abri os olhos e a boca de espanto (...) Férias?! De férias no Algarve? Mas a Flávia nunca sai de casa! A Flávia não sabe o que são férias!” (VIEIRA, 2013: 57).

A Flávia que a narradora Marta conhece é completamente diferente da Flávia que existia antes da morte de Ana Marta. É uma mulher que nunca sai de casa, “fosse Verão ou Inverno, férias ou tempo de trabalho, ali ficava, enterrada no cadeirão do quarto, como princesa prisioneira”, ilustra a narradora (VIEIRA, 2013: 38). Seu eterno “território era o quarto, onde procurava alívio para as dores de cabeça” (8) e de onde não descia “nem sequer para ir ao médico” (VIEIRA, 2013: 39). Leonor conta à narradora que “era tudo por causa da Grande Fatalidade” (VIEIRA, 2013: 33), eufemismo para falar sobre a morte da primeira filha, e que havia “um tempo em que tudo era diferente, em que Flávia era muito jovem e enchia de risos a casa inteira” (VIEIRA, 2013: 71). Após a tragédia, Flávia se transforma em uma espécie de fantasma, a rondar a casa sem vida numa interminável assombração. Acometida por fortes dores de cabeça e crises, ela é dispensada de suas responsabilidades na casa e passa o tempo a compulsivamente fazer colchas para sua filha:¹

Flávia não sabia o preço das batatas, do arroz, do pão ou do açúcar. Flávia não sabia em que dia do mês se devia pagar a renda da casa ou a conta do telefone, se estava na altura da vacina do tétano, ou se a

¹ Pelo texto, entende-se que “filha” se refere a Ana Marta.

gasolina aumentava. Flávia nem sequer sabia o preço dos novelos de lã que, para as suas intermináveis mantas, Leonor comprava todos os meses. *Mas também ninguém esperava que ela soubesse essas coisas.* De Flávia esperava-se apenas que conhecesse as dores de cabeça, os abertos e fechados dos quadrados coloridos das mantas, o chá das sextas-feiras com as espanholas. (VIEIRA, 2013: 39, *grifo nosso*)

Hakola e Kivistö (2014) apontam que uma “abrupta morte física é (quase) sempre acompanhada por uma segunda, mais longa e possivelmente mais dolorosa forma de morte que tem lugar na mente do sobrevivente que perdeu seu ente querido” (viii) e embora o corpo permaneça, a mente morre de dor. Flávia é vítima desta morte, pois sua mente não vive mais a não ser para pensar na falecida Ana Marta. Configura-se também uma “morte social” de acordo com o pensamento de Hakola e Kivistö (2014) quando afirmam que “as pessoas podem estar socialmente mortas mesmo antes de sua morte biológica se perderam relacionamentos sociais e já não podem mais influenciar a sociedade” (xiv). Embora Flávia tenha contato com seus familiares, esse relacionamento é de constante dependência por causa de sua condição física e mental. Pensando como seria a vida social de Flávia se não fosse o acidente, a narradora imagina a mãe “sem dores de cabeça, nem medo de enlouquecer, (...) saindo de casa, passeando pela Baixa ou pelo Parque Eduardo VII, voltando a ter férias no Algarve, rindo como toda a gente e esquecendo-se das mantas de lã aos quadrados” (VIEIRA, 2013: 78). Mas o afastamento de Flávia dos outros é tanto que, mesmo quando está ao lado de sua segunda filha, não consegue vê-la. A narradora relata:

Um dia abri os olhos e ela estava aos pés da minha cama, olhando-me em silêncio. Acho que ficámos assim durante muito tempo. (...) Tento sentar-me na cama, mas lá do fundo ela ordena:

- Não te mexas. Não te mexas que o vidro pode estalar.
- Que vidro? – pergunto a medo.
- O vidro. Não sentes como o vidro é frio? Não vês a tua respiração de encontro ao vidro? Se te mexes, tudo se estilhaça. Como da outra vez. Um estilhaço

entrou no meu coração e na minha cabeça. Por isso vou endoidecer, sabes? Um dia destes endoideço, e ninguém vai dar por isso. Acho que é a paga. Tem de ser. A minha paga. (...)

– A paga? A paga de quê?

Ela continua muito séria aos pés da minha cama, olhando-me. (...)

– A paga – repete. – A paga por ter acreditado que eras eterna. Aproximou-se então de mim e pôs a mão na minha testa.

– Estás fria. Como tu estás fria! Deve ser do vidro.

– Tenho febre – digo eu, baixinho –, tenho muita febre.

– A tua cabeça é gelo.

– A minha cabeça escalda.

– Tu devias ser eterna. Por que é que não foste? Agarrou-se então à dobra do meu lençol e deitou a cabeça sobre as minhas mãos, soluçando:

– Devias ser eterna, devias, devias! Batia com o punho cerrado na dobra do lençol e repetia:

– Devias ser eterna! Devias, devias, devias... (...)

Apesar de tudo consigo mexer um braço e fazer-lhe uma festa no cabelo.

Mas logo ela salta, como se uma espada se lhe tivesse enterrado na cara (...)

– Estás gelada! Como tu estás gelada! Foi nessa altura que Leonor entrou e a levou para fora do quarto (VIEIRA, 2013: 43-44).

Para o mundo e para os outros, Flávia “não-mais-pode-estar/ser-aí” (HEIDEGGER, 1962) e portanto está tão morta quanto sua primeira filha: “as crises de Flávia são uma fatalidade?” a narradora pergunta à empregada Leonor, “acho que sim”, esta responde (VIEIRA, 2013: 56).

Marta: natimorta

De acordo com Hakola e Kivistö (2014), “se alguém não é lembrado ou percebido, mortalidade e morte podem chegar mesmo antes da morte física” (xiv). Pensando assim, a personagem Marta jamais viveu. Nascida para substituir a irmã falecida, ela em nenhum momento teve a chance de viver sua própria vida ou de “poder-estar/ser-aí” (HEIDEGGER, 1962). É uma natimorta fadada à imperfeição de nunca ser exatamente como a

outra. Mesmo antes de saber da existência de uma irmã mais velha, Marta não se sentia desejada pela família. Ela especulava que “trocaram-[lhe] de mãe no hospital” (VIEIRA, 2013: 1) e se queixava das estranhas exigências dos pais de fazer tudo como a irmã fazia, de vestir os mesmos vestidos verdes e brincar com as mesmas bonecas de porcelana, de ser e agir como a irmã que não conhecera. Marques (2002) reforça: “Ana Marta perpetua a sua vida na vida da irmã Marta, condenada a nascer para tomar o lugar da outra” (2002: 5). Flávia, a mãe que só tem olhos para uma filha, não dá atenção a Marta e nem sequer a chama pelo nome:

Às vezes tenho a sensação de que, quando Flávia fala comigo, não é a mim que ela está a ver. Às vezes tenho mesmo a certeza de que ela nem sequer sabe o meu nome, não sabe que já não ando na escola primária, já não tenho febres na Primavera, e os vestidos verdes deixaram de me servir (VIEIRA, 2013: 24).

Marta vive anos sem saber da irmã e da razão pela qual sua mãe lhe trata assim, e quando finalmente descobre, questiona sua própria existência: “estaria eu aqui, se as coisas se tivessem passado de outra maneira? Teria eu nascido, se não tivesse havido a Grande Fatalidade? Viveria eu, se tu não tivesses morrido?” (VIEIRA, 2013: 79). A narração, direcionada a Ana Marta, é uma conversa com a irmã e simultaneamente um necrológio:

Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo até chegar ao teu nome. De te ter sempre procurado, inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas, dos quartos fechados à chave (...)

Nesta parte do mundo te encontro finalmente. E te dou nome: Ana Marta. E te chamo: minha irmã. (...) Ergues-te agora no meio de nós, tens nome, ocupa este espaço que depois me deram, e me disseram ser apenas meu. (...) Imagino-te, perfeita, de vestidos verdes com golas sempre muito bem engomadas, (...) Tinhas o cabelo comprido sempre entrançado, e gostavas de escolher laços coloridos para o prenderes.

– Ela era perfeita – diz Leonor muitas vezes pelo meio da recordação. – Era a perfeição. Nem parecia deste mundo. E as pessoas boas de mais morrem cedo. O mundo não suporta a perfeição (VIEIRA, 2013: 70-72).

Para Alice Martha, esse modo de narrar é uma projeção da consciência de Marta, configurando uma catarse “uma vez que o ato de contar a libera da repressão a que foi submetida em toda a infância” (2010: 6-8). No fim da narração, quando tudo é revelado e a catarse completa, Marta é finalmente reconhecida pela mãe que lhe chama pelo nome: “Paro, sem acreditar: Flávia diz o meu nome. (...) ‘Chamas-te Marta,’ diz, lentamente, como se soletrasse uma frase difícil” (VIEIRA, 2013: 82). Por meio deste reconhecimento, a narradora e o leitor entendem que Marta finalmente deixa de ser apenas uma representação da irmã e pode “estar/ser-aí”, como complementa Marques: “Marta, de uma lucidez excepcional, sustenta a sua narrativa através de um procedimento autodiegético impiedoso, até conseguir enfim certificar-se que Ana, a outra, a sua dupla, sempre colada ao seu corpo e ao seu nome, (...) não voltará a ocupar a sua vida” (2002: 7). Ao reconhecer a irmã depois de tanto tempo vivendo em seu nome, ao se emancipar deste nome e imagem, Marta finalmente enterra a irmã e ganha seu próprio nome e vida.

Assunto para não adultos

Segundo Correia, “falar dos vários tipos de morte aos mais novos não é uma tarefa fácil,” mas “ainda assim, é um tema correlacionado com o contexto social, histórico, político e até pessoal” e portanto “trabalhá-lo é ajudar a reconhecer e aceitar um problema difuso da interação humana” (2013: 12). Massa acrescenta que “o pavor gerado pela certeza do próprio fim sempre foi um problema para o homem” e por isso “a sociedade ocidental procurou estabelecer estratégias culturais para lidar com a morte, dando-lhe uma roupagem mais agradável para que pudesse ser encarada de frente” (2012: 12). O mais agravante é “uma tendência contemporânea que insiste em negá-la, encobri-la, ignorá-la, principalmente quando se pensa na criança” (2012: 12). O romance de Alice Vieira (2013) não segue esta tendência e ainda faz uma crítica aos que continuam a evitar o tema. Vemos a crítica à censura em um episódio do romance em que a mãe de Marta quer saber se as histórias contadas a ela por Leonor eram devidamente adequadas:

– O que lhe está a contar? – perguntou Flávia, muito séria, olhando para Leonor.

– Nada de especial. Histórias.

– Que histórias?

– O costume. Príncipes, princesas... – disse Leonor.

– Acabam bem essas histórias?

Olhei para Flávia, espantada. Nunca me passara pela cabeça que ela se importasse com os finais das histórias de Leonor. (...)

– Acabam bem, sim, pode estar descansada, tudo acaba sempre bem, não se preocupe.

(VIEIRA, 2013: 62-63)

A autora também traz frases comumente ditas a menores de idade como “já eram perguntas a mais” (VIEIRA, 2013: 62) e “isso são assuntos que não lhe dizem respeito” (VIEIRA, 2013: 42) para ilustrar como adultos evitam assuntos complexos. Independentemente da complexidade, crianças e jovens enfrentarão tais assuntos mais cedo ou mais tarde, especialmente no caso da morte, “parte indissociável da vida e, por mais que se tente afastá-la do infante, ela se faz presente em seu cotidiano, seja através dos programas de TV, seja através da perda de alguém próximo” (MASSA, 2012: 12). Ademais, a literatura é palco excelente para explorar este tema, assim como outros igualmente complexos, porque tem em si a ferramenta da linguagem criativa com uma amplitude de possibilidades de abordagens e construções. Correia salienta ainda a “função humanizadora” da literatura e por consequência a necessidade de falarmos com este público sobre a morte pois é um dos “temas que lhes [desperta] curiosidade,” lhes causa “preocupação e/ou ansiedade,” e “[faz] parte do cotidiano” (2013:13). Correia reafirma que “acima de tudo, o que devemos é informar com verdade e com uma linguagem apropriada à criança ou ao jovem e incentivar a expressão das suas emoções” (2013:13). Hakola e Kivistö (2014) complementam que “a literatura oferece um *insight* sobre morrer, morte e mortalidade de múltiplas formas,” e que “a morte e o ato de contar histórias parecem ter uma conexão fundamental e existencial” (viii). Strubel (2014) reforça que “contar histórias não é um passatempo

(...) contar é existencial,” pois “o ato de contar traz ordem ao caos catástrofico, (...) nos dá direção e apoio” e “até nas histórias que falam sobre a morte encontramos segurança” (2014: 7). Ao trazer várias experiências com a morte, ou “a possibilidade de não-mais-poder-estar/ser-aí”, Vieira (2013) expõe importantes situações cotidianas não muito evidenciadas na literatura para não adultos e assim também realiza um “sério comentário social” (HAKOLA & KIVISTÖ, 2014).

Referências

- ARALDO, Adriana Falcato Almeida (2012). *Sobre Voltas e abandonos: Literatura Infantil/Juvenil, reprodução e renovação de valores sociais*. Dissertação (Literatura), Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- CORREIA, Graça Maria do Rosário Ribeiro (2013). *A morte na literatura infanto-juvenil: da análise de obras literárias ao incentivo da leitura desta problemática na “Hora do Conto” da Biblioteca Escolar*. Dissertação (Pedagogia), Universidade Portucalense, Porto, Portugal.
- DIAZ, Fanuel Hanán (1996). Variações sobre o tratamento dado ao tema morte na literatura infantil. *Revista latino-americana de Literatura Infantil e Juvenil*, n. 4, jul-dez, 2-11, Bogotá.
- GUERRA, R (2009). Doença mental e os estranhos personagens da literatura infantil. *Revista de Ciências Humanas*, v. 43, n. 2, 445-489. Florianópolis: EDUFSC.
- HAKOLA, Outi e KIVISTÖ, Sari. Introduction (2014). In HAKOLA, Outi e KIVISTÖ, Sari (Ed.), *Death in Literature* (vii-xix). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing [Tradução Nossa].
- HEIDEGGER, M. Being and Time (1962). Tradução John Macquarrie, Edward Robinson. Oxford: Blackwell Publishers.[Tradução Nossa. Original: *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer].
- HUNT, Peter (2010). *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify. [Título original: *Criticism, Theory and Children’s Literature*].
- MARQUES, M (2002). A Morte e seu duplo: essa segunda vida uma leitura de três narrativas destinadas à infância. In *Millenium*, 25.

- MASSA, Daniel (2012). *De como se mata a morte: diálogos sobre a literatura infantil brasileira*. Dissertação (Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- MARTHA, A. Á. P. Narrativas de língua portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens. In: MARÇALO, Maria João. et al (Eds.). *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Universidade de Évora, 2010.
- SILVEIRA, Rosa Maria H.; DALLA ZEN, Maria I. H (2013). Velhice e morte na literatura para crianças: apontamentos sobre o que e como se ensina a elas. In PAES, M. H. R.; SILVEIRA, Rosa Maria H. (Org.), *Contribuições para o trabalho docente e formação docente: temas contemporâneos e sala de aula*, (143-158). CRV: Curitiba.
- SHARIATINIA, Z (2016). Heidegger's ideas about death. In *Pacific Science Review B: Humanities and Social Sciences*, xxx, (1-6). [Tradução Nossa].
- STRUBEL, Antje Rávic (2014). We Tell Ourselves Stories. Tradução: Zaia Alexander. In HAKOLA, Outi e KIVISTÖ, Sari (Ed.), *Death in Literature* (3-11). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- VIEIRA, Alice. *Os olhos de Ana Marta*. Ebook: Editorial Caminho.
- WALSH, Jill Paton (2013). The Rainbow Surface. IN: MEEK, M. et al. *The Cool Web; the Pattern of Children's Reading*. Londres: Bodley Head, p. 192-193. Tradução Nossa, 1977.

(Página deixada propositadamente em branco)

DAIANA SCHRÖPEL

UFRGS

ORCID: 0000-0001-8040-0730

**AUTORIAS INVENTADAS: ÍNDICES DE AÇÃO
E OUTROS REGISTROS COMO PROCEDIMENTOS
PARA A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS FICCIONAIS**

**INVENTED AUTHORITIES: ACTION VESTIGES
AND OTHER RECORDS AS PROCEDURES FOR
CREATING FICTIONAL CHARACTERS**

RESUMO: O presente estudo fundamenta-se nos processos de criação de personagens, mulheres cientistas, decorrentes da poética da autora desta comunicação. Imagens, textos e objetos configuram, em tais investigações, meios de construção de narrativas que apresentam pesquisas científicas ficcionais conduzidas pelas figuras Ana Mucks, Claire Lumpen, Diana Argue e Elena Landkraut. Posto que os trabalhos poéticos são apresentados como conjuntos de dados indiciais – a saber, ilustrações, fichas de catalogação, comunicações etc. – relativos à prática investigativa das personagens, o artigo aborda duas dimensões para as quais os estudos de Foucault (1969) e de Oreskes (1996) são aportes teóricos: 1) processos de construção de autoria vinculados a estratégias de simulação e 2) aspectos relativos a representação de figuras femininas na ciência e na ficção ao considerar mitos de objetividade historicamente atribuídos a prática científica. O texto aborda a personagem de ficção na interface entre artes visuais e literatura. Objetiva-se, desse modo, constituir uma leitura crítica dos processos de criação de autorias e de figuras ficcionais na contemporaneidade.

Palavras-chave: Processo criativo; Personagem feminina; Índices de ação; Autoria; Ficção.

ABSTRACT: This study is based on the processes of creation of characters (female scientists), arising from the poetics of the author of this communication. Images, texts and objects appear during these investigations as a means of construction of narratives that present fictional scientific researches, conducted by the figures Ana Mucks, Claire Lumpen, Diana Argue and Elena Landkraut. Since poetic works are presented as clusters of indicia – namely, illustrations, cataloging sheets, communications, etc. – related to the investigative practice of the characters, this article addresses two

dimensions to which the studies of Foucault (1969) and Oreskes (1996) theoretically contribute: 1) authoring construction processes linked to simulation strategies and 2) aspects which relate to the representation of female figures in science and fiction, by considering myths whose objectivity is historically attributed to scientific practice. The text addresses the fictional character in the interface between visual arts and literature. In this way, it aims to constitute a critical reading of the processes of creation of authorship and of fictional figures in contemporary times.

Keywords: Creative process; Female character; Action vestiges; Authorship; Fiction.

Práticas narrativas associadas à criação de personagens ficcionais constituem parte significativa da produção artística contemporânea. Em caráter referencial, cito a personagem Dr. Ameisenhaufen do artista catalão Joan Fontcuberta, Dr. Mayer do artista brasileiro Michel Zóximo da Rocha e Rosalind Brodsky, figura criada pela artista inglesa Suzanne Treister. Na medida em que ultrapassam campos disciplinares aqui, em especial, arte e ciência, tais produções tocam discursos e saberes instituídos, problematizando-os.

Nesse sentido, as reflexões que proponho partem de minha pesquisa de doutoramento, conduzida na interlocução entre arte, ciência e ficção, na qual desenvolvo – sob perspectiva poética e teórica – uma instituição científica ficcional em suas múltiplas formas de apresentação e de representação. Em tal projeto, são operados processos de ficcionalização de formas documentais ligadas ao imaginário científico, de formas autorais com foco na construção de personagens mulheres cientistas, como também a ficcionalização de contextos espaciais que compreendem a sobreposição de situações imaginárias a lugares reais próximos.

Os trabalhos poéticos por mim criados são, em geral, apresentados em contexto de instalação como conjuntos de dados indiciais (a saber, ilustrações de espécimes, telegramas, comunicações em periódicos fictícios, entre outros) relativos à prática investigativa das personagens. Posto isso, abordarei, essencialmente, duas dimensões dessa prática. A primeira concerne aos processos de construção de efeitos de autoria em contexto ficcional vinculados, sobretudo, a procedimentos de simulação, ao passo que a segunda trata da representação de figuras femininas a

partir de uma discussão sobre mitos historicamente atribuídos à prática científica. Como ponto de partida, apresentarei a instituição científica ficcional, nomeada *Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAAIAD)*, criada em 2015. Em sua configuração atual, ela é composta por diversos núcleos de pesquisa, setores de monitoramento, análise, registro, produção e difusão de conhecimento especulativo.

A criação do *IAAIAD* remonta ao processo de construção de instalações cenográficas por mim produzidas desde 2012 e pensadas como gabinetes. Isto é, tanto como lugares de reunião de elementos heteróclitos em diálogo com os históricos Gabinetes de Curiosidades¹, quanto como espaços de trabalho habitáveis, nos quais as personagens processam evidências coletadas em pesquisa de campo. Aqui, se habitar é deixar rastros, o inverso também é verdadeiro: rastros sugerem a existência de um ser habitante. Entre instrumentos de escrever, ver e medir, ilustrações de espécimes, reproduções em livros, revistas e fotografias, fichas de catalogação, mapas, cadernetas, espécimes coletados, números de registro e nomenclaturas, emergem correspondências que indicam fatos pertinentes ao universo ficcional em criação e sugerem a existência de um sujeito coletor e investigador temporariamente ausente de seu posto de trabalho.

As personagens Ana Mucks, Claire Lumpen e Diana Argue são continuamente criadas no interior dos processos que configuram tais situações ficcionais, manifestas em trabalhos como *Gabinete para Observação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015) (Fig. 1), *Gabinete Particular de Ana Mucks* (2016) (Fig. 2-4) e *Setor de Análises e Especulações* (2017), que apresentam investigações ficcionais realizadas no contexto espacial do Delta do Rio Jacuí² e na cidade de Porto Alegre, Brasil. As personagens

¹ Os gabinetes de curiosidades, ou câmaras de maravilhas, eram recintos constituídos por nobres, sobretudo entre os séculos XVI e XVII durante as viagens ultramarinas e de exploração, onde se colecionava uma multiplicidade de objetos, artefatos, instrumentos, espécimes dos ramos vegetal, animal e mineral, e obras de arte. São considerados antecessores dos museus modernos e desaparecem paulatinamente a partir do século XVIII, diluindo-se em instituições oficiais e coleções particulares de arte e de história natural (WESCHLER, 1995).

² O Delta do Rio Jacuí é um conjunto hidrográfico formado por dezesseis ilhas, canais, pântanos, charcos, florestas aluviais e campos sujeitos a inundações periódicas, formados a partir do encontro dos rios Gravataí, Sinos, Caí e Jacuí, cujas águas formam o Rio

são indivíduos ausentes enquanto corpo e imagem. Sem uma fisionomia definida, elas se tornam agentes por meio de marcas de autoria, como o nome e a função que exercem no âmbito da instituição científica ficcional. Enquanto sujeitos, elas se constituem a partir de vestígios, índices de ação e registros no contexto do trabalho poético. Trata-se, portanto, de personagens que se definem na medida em que são criadas na representação de suas ações e intenções por intermédio de suportes mediáticos diversos que, justapostos, configuram uma narrativa.



Fig. 1. Daiana Schröpel.

Gabinete para Observação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí (2015).

Vista da instalação. Porto Alegre, Brasil. Acervo da artista.

Guaíba, seguem para a Lagoa dos Patos e deságuam no Oceano Atlântico. O Delta está localizado nos municípios de Porto Alegre, Canoas, Nova Santa Rita, Triunfo, Charqueadas e Eldorado do Sul. Atualmente, encontra-se protegido mediante a criação de duas áreas de conservação: o Parque Estadual do Delta do Rio Jacuí e a Área de Proteção Ambiental Delta do Jacuí. Além de bem ambiental, histórico e cultural, o Delta em seu conjunto é responsável pela regulação térmica, manutenção da qualidade do ar e da água que abastece a cidade de Porto Alegre. Nele habitam espécies florísticas e faunísticas raras, endêmicas e ameaçadas.

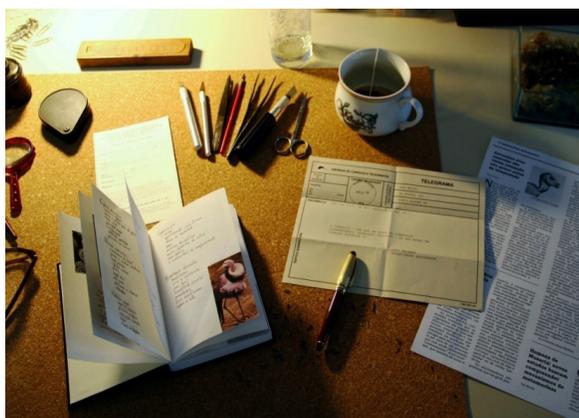


Fig. 2 – 4. Daiana Schröpel. *Gabinete Particular de Ana Mucks* (2016). Vistas da instalação e publicação ficcional. Porto Alegre, Brasil. Acervo da artista.

Mais que personagens, Mucks, Lumpen e Argue constituem elementos de coerência que conferem sentido ao tema expresso em cada trabalho poético. O nome da personagem, no contexto e na forma em que se enuncia, cria efeitos de autoria na medida em que simula uma função autor, segundo a noção proposta por Michel Foucault em 1969. Desse

a autoria de um estudo especulativo sobre processos de metamorfose em seres humanos.

Ainda no mesmo suporte, uma terceira personagem, Diana Argue, informa que Ana Mucks avistara um grupo de aves de morfologia incomum, e que a sua passagem seria um presságio da tormenta que de fato assolou Porto Alegre no dia 29 de janeiro de 2016. A representação da ave contida na comunicação é atribuída a Mucks e o seu conhecimento acerca do fenômeno é reafirmado na presença de um telegrama (Fig. 3). Nesse, a pesquisadora consta como destinatária de uma mensagem a ela enviada por uma quarta personagem: Otto Machado, que comunica o deslocamento do grupo de aves avistado por Mucks antes do fenômeno meteorológico mencionado. Desse modo, em ambos os suportes, a ficcionalização de formas documentais engloba a presença de nomes que desempenham a função de autor compreendida como elemento de ordenação e coerência das informações transmitidas. O efeito autoria presente nos nomes ficcionais sugere, por vezes, a legitimidade do conteúdo apresentado.

Efeito similar se dá em outros suportes, como em um conjunto de fichas de catalogação (Fig. 6 e 7) nas quais Ana Mucks assume a responsabilidade pela coleta de espécimes ou, ainda, na série de ilustrações que compõem o trabalho *Setor de Análises e Especulações* (2017) (Fig. 8), nas quais Claire Lumpen consta como responsável pela coleta de objetos ósseos em dado ambiente insular. Entretanto, fica especialmente evidente na instalação *Gabinete Particular de Ana Mucks* o modo como a articulação entre informações transmitidas pelas diversas personagens, por meio de suportes como a publicação, o telegrama, as fichas de catalogação, assim como a disposição desses elementos no espaço, constituem indícios – ou, dito de outro modo, micronarrativas – que justapostos em contexto expositivo compõem uma narrativa outra que diz respeito à personagem Ana Mucks e que representa uma parcela de suas ações no mundo ficcional criado. Portanto, o que se constitui é um retrato parcial e invisível dessa personagem, elaborado por intermédio da simulação de formas autorais e documentais tomadas como marcas convencionadas e culturais.



Fig. 6 e 7. Daiana Schröpel. *Caixa de Amostras e Impressões* (2016).

Objeto: caixa de madeira e vidro com frascos de vidro e rolhas de cortiça contendo etiquetas de papel e sal, frascos de alumínio e plástico contendo gesso, cortiça, fichas de catalogação impressas sobre papel e matéria vegetal desidratada. 27 x 25 x 20 cm. Porto Alegre, Brasil. Acervo da artista.

Conforme propõe Carolina Rangel Silva, a aceitação da subjetividade como forma válida de expressão crítica esteve associada, ao longo dos tempos, “(...) ao grau de reconhecimento do sujeito como fundamento confiável para a produção do conhecimento ou formulação de uma representação válida de realidade” (2016: 111). Até meados do século XIX não havia uma distinção exata entre disciplinas como as ciências naturais e a literatura, de modo que a produção de uma obra científica guiava-se não somente pela exatidão de seu conteúdo, como por valores literários e de estilo então apreciados, conforme aponta aquela autora. No entanto, ao longo do século XIX, com a expansão do positivismo – estribado no método, na observação e na experimentação – a objetividade passou a ser uma regra imposta aos cientistas. O apagamento do sujeito autoral foi compreendido como condição necessária à validação da obra científica.

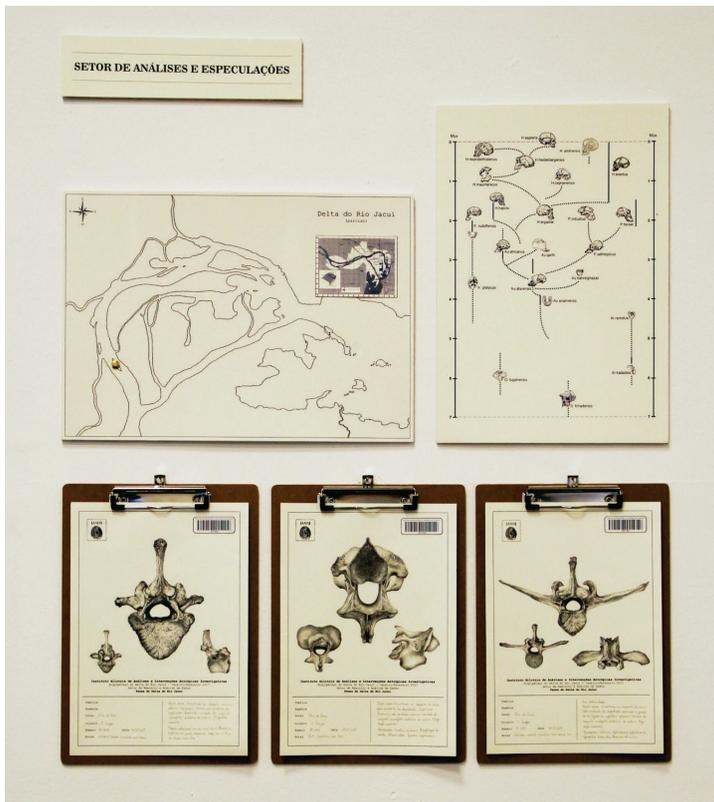
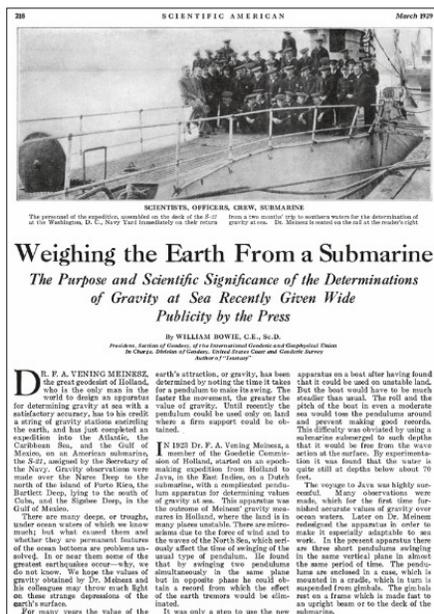


Fig. 8. Daiana Schröpel. *Setor de Análises e Especulações* (2017).
Vista da instalação. Porto Alegre, Brasil. Acervo da artista.

Ainda de acordo com Carolina Rangel Silva a exigência do método como forma de suprimir a impressão subjetiva do conhecimento objetivo – marcada também por um agudo afastamento da ciência das formas ficcionais – validava determinada disciplina entre os saberes reconhecidos. Daí que formas de conhecimento baseadas no pensamento indutivo, no exercício especulativo, e na curiosidade pródiga, foram gradualmente conduzidas à obsolescência. No contexto da arte contemporânea, um número significativo de artistas – dentre os quais os brasileiros Michel Zóximo da Rocha e Walmor Côrrea, a alemã Agnes Meyer-Brandis, a inglesa Susanne Treister, o catalão Joan Fontcuberta, os norte-americanos David e Diana Wilson, e Mark Dion – torna opacas as fronteiras insisten-

temente construídas entre, de um lado, a arte (ou a ficção, como âmbito da criatividade e da subjetividade, desvinculada do compromisso com fatos verificáveis) e, de outro, a ciência (como campo de racionalidade comprometido com o que há de objetivamente verificável na natureza).



SCIENTISTS, OFFICERS, CREW, SUBMARINE

The personnel of the apparatus, assembled on the deck of the S-22 from a two-month' trip in northern waters for the determination of the variations in the intensity of the earth's gravity at sea. Dr. Meinesz is at the right.

Weighing the Earth From a Submarine

The Purpose and Scientific Significance of the Determinations of Gravity at Sea Recently Given Wide Publicity by the Press

By WILLIAM BOWIE, C. E., Sr., D.

President, American Society of Mechanical Engineers and Electrical Engineers
 90 Charles Street, New York, N. Y.

DR. F. A. VENING MEINESZ, the great physicist of Holland, who is the only man in the world to design an apparatus for determining gravity at sea with a satisfactory accuracy, has to his credit a string of gravity stations extending all over the world, and has just completed an expedition into the Atlantic, the Caribbean Sea, and the Gulf of Mexico, on an American submarine, the S-22, assigned by the Secretary of the Navy. Gravity observations were made over the Navy's Deep, on the north of the island of Porto Rico, the Bickley Deep, lying to the north of Cuba, and the Sigsbee Deep, in the Gulf of Mexico.

There are many deeps, or troughs, under ocean waves of which we know nothing, but what caused them and whether they are permanent features of the ocean bottom are problems unsolved. In or near them some of the greatest earthquakes occur—why, we do not know. We hope the values of gravity obtained by Dr. Meinesz and his colleagues may throw much light on these strange depressions of the ocean's surface.

Earth's attraction, or gravity, has been determined by noting the time it takes for a pendulum to make its swing. The faster the movement, the greater the value of gravity. Until recently the pendulum could be used only on land where a firm support could be obtained.

IN 1923 Dr. F. A. Vening Meinesz, a member of the Geodetic Commission of Holland, started on an epoch-making expedition from Holland to Java, in the East Indies, on a Dutch submarine, with a complicated pendulum apparatus for determining values of gravity at sea. This apparatus was the outcome of Meinesz's gravity measurements in Holland, where the land is so many places unstable. There are numerous deeps due to the force of wind and to the waves of the North Sea, which not only affect the time of swinging of the usual type of pendulum. He found that if swinging two pendulums simultaneously in the same plane and in opposite phases he could obtain a record from which the effect of the earth's motion would be eliminated.

That it could be used on a movable land, that the boat would have to be much steadier than usual. The roll and the pitch of the boat in even a moderate sea would throw the pendulums around and prevent making good records. This difficulty was overcome by using a submarine submerged to such depths that it would be free from the wave action of the surface. By experimentation it was found that the water is quite still at depths below about 70 feet.

The voyage to Java was highly successful. Many observations were made, which for the first time furnished accurate values of gravity over ocean waters. Later on Dr. Meinesz redesigned the apparatus in order to make it especially adaptable for sea work. In the present apparatus there are three short pendulums swinging in the same vertical plane in almost the same period of time. The pendulums are enclosed in a case, which is gravity balanced in a cradle, which in turn is suspended from gimbals. The gimbals rest on a frame which is made fast to an upright beam or to the deck of the submarine.

For many years the value of the

It was only a step to use the new

Fig. 9. Weighing the Earth From a Submarine.

Artigo de William Bowie publicado na revista *Scientific American* em 1929.

Fonte: *Scientific American* (1929), 140: 218-221.

Na especificidade de suas obras, muitas vezes concebidas numa interface com a literatura, tais artistas tecem comentários sobre a ciência por meio da produção de ficções que empregam a atividade experimental como temática ou método para a construção formal e, por vezes, retomam temas situados à margem de disciplinas estabelecidas, recriando saberes. Nesse processo, alguns desses artistas (como Zóximo, Treister, Fontcuberta e o casal Wilson) criam também personagens – autoridades científicas – que, em certo sentido, legitimam seus projetos e assumem a autoria do que é apresentado em contexto expositivo, ocasionalmente substituindo o nome

do próprio artista. O teórico Peter Osbourne (2010) aborda essa questão como um processo de ficcionalização da função de artista, uma variante da noção *função autor* proposta por Foucault (1969), e que perpassa, a meu ver, um processo literário de criação de personagens.

Sob outra perspectiva, a evocação do nome das personagens Ana Mucks, Claire Lumpen e Diana Argue contrapõe-se ao possível anonimato sugerido pela enunciação da instituição científica ficcional. Cada nome afirma uma função autor e uma presença individual que emite sentido. As vozes comunicam e, assim, tornam públicos aspectos concernentes às pesquisas de caráter ficcional. Nesse sentido, a forma da comunicação científica interessa especialmente, uma vez que, nela, as personagens se posicionam como figuras que emitem informações: elas falam de suas experiências a partir de seus objetos de estudo.

A comunicação científica em seu caráter popular é veiculada por revistas de ampla circulação, como *National Geographic* e *Scientific American*, que constituem documentos de trabalho na prática poética aqui apresentada. Tais publicações interessam na medida em que apresentam modos específicos de usos da linguagem, que por sua vez operam como referência na elaboração das narrativas por mim criadas. Em comunicações específicas publicadas nesse tipo de veículo podem ser também discernidos mecanismos de divulgação, como o mito do heroísmo, expresso por meio da retórica e do imaginário da aventura. Naomi Oreskes, em estudo datado de 1996, analisa esse tema ao buscar uma justificativa não calcada no ideal de objetividade para o processo histórico de desaparecimento do nome de mulheres cientistas que, apesar de tudo, desenvolveram trabalhos objetivos em acordo com padrões estabelecidos pela ciência positivista. A autora estuda o caso de Eleanor Annie Lamson (1875-1932), astrônoma norte-americana responsável, no início do século XX, por desenvolver e implementar os procedimentos necessários para converter inscrições instrumentais obtidas na expedição submarina *S-21* em medidas de aceleração da gravidade. Dito de outro modo, em informação científica.

Ao comparar dois modos de divulgação desse projeto, Oreskes (1996) observa que aquele, direcionado pelos cientistas ao Observatório Naval

dos Estados Unidos, apresenta o empreendimento como pouco complexo, marcado por um esforço pela mecanização e eliminação do elemento humano com o intuito de garantir a precisão dos dados. Em contrapartida, em um artigo do engenheiro William Bowie (Fig. 9), integrante da missão, publicado na revista *Scientific American* em março de 1929, a metáfora da conquista da natureza foi empregada para explicitar o caráter heroico da expedição. A ênfase no sacrifício e na perseverança dos homens que se lançaram ao mar aproxima a comunicação de uma narrativa épica que contrasta com os requisitos da objetividade científica, segundo argumenta Oreskes (1996). A narrativa de aventura e o tema da viagem de conquista, que evocam a bravura, a força física e os perigos enfrentados pelos cientistas, além de demandarem a unicidade do sujeito heroico e a incerteza frente aos fenômenos naturais, estão historicamente relacionados à masculinidade. Configurando fórmulas comuns na popularização da ciência, eles podem ser identificados em comunicações correntes ao longo do século XX, como na divulgação dos projetos de exploração espacial.

Penso que nesse contexto narrativo específico a ciência opera uma aproximação com o campo literário ficcional. No caso apresentado por Oreskes (1996), o autor da veiculação, um cientista, tem preocupações concernentes não apenas ao conteúdo, como também à forma do texto. As percepções pessoais – implicadas, por exemplo, na narração das dificuldades e dos supostos perigos enfrentados pelos cientistas – colocam o sujeito autor, inesperadamente, em uma posição de fundamento confiável na divulgação do conhecimento científico, mesmo que o caráter de aventura não condiga com a realidade do trabalho executado naquela expedição. Trata-se, portanto, da constituição de uma imagem de apelo popular que depende em grande medida da figura do cientista heroico como personagem principal, detentor de qualidades culturalmente não atribuídas às mulheres.

Inegavelmente, Eleanor Lamson contribuiu de forma ativa para a consolidação de um conhecimento científico específico. Além de possuir formação em astronomia, ela era remunerada e reconhecida como cientista entre seus pares, conforme analisa Oreskes (*idem*). No entanto, por que

seu nome não foi reconhecido em espaço público? Uma resposta possível reside no fato de ele não ter sido citado no artigo da autoria de William Bowie, publicado na revista *Scientific American*. Além disso, Lamson não embarcou no submarino da expedição *S-21*, pois – mesmo que o quisesse – seria impedida, já que a entrada de mulheres era proibida, e tampouco consta em fotografias divulgadas dos cientistas envolvidos em tal projeto. Eleanor obteve reconhecimento apenas dentro do quadro do discurso técnico como figura secundária, produtora de informação de pouco ou nenhum valor autoral. É notável, nesse sentido, que o ocultamento do nome de mulheres cientistas envolve mecanismos de comunicação popular com estratégias narrativas e de representação específicas.

Desse modo, uma discussão sobre a representação de autorias (e autoridades) científicas ficcionais na forma de personagens mulheres inscreve um comentário crítico sobre os mecanismos históricos de extravio dos nomes desses sujeitos. Aqui, trata-se ainda do obscurecimento de um papel autoral que lhes é devido. As personagens ficcionais Ana Mucks, Claire Lumpen e Diana Argue, como representações de mulheres cientistas em contexto contemporâneo, podem ser pensadas, em um arco temporal, como reversos de personalidades como a de Eleanor Lamson. Elas afirmam uma função autor por meio de um efeito autoria, inscrevem um nome e atestam uma presença ativa enquanto ideia, mas ausente como matéria. É essa ausência, se entendida como invisibilidade, que imediatamente aponta aos nomes obscurecidos, embora manifestos na opacidade das entrelinhas dos saberes constituídos. É preciso, portanto, reconstituir tais histórias, trazendo-as à superfície das escrituras.

Em concomitância com a elaboração das reflexões contidas no presente texto e por decorrência delas, produzi uma comunicação fictícia designada *O desaparecimento de Elena Landkraut* (2017) (Fig. 10), cuja personagem toma como referência as iniciais da cientista Eleanor Lamson e dialoga com a ideia do desaparecimento de um sujeito mediante mecanismos de omissão de seu nome em veículos de comunicação e na escritura da história. Diferentemente de Ana Mucks e Claire Lumpen, representadas por intermédio de seus nomes (índices de ação), Elena Landkraut é apresentada pela personagem Diana Argue, que assina a autoria da comunicação

publicada na revista ficcional *Miscelânea Naturalista*. Landkraut é, assim, figurada mediante a exposição não apenas de seu nome e de exemplares de seu trabalho científico, senão também por meio de uma fotografia que silenciosamente afirma: “esta é Elena Landkraut, figura atuante na consolidação de saberes”.

O desaparecimento de Elena Landkraut

Daiana Azeite

Em 1919, Elena Landkraut partiu de Porto Alegre em direção à Rio Grande. Ao longo de seu percurso, catalogava a vegetação das margens leste e oeste do Rio Quarta e da Lagoa dos Patos. Com propósito similar, entre 1923 e 1925, percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, da nascente à foz. Para uma aventura científica, levava consigo um mapa, caderneta e frascos para coleta. Naturalista, observo reconhecimento entre seus pares e foi autor de importantes estudos sobre a vegetação do Rio-Grande do Sul. Não obstante, seu nome desapareceu da esfera pública, sendo hoje conhecido apenas entre um diminuto número de especialistas e historiadores.

Uma naturalista em solo portense
Elena Landkraut nasceu em 19 de outubro de 1890, na comuna rural de Grandão, Alencara. Aos 18 anos, matriculou-se na Universidade de Berlim, que somente naquele ano passou a aceitar algumas mulheres como frequentadoras de suas aulas. Em 1912, graduou-se em História Natural, seguindo os passos de sua contrária, a ornitóloga Emília Sneathlage (1868-1929). Em 1914, especializou-se em Botânica na Universidade de Jena.

No término os estudos, a naturalista retornou a Berlim em 1915 para assumir o cargo de assistente no Museu de Botânica. Ali, familiarizou-se com a coleção de plantas sul-americanas, coletadas por Alexander von Humboldt (1769-1859). A partir desses estudos, desenvolveu interesse por áreas remotas, culminando a síntese de relatos e descrições de viajantes.

Em 1918, Elena soube de uma vaga no corpo de assistentes do Observatório de Zoologia e Botânica do então jovem Museu Júlio de Castilhos, situado na cidade de Porto Alegre. Landkraut foi informada da função por meio de Sneathlage, então diretora do Museu Parense de

História Natural e Etologia em Belém do Pará, e migrou ainda naquele ano para o sul do Brasil. Sob a direção de Francisco Simch, diretor do Museu, a naturalista tornou-se responsável pela pesquisa e catalogação de espécimes e por prestar assistência a pesquisadores que recorriam ao seu acervo.

Landkraut iniciou estudos florísticos de forma sistemática em 1919, ao inventariar as regiões do Estado do Rio-Jacuí, nas proximidades de Porto Alegre, e da Lagoa dos Patos. Em complemento às viagens de coleta e mapeamento que empreendeu, dedicou-se também a trabalhos de classificação e sistematização, ao atualizar o catálogo elaborado pelo botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, a partir de sua expedição ao sul do Brasil em 1820.

Em 1925, quando o Museu Júlio de Castilhos foi desligado do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras, passando à tutela da Secretaria do Interior, Simch foi designado à direção de extra-estrutura em duas seções: uma de história natural e outra de história natural. Promovida a pesquisadora associada, a naturalista passou a coordenar a Seção de História Natural, exercendo as mesmas funções que desempenhara até aquele momento.



Retrato de Elena Landkraut, década de 1930. Do acervo de Daiana Schröpel, Porto Alegre, RS, Brasil. (com moldura).

Entre 1923 e 1935, Landkraut percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, desde a nascente situada no município de Passa Passagem até a foz em Porto Alegre. Foi acompanhada por sua jovem assistente Tadeia Flores, a quem tinha em alto grau de estima. Segundo relatos de Tadeia Flores, mantive-se dedicada nos longos trajetos percorridos (muitos dos quais em condições adversas), minuciosos nos métodos de coleta e armazenamento de espécimes, bem como transigente das instalações pouco cómodas onde costumavam se alojá-las.

Landkraut dedicou-se, ainda, à análise mais precisa da flora portense. Tal projeto foi por ela nomeado *Estudos de Interação Social entre Plantas Espontâneas*. A pesquisa, estruturada à observação e à descrição de espécimes ruderais, foi desenvolvida entre 1926 e 1942. Em 1939, a naturalista faleceu devido à sua sucumbência à tuberculose, uma vez que cresceu em solo brasileiro e desconhecida por tal etapa movida pela colônia da Segunda Guerra Mundial. Nos anos seguintes, com tentativas malsucedidas e pouca recuperação de seu âmbito intelectual, a naturalista concentrou-se no aperfeiçoamento do projeto.

Em 1942, durante uma excursão à Rio Grande, Elena Landkraut adoeceu gravemente. A morte deflagrou em 12 de agosto daquele ano. Em extração aos seus desejos, foi sepultada na Ilha das Moças em Porto Alegre, onde esteve alojada em seu último ano de vida.

Uma ideologia científica controversa

Embora Landkraut estivesse familiarizada com os tipos vegetais do sul do Brasil, sobretudo, por meio da etnobotânica de Saint-Hilaire, posicionou-se frente à natureza sulina, baseando uma visão integrada dos fenômenos. Tal postura contrariava-se, ideologicamente, aos métodos aplicados na Seção de Zoologia e Botânica e, mais tarde, na Seção de História Natural do Museu Júlio de Castilhos. Neste contexto, o trabalho e o isolamento dos exemplares coletados, em conformidade com uma perspectiva científica positivista, vigente nas instituições brasileiras daquela época.

Entretanto, foi por intermédio de seu método de mapeamento que Landkraut produziu descrições contínuas das condições da paisagem natural. Em sua concepção, acreditava na observação e na descrição como importantes procedimentos de prestação de saberes. Em seu legado constam em torno de cem ilustrações e mais de quinhentas descrições textuais de plantas raras examinadas em Porto Alegre, constituintes dos *Estudos de Interação Social entre Plantas Espontâneas*.

Em sua prática de campo, Elena podia dedicar um número exorbitante de horas a um único conjunto de ervas. Sericida ou detida sobre as folhas, analisava atentamente a disposição dos elementos. Tomava notas acerca da posição de ramos e folhas, das etapas de desenvolvimento e da incidência de luz. Fazia medições de temperatura do ar e do solo, da umidade e da pressão do ar. Registrava o número e a variedade de espécies de fauna presentes nos micrombientes e elaborava desenhos minuciosos da posição de cada elemento no plano selecionado.

Em uma passagem de seu diário, a naturalista expressa que a observação metódica permitia-lhe formar familiaridade com os aglomerados, evocando um senso de identificação crucial ao seguimento do estudo. Assim, o projeto lançava uma crítica ao pensamento positivista e à sua teratofobia homogeneizadora. Em cada conjunto analisado, Elena reconhecia um mundo crítico, onde se manifestava uma interessante economia capaz de estabelecer bases para a compreensão de relações sociais. Com a pretensão de compreender a integralidade de tais laços, mostrava uma recusa ao entendimento do real como uma estrutura coerente. Postulava, desse modo, que a essência das espécies está na complexidade das relações que estabelecem entre si, ao invés de serem entidades definidas por suas individualidades estanques.

Em outros passagens de seu diário, Landkraut registra memórias de infância, quando, em Berlim, vivia fora seus pais. Naquelas circunstâncias, ela e seu primo Hugo compartilhavam a semana recorrente regimentos com água parada e folhas de



Exemplar no. 12 do grupo *Estudos de Interação Social entre Plantas Espontâneas*, de Elena Landkraut, década de 1930. Do acervo de Daiana Schröpel, Porto Alegre, RS, Brasil. (com moldura).

árvores. Ao colocar gomas dessa mistura sobre placas de vidro, tracionavam observações microscópicas por meio de um microscópio. A jovem Elena enviava o número de patas vislumbrado através das lentes. A não dopre, que os supostos mentores nada que em que larva de mosquito. Não obstante, ela nunca pôde desfazer-se da ideia de que os elementos observados fossem seres gelatinosos cobertos por diminutas patas moventes: organismos complexos e, segundo aponta, subatencionalmente monotonos, ao invés de unidades de vida acionadas de seu contexto social e ambiental.

Hipóteses inovadoras para uma teoria original

Em seus estudos, Landkraut descolou, por exemplo, que em períodos chuvosos plantas ruderais interviriam seu ciclo de floração. A hipótese apresentada para o fenômeno foi respaldado à duas dimensões: uma compete às plantas e a outra a insetos polinizadores. Esse sistema organizado de floração beneficia às espécies faunísticas que, tendo as chances de coleta de polinização, ampliam suas oportunidades de obter alimento. Por outro lado, as plantas emboraciam seu ciclo de floração em virtude desse reavassamento benéfico, que se dá após os insetos. De outro modo, elas estariam prejudicadas tanto pelas condições climáticas, como pela redução de polinizadores em seu ambiente.

Consoante Landkraut, o sistema observado unicamente em grupos compostos por espécies distintas, indicaria a habilidade de plantas da mesma espécie emitirem sinais de comunicação similares entre si, à proporção que indivíduos de outras espécies o captariam com um sentido diverso, redefinindo os ciclos de floração de forma a torná-los mais eficazes ao grupo. Considerando essa hipótese, conclui-se que a comunicação baseada na co-ocorrência de espécies contribui não só à existência e perpetuação das plantas, como também para uma variedade ampla de insetos polinizadores. Um segundo aspecto considerado é a importância de plantas ruderais, cujas dimensões são altamente erudidas, no manutenção de ecossistemas eficazes e saudáveis.

Das análises de Landkraut, resultam diversas evidências notáveis, referentes ao tema das relações sociais. Em seu último ano, ela buscou expandir os resultados a uma teoria sobre relações sociais humanas. Embora tenha publicado o estudo na Europa; teve pouca recepção no Brasil. Seu pensar divergia das formas vigentes, ainda que os métodos empregados fossem obtusos. Malgrado a relevância sua contribuição para a ciência brasileira, teve sua legitimidade questionada, isolada por razões políticas, o nome de Elena Landkraut guardando desapareceu.

Fig. 10. Daiana Schröpel. *O desaparecimento de Elena Landkraut* (2017).

Comunicação: impressão sobre papel. 47,7 x 60 cm (com moldura).

Porto Alegre, Brasil. Acervo da artista.

A narrativa criada em torno da personagem ficcional toma, igualmente, por referência, aspectos da vida da ornitóloga alemã Emília Sneathlage (1869-1929), que em 1914 assumiu o cargo de diretora do Museu Parense de História Natural e Etologia, em Belém do Pará, região norte do Brasil, tornando-se uma das primeiras mulheres na América Latina a exercer a direção de uma instituição científica e a primeira nesse país. Ao modo de Sneathlage, a personagem reveste-se de certo heroísmo na figura de

uma mulher aventureira – termo aqui despojado de seu sentido pejorativo habitual. A atuação de Emília Snethlage e a de Eleanor Lamson, refletidas na figura ficcional de Elena Landkraut, encontram poucos equivalentes nas narrativas mais populares, seja de ficção, seja de divulgação científica. Reflete-se, desse modo, sobre os mitos da objetividade e do heroísmo, atributos por excelência da prática científica masculina, atentando aos modos como contribuíram para o não reconhecimento do trabalho executado por mulheres cientistas e para o gradual obscurecimento de seus nomes nas entrelinhas dos saberes estabelecidos.

Referências

- FOUCAULT, Michel (2009 [1969]). O que é um autor? In M. Foucault, *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (264-298). 2.^a ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, Michel (2011[1970]). *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21.^a ed., São Paulo: Edições Loyola.
- ORESQUES, Naomi (1996). Objectivity or heroism? On the invisibility of women in Science. *Osiris: Science in the Field*, [S.I.], 11: 87-113.
- OSBOURNE, Peter (2010). *Contemporary art is post-conceptual art*. Public Lecture – Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota: Como. Disponível em <http://www.fondazioneratti.org/> (consultado em 05/10/2017).
- SILVA, Carolina Rangel (2016). “Do romance à sociologia: o apagamento do sujeito criador”. *Scriptorium*, 2 (2): 111-118.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002). *Por qué la ficción?* España: Lengua de Trapo.
- WESCHLER, Lawrence (1995). *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*. New York: Pantheon.
- YASZEK, Lisa (2009). Science. In R. A. Reid (Ed.), *Women in Science Fiction and Fantasy* (230-240). Greenwood Press: Unites States of America.

(Página deixada propositadamente em branco)

DANIELA CÔRTEZ MADURO

ORCID: 0000-0002-0864-6063

**PARA ALÉM DO MURO: OS MUNDOS POSSÍVEIS
DE AVENTURAS DE JOÃO SEM MEDO**

**BEYOND THE WALL: THE POSSIBLE WORLDS
OF AVENTURAS DE JOÃO SEM MEDO**

RESUMO: As *Aventuras de João Sem Medo* (1933–1963) nem sempre tiveram a forma de um romance. Estas foram primeiramente publicadas, ao longo do ano de 1933, sob o pseudónimo «Avô do Cachimbo» em vinte e seis folhetins do jornal *Senhor Doutor*. Apenas viriam a ser associadas ao nome José Gomes Ferreira trinta anos depois, quando reunidas num livro intitulado *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* (1963). Até esse momento, João Sem Medo permaneceu em suspenso nas páginas do jornal *O Senhor Doutor*, sem nunca regressar à sua terra natal, Chora-Que-Logo-Bebes. José Gomes Ferreira acompanhou o séc. XX quase até ao seu final, tendo assistido a duas guerras mundiais e à ascensão e derrocada de sistemas políticos. O universo ficcional de *Aventuras de João Sem Medo* seria usado como palco de um projeto revolucionário que visava alcançar «o milagre de transfigurar as palavras de todos os dias em armas de incêndio» (Ferreira, 1979a: 159). Este romance permite vislumbrar o mecanismo da ficção e perceber como esta surge enleada com a realidade. No presente artigo¹, analisarei alguns passos e espaços de João Sem Medo e demonstrarei como a construção de mundos alternativos é usada como um mecanismo de denúncia e transformação do real.

Palavras chave: ditadura, literatura infantil, fantástico, militância, metaficção.

¹ Este artigo está relacionado com uma entrada sobre a personagem «João sem Medo» (<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/684-joao-sem-medo>) e uma entrada sobre José Gomes Ferreira (<http://dp.uc.pt/conteudos/corpus-de-ficcionistas-a-a-z/item/674-ferreira-jose-gomes>) publicadas no Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa (<http://dp.uc.pt/>), bem como com uma comunicação apresentada no Colóquio Internacional «Figuras da Ficção 5 – Dinâmicas da Personagem» que teve lugar entre o dia 20 e o dia 22 de novembro de 2017 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O presente texto faz parte de um estudo em desenvolvimento.

ABSTRACT: The work *Aventuras de João Sem Medo* (1933–1963) hasn't always been known as a novel. In fact, these adventures were first published serially under the pseudonym «Avô do Cachimbo» in twenty-six issues of *O Senhor Doutor's* children newspaper. Only thirty years later, when gathered under the title *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* (1963), did these adventures become associated with the name of José Gomes Ferreira. Until then, João Sem Medo would lay dormant on the pages of *O Senhor Doutor*, unable to return to his hometown, Chora-Que-Logo-Bebes. During José Gomes Ferreira's life, which encompassed almost the entire twentieth century, he witnessed two world wars, as well as the rise and fall of political systems. The fictional universe of *Aventuras de João Sem Medo* was used as the scene of a revolutionary project which aimed to achieve the «miracle of transfiguring everyday words into fiery weapons» (Ferreira, 1979a: 159). This novel provides a glimpse into the machinery of fiction and allows us to understand how fiction and reality intermingle. In this article, I will examine some of João Sem Medo's steps and spaces, and demonstrate how the construction of alternate worlds is used as a tool for exposing and transforming reality.

Keywords: dictatorship, children literature, fantastic, militancy, metafiction.

Os três planos

Na edição de 1979, o romance de José Gomes Ferreira assume o título *Aventuras de João Sem Medo, panfleto mágico em forma de romance*. Este autor via a literatura como um canal de comunicação com as massas e, num país onde as crianças passavam rapidamente dos bancos da escola para a oficina ou para a lavoura, este livro presenteava as crianças leitoras com mundos que, embora imaginados, eram alicerçados no seu mundo concreto. Ainda que o analfabetismo, a extrema pobreza e a censura comprometessem dramaticamente uma comunicação eficaz entre poeta e população, João Sem Medo seria para muitas pessoas um enviado especial no outro lado do Muro. Aqui, a ficção permitia aos seus leitores viver “aventuras maravilhosas”. Oferecia igualmente a oportunidade de analisar a realidade sob uma nova perspectiva. João Sem Medo assumia o papel de protagonista destas aventuras, mas também seria retratado como uma marioneta manietada, tal como os portugueses, por uma mão omnipresente e onnisciente.

O «Mago-Mor cuja imaginação (...) nunca vai além de príncipes e de reis» (Ferreira, 1979a: 139) é uma figura que persegue João Sem

Medo ao longo das suas aventuras. Este representa um poder que zela pelo *statu quo*, tanto na vida quotidiana, como no panorama literário. Esta personagem, à qual não chegamos a ser apresentados, está igualmente na origem de todas as provações passadas por João Sem Medo. Transformado em bola de rúgbi ou em árvore, condenado a nadar num lago elástico que mantinha as margens fora do seu alcance, bestializado pela fome e obrigado a consumir o seu próprio corpo, João Sem Medo suporta vários tipos de tortura. Este não é o rapaz que tudo enfrenta com coragem, mas aquele que consegue «ocultar o medo – a única valentia verdadeira dos homens verdadeiros» (Ferreira, 1979a: 16). Ele surge em representação de algo que, porque este conjunto de aventuras seria dirigido a crianças, não se torna imediatamente visível. João Sem Medo tanto é benévolo e altruísta auxiliando diversas personagens com as quais se cruza, como se alimenta, de forma cruel e impiedosa, da menina de pés ocos. O protagonista criado por José Gomes Ferreira mostra ter a coragem necessária para fazer frente a uma ditadura – sobretudo devido à capacidade de contrariar, a qual é sobejamente explorada ao longo deste romance –, mas também manifesta características como vaidade e ganância que comprometem o projeto revolucionário. Entre os desejos de cinco minutos atendidos pela Fada do Sonho, este «tirano-em-sonhos provocou terremotos» (61), autoproclamou-se «Rei absoluto» (60) e «destruiu a Lua com a bomba atômica» (61). Neste sentido, este livro efetua uma representação de diversas ramificações da natureza humana, servindo-se destas para projetar diferentes mundos possíveis dentro das muralhas da Floresta Branca. José Gomes Ferreira sabe que o fim da ditadura não será materializado por ação de um herói, e que o dismantelar do regime opressivo reside em cada um dos portugueses. A miséria e o sofrimento causados pelas duas grandes guerras, e a vitória do fascismo, fizeram com que Gomes Ferreira, ao invés de falar sobre esperança, optasse por retratar a mesquinhez, o egoísmo e a soberba – em suma, a falibilidade humana – como os grandes impulsionadores de uma sociedade injusta, enclausurada no passado e condenada ao lugar-comum.

Aventuras de João Sem Medo apresenta ao leitor uma narrativa com três planos que desaguam uns nos outros, sem construir uma completa

cisão entre si. José Gomes Ferreira começa por apresentar uma aldeia apelidada de «Chora-Que-Logo-Bebes» que tem diversas semelhanças com Portugal. Assumindo a perspetiva de João Sem Medo, ela está localizada num plano que aqui intitulamos de *plano do mundo concreto*. Este plano está separado da Floresta Branca (situada no *plano ficcional*) por um Muro que será galgado por João Sem Medo. Se tudo indica que a fuga para o outro lado do Muro permitirá ao leitor adulto² recuperar «os enigmas da infância», alcançar a liberdade ou encontrar um mundo melhor, é o próprio João Sem Medo que adverte que no «Imprevisto-Anárquico do Sonho» (150) a existência não é muito diferente da realidade:

A verdade é que nestas minhas andanças descobri que, tanto no mundo da Imaginação Mágica (este que tu defendes de carimbo em punho) como em Chora-Que-Logo-Bebes impera a mesma Lei tremenda que se pode resumir numa destas palavras à escolha do freguês: Maçada, Repetição, Monotonia, Chatice... Com uma diferença, claro. É que em Chora-Que-Logo-Bebes sofre-se mais. Ou pior ainda: sofre-se menos. Porque lá a pseudodor é tão pífia, tão pilha, tão vil, tão rasca que até se ignora qual a dor verdadeira. (Ferreira, 1979a: 150)

Para tornar a realidade mais suportável, os choraquelogobebenses criaram uma dor imaginária que se estende a todos os seus habitantes como um mecanismo geral de defesa. A total rendição ao desânimo, tristeza e apatia indica que a população de Chora-Que-Logo-Bebes desistiu de encontrar um mundo melhor, preferindo refugiar-se no próprio sofrimento. Talvez, depois de várias tentativas fraquejadas, os choraquelogobebenses tenham concluído que não valerá a pena abandonar o escudo (já de si imaginário) de proteção mantido pela pseudodor para aceder ao *plano ficcional* localizado no outro lado do Muro. A seu tempo, também o leitor descobre que é a forma exímia como o protagonista consegue suportar a dor, que mantém um canal de comunicação aberto entre o *plano ficcional*

² Na nota final da segunda edição, José Gomes Ferreira afirma que as suas palavras seriam dirigidas a «crianças imaginárias (que todos trazemos escondidas na nossa gravidade de adultos)» (Ferreira, 1979a: 164).

e o mundo concreto³. É também a resistência sobre-humana ao sofrimento manifestada por esta personagem, que garante o desenrolar das histórias que constituem as *Aventuras de João Sem Medo* e que, simultaneamente, possibilita a atribuição deste romance ao reino do fantástico.

As informações que chegam do outro lado do Muro parecem surgir imiscuídas com o mito, como se fossem memórias longínquas reavivadas pela tradição oral, ou credices inventadas para enfrentar o medo do desconhecido. A alusão feita pela mãe de João Sem Medo à sua ida para o Brasil e aos Canibais Mágicos, que aguardam os viajantes incautos no outro lado do Muro, estabelece um paralelismo entre a evasão de João Sem Medo e o êxodo da população portuguesa como forma de fugir às garras da miséria. Entre aqueles que permaneciam em Portugal era disseminada a ideia que os nativos de terras longínquas (ou para além do Muro) seriam selvagens cruéis e sedentos de sangue.

Gomes Ferreira surge frequentemente associado ao neorrealismo, embora, tal como Carlos Reis afirmou, ele tenha «vivido em cenários históricos e sociais diversos (a I República, o salazarismo, a primavera marcelista e a democracia saída do 25 de Abril)» (Reis, 2005: 26). Sendo ele um «poeta militante», também Gomes Ferreira havia evidenciado os mesmos «sentidos ideológicos que valorizavam o estímulo à revolta e à libertação do ser humano explorado» manifestados pelo Neorrealismo (Reis, 2005: 18). Carlos Reis refere que, *Aventuras de João Sem Medo* sugere um exercício conciliador entre a leitura de um conto fantástico, um romance e um panfleto, que é difícil de praticar pelas seguintes razões:

(...) a contaminação pelo panfletário pode atentar contra a dimensão estética daqueles, porque o cunho mágico desvanece a sua feição interventora e também porque se recorre a uma forma literária (o romance) de certo modo distanciada, em termos histórico-culturais e técnico narrativos, das que habitualmente plasmam conteúdos mágicos (conto popular, fábula, etc). (Reis, 1980: 26)

³ No presente artigo, o “mundo concreto” refere-se ao mundo que rodeia José Gomes Ferreira na altura em que criou e publicou estas aventuras, bem como ao mundo em que se insere o leitor que teve acesso às *Aventuras de João Sem Medo* entre 1933, através da revista *Senhor Doutor* e, em 1963, através do livro.

Tal como os autores do neorrealismo, também Gomes Ferreira investiu parte da sua obra numa tentativa de conjugar militância e lirismo. Sendo assim, *Aventuras de João Sem Medo* surge como um processo experimental⁴ onde os três planos – concreto, ficcional e metaficcional – colaboram entre si. No *plano ficcional*, José Gomes Ferreira desenha, em conjunto com João Sem Medo, o projeto de revolucionar Chora-Que-Logo-Bebes (ou, poderíamos afirmar, o mundo concreto). A este junta-se o programa de renovação literária, também desenvolvido em conjunto, que tem lugar no *plano metaficcional*. A eficiente comunicação entre os três planos, como veremos, é possibilitada por este esforço colaborativo entre autor e personagem para alcançar essa «revolução necessária» que coloca João Sem Medo no caminho de cardos e árvores sinistras, ao invés de se resignar ou perder a faculdade de pensar.

O plano do mundo concreto

Este romance de Gomes Ferreira está inscrito no mundo concreto, ou mais especificamente, num Portugal oprimido por uma ditadura. Uma das personagens que reside no universo ficcional de *Aventuras de João Sem Medo* refere-se ao conjunto de histórias vividas pelo protagonista como «as aventuras do real-irreal da imaginação» (Ferreira, 1979a: 156) enfatizando o conluio traçado entre ficção e realidade.

Segundo Ruth Ronen, os mundos possíveis previstos pela filosofia não são autónomos e permanecem dependentes do mundo concreto. Todavia, para a teoria literária, os mundos não são considerados «possíveis» porque representam alternativas ao mundo concreto, mas porque eles «concretizam um mundo» que pode «ser análogo a, derivado de ou contrário ao mundo onde vivemos» (Ronen, 1994: 50). Como sabemos, os mundos ficcionais funcionam de acordo com as próprias regras, pelo

⁴ De facto, na nota final da segunda edição de *Aventuras de João Sem Medo*, José Gomes Ferreira associa o processo de composição desta obra a um exercício de improvisação: «Forçado a publicar um episódio por semana, as circunstâncias não me permitiam esmeros de oficina escrupulosa. Improvisava-os» (Ferreira, 1979a: 165).

que será improfícuo definir um universo ficcional com base na sua veracidade ou correspondência com o real. Sendo assim, será importante assumir a perspectiva das personagens as quais, porque são suas nativas, poderão servir de guias ao longo da exploração de um universo ficcional. As personagens não têm, geralmente, conhecimento do mundo que rodeia o leitor e, para estas entidades, o mundo concreto corresponde ao mundo onde elas circulam. Para João Sem Medo, o seu mundo concreto (ou, segundo Ryan, «o mundo concreto pessoal da personagem», p. 74) é Chora-Que-Logo-Bebes, e não Portugal dos anos trinta ou dos anos sessenta. Por esse motivo, consideramos aqui o espaço ocupado por esta aldeia em *Aventuras de João Sem Medo* como o *plano do mundo concreto*. Porque é de Chora-Que-Logo-Bebes que parte o protagonista destas aventuras, este espaço funciona como uma plataforma a partir da qual são construídos todos os mundos possíveis que residem no outro lado do Muro. Adicionalmente, esta aldeia apresenta diversas semelhanças com Portugal, tornando-se no seu duplo em *Aventuras de João Sem Medo*. Ao instituir esta representação de Portugal no universo ficcional, José Gomes Ferreira reúne as condições necessárias para colocar em prática o processo revolucionário, agindo a partir do interior do mundo da ficção para mudar o mundo concreto, onde a opressão e a censura inviabilizam uma crítica aberta ao regime.

Na aldeia de onde é oriundo João Sem Medo as pessoas morrem «de fome na terra e no céu» e só não morrem de sede porque «a água vai direitinha dos olhos à boca» (Ferreira, 1979a: 157-158). Sobre o mundo concreto, José Gomes Ferreira deixou aos seus leitores um conjunto de diários de onde emerge uma mundividência. Nesses diários existem fragmentos da realidade onde é possível encontrar escritores como Sophia de Mello Breyner ou Carlos de Oliveira. O enfado com uma «ordem fictícia» (Ferreira, 1990: 15)–representada em *Aventuras de João Sem Medo*, por exemplo, pelo «musgo» (Ferreira, 1979a: 158) que cresce nos olhos e o «verdete»⁵ que cobre as bocas (Ferreira, 1979a: 150) – é comunicado em

⁵ «Verdete» e «musgo» são palavras usadas por Gomes Ferreira em diversos momentos de *Aventuras de João sem Medo* para descrever a sua posição perante o *statu quo*. Ambas

muitos dos seus testemunhos sobre a realidade. Num dos seus diários, Gomes Ferreira refere-se a um país povoado por pessoas «pesadas de chumbo» (Ferreira, 1990: 15). Em *Aventuras de João Sem Medo*, essas mesmas pessoas veem a vida como uma «aprendizagem para cadáveres» (Ferreira, 1979a: 159), arrastam «o bolor negro das sombras» (9) e vivem vergados por uma «paz podre das longas digestões da Fome» (158).

Quando as primeiras aventuras de João Sem Medo começaram a ser publicadas, Portugal vivia uma ditadura, Hitler havia subido ao poder e sofria-se o impacto das atrocidades cometidas durante a primeira guerra mundial. Com esta realidade em pano de fundo, José Gomes Ferreira dava vida a uma personagem ímpar, capaz de calcorrear o universo ficcional e auxiliar o seu autor na tarefa de transformar o mundo. Enquanto Portugal, vergado pelo medo, se fechava em si mesmo, João Sem Medo explorava mundos possíveis para além das fronteiras do real. O acesso à Floresta Branca, localizada no outro lado do Muro, era vedado «a quem não anda[sse] espantado de existir» (Ferreira, 1979a: 10). Seria aqui que João Sem Medo viveria as suas aventuras ao longo de uma narrativa multilinear que, embora inicialmente destinada a crianças, convidava o leitor adulto a ousar conhecer o mundo para além da terra «Chora-Que-Logo-Bebes».

As *Aventuras de João Sem Medo* encontram-se inscritas no mundo concreto do autor, ou seja, num mundo onde José Gomes Ferreira terá nascido, ter-se-á tornado escritor e terá criado este «panfleto mágico». Nesta obra, todos os mundos possíveis catalisados ao longo da viagem de João Sem Medo remetem para o mundo concreto. Porém, entre este e o *plano ficcional* encontra-se Chora-Que-Logo-Bebes. É desta aldeia que João Sem Medo parte, e todo o contacto posterior com as cidades e países visitados por esta personagem remete para este ponto de partida. O leitor deste romance vê o universo ficcional a partir dos olhos de João Sem Medo e é através da sua perspetiva que assiste ao desencadear de

surgem inscritas também nos seus diários. A título de exemplo, em *Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim* (1965), Gomes Ferreira refere-se ao «verdete do epigonismo literário do séc. XIX» (Ferreira, 1979b: 49). No seu diário, *Passos Efêmeros* (1990), Gomes Ferreira refere-se ao «musgo de gritos surdos nos cafês» (43).

mundos possíveis. É também a partir da sua perspetiva que assistimos a uma crítica ao mundo concreto do seu autor.

Ainda que os mundos possíveis descritos em *Aventuras de João Sem Medo* invoquem elementos do fantástico, estes não conseguem oferecer uma versão radicalmente diferente do mundo concreto do autor. Os mundos possíveis de João Sem Medo não permitem que o leitor seja «transportado» (Ryan, 2015: 69) para o cerne de uma história de encantar onde o protagonista torna manifesta a sua bravura e sagacidade. Apresentados de forma segmentada (*Aventuras de João Sem Medo* foram a princípio publicadas semanalmente na revista *Senhor Doutor*) e rizomática (o seu protagonista encabeça uma viagem exploratória que começa numa bifurcação), os mundos possíveis deste romance fazem uso do fantástico, do absurdo e da multilinearidade para devolver o leitor à irracionalidade e imprevisibilidade do mundo real.

O plano ficcional

Em 1966, José Gomes Ferreira escrevia o seguinte sobre Portugal: «como é possível viver numa pátria assim! – de livros proibidos, de jornais proibidos, de peças proibidas, de homens proibidos – em que só o silêncio é justo?» (Ferreira, 1990: 13). João Sem Medo prefere explorar o plano ficcional «com lentidão prudente de quem receia ciladas e monstros ocultos no mato» (Ferreira, 1979a: 11), pelo que o seu primeiro contacto com o *plano ficcional* é marcado pela desconfiança. É também marcado por um «tédio dormente» (11). Tanto no *plano do mundo concreto*, como no *plano ficcional*, a realidade é criticada sem rodeios, negando ao leitor a hipótese de encontrar no *plano ficcional*, ou para além do Muro, um lugar melhor. O *plano do mundo concreto*, de onde João Sem Medo é oriundo, surge comparado ao país dos gramofones, um país inventado pelos Altos Poderes, talvez para «pregar moral» (45), e onde só se «ouvem discos de lugares-comuns» (44). Neste país, existem «alguns gramofones subversivos que espalh[am], em voz baixa, a existência de países menos provincianos, em que os habitantes, banida a rústica manivela manual, já

viviam ligados à corrente eléctrica» (44). Segundo João Sem Medo, nesse país, a «maioria das pessoas já nem pensa» e «limita-se a pôr o aparelho em acção, a acertar a agulha no sulco respectivo e a deixar tocar o Disco... Sempre igual, aliás» (43). Chegado ao Museu Vivo da Fábula, quase no culminar da sua digressão, João sem Medo afirma que o «mundo do absurdo mágico, [é] afinal tão enfadonho como o absurdo natural de Chora-Que-Logo-Bebes» (Ferreira, 1979a: 129).

No país da confusão todos andam de cabeça para baixo, mas João Sem Medo acaba por encontrar um homem que anda com os pés no chão. Tal como no país dos gramofones, existe uma voz discordante que quer mudar o mundo. O homem que João Sem Medo conhece, é editor de um jornal clandestino intitulado *Mãos no Ar* e terá conseguido uns meros cinquenta adeptos que ousam «andar de mãos no ar», mas apenas «em casa, com a família» (Ferreira, 1979a: 72). Ainda terá tentado organizar uma manifestação de massas, mas só apareceram três adeptos e, mesmo esses, «só ousaram vir para a rua, de gatas» (72). Como resultado desta tentativa de insurgência, foi acusado de traidor por querer destruir «as tradições da Raça» e acabou por ser internado num manicómio, de onde aliás tinha fugido antes de falar com João Sem Medo (72). Assim como acontece no mundo concreto, as vozes que contrariam o regime são silenciadas.

Já em Chora-Que-Logo-Bebes, ou no *plano do mundo concreto*, o papel de dissidente é interpretado por João Sem Medo, pois é o único (9) que ousa atravessar o Muro para alcançar o *plano ficcional*. Finda a sua viagem neste plano, João Sem Medo acalenta a ideia de regressar a Chora-Que-Logo-Bebes para revolucionar a sua aldeia natal. Porém, após dirigir um discurso aos seus conterrâneos, João Sem Medo obtém uma reação diferente daquela por si imaginada:

(...) os choraquelogobebenses, apavorados com estas palavras que perturbavam a vocação geral para mortos e a paz podre das longas digestões da Fome, começaram a esquivar-se à sorrelfa, aumentando de propósito o clamor dos soluços para cobrirem de cinzas e lamentos a voz incitadora de João Sem Medo. (Ferreira, 1979a: 158)

Ao contrário dos heróis clássicos, que regressam a casa cobertos de glória depois de superarem inúmeros obstáculos, João Sem Medo é ostracizado pelos habitantes de Chora-Que-Logo-Bebes. Este episódio não apresenta apenas uma crítica contundente à população portuguesa situada no mundo concreto, mas também uma intersecção com o *plano metaficcional*, onde José Gomes Ferreira substitui o herói clássico por um «não-herói cínico» (170) ou por um «anti-herói completo» (168).

A ligação entre o *plano do mundo concreto* e o *plano ficcional* surge com um objetivo em vista: denunciar e levar a agir. No *plano ficcional*, o protagonista guia o leitor para além do Muro onde uma série de mundos possíveis é catalisada. Para além do Muro existe a Floresta Branca onde, de acordo com o narrador, «os homens, perdidos dos enigmas da infância, haviam instalado uma espécie de Parque de Reserva de Entes Fantásticos» (9). Neste plano, João Sem Medo conhece diversos mundos possíveis: a Lagoa de Lama Verde; a colina de Cristal, onde reside a morte; o «estranho país de paisagem mecânica e atmosfera musical» (41); a Caverna Negra de todas as bruxas; o Museu ao Ar Livre da Fábula Viva; o Montículo da Nascente; o Jardim do Palácio dos Frutos Viventes ou a Cidade da Confusão onde os mestres «incumbiam-se de torcer os meninos até à incapacidade perfeita» (70). Em cada um destes cenários, Gomes Ferreira desafia as leis da lógica e da física, cultivando o absurdo e o grotesco para denunciar a crueldade e injustiça que corrompem o mundo concreto.

Gomes Ferreira terá erguido, de facto, um Muro entre o *plano ficcional* e o *plano do mundo concreto*. Porém, este Muro não é suficiente para separar os dois planos. As negociações entre ambos continuam. Não podemos esquecer que, dentro de João Sem Medo, viverá para sempre a Fada do Sonho e que, em um dos lados do Muro, existe um João Sem Medo «em geral mais prático e avisado do que o *eu*, normalmente um tudo-nada leviano e imprudente» (Ferreira, 1979a: 153). Dado o desfecho de *Aventuras de João Sem Medo* (esta personagem acaba por enriquecer graças à sua fábrica de lenços de papel), o protagonista parece ter cedido ao seu lado mais prático deixando o verdadeiro «eu» na Floresta Branca. Tal como referido no início deste artigo, as *Aventuras de João sem Medo*

pretendem representar as diversas ramificações da natureza humana, negando a existência de uma identidade una e indivisível e apresentando o ser humano como o próprio enigma por resolver.

O plano metaficcional

Segundo Patricia Waugh, a metaficção é um termo que define toda a «escrita de ficção que, de forma auto-consciente e sistemática, chama a atenção para a sua condição de artefacto com o intuito de reavaliar a relação entre ficção e realidade» (Waugh, 1996: 2, *tradução minha*). Na nota à segunda edição, José Gomes Ferreira refere que pretendia criar um herói que «desmistificasse os Gigantes, os Príncipes, as Princesas, as Fadas» e uma história que «permitisse criar novos mitos, tornar mágicos os objetos vulgares da vida diária» (Ferreira, 1979a: 163), pelo que esta obra tece uma reflexão sobre a própria literatura e a natureza da ficção.

Num momento caricato que antecede o encontro com o Rocinante de Dom Quixote, um anãozinho explica que a princesa que João Sem Medo terá de salvar vive «no Castelo da Perfeição das Nuvens, donde agora-dizem-desapareceu raptada pelos Dragões» (Ferreira, 1979a: 88). Como que prevendo o curso desta história, João Sem Medo traduz a sua próxima aventura num esquema propiano sublinhando que está «habitudíssimo a práticas maravilhosas» (89):

Nestas histórias de princesas o enredo nunca varia. A princesa foge (ou é arrebatada pelos monstros, ou entristece, ou bebe algum elixir de Morte Provisória), o pai aflige-se, promete mundos e fundos a quem a desencantar e, no último ato, eis que irrompe em apoteose o Cavaleiro Eleito que a salva e casa com ela. É infalível. (Ferreira, 1979a: 88).

Embora a princípio rejeite integrar o elenco desta história, João Sem Medo sabe que lhe espera o papel prestigiante de herói e, porque «nunca aceitaria outro papel senão o principal» (89), acaba por desempenhar a função que lhe é designada. O ceticismo do leitor de romances, fun-

damentalmente interessado na profundidade e riqueza psicológica das personagens, é representado por João Sem Medo. Subsequentemente, o mundo da ficção é permanentemente conectado ao mundo concreto através da incredulidade (ou impossibilidade de suspender a descrença) manifestada pelo próprio protagonista. Todavia, o leitor não deixa de ser convidado a acompanhar João Sem Medo ao longo da constante troca de cenários. O leitor também não cessa de criar uma empatia com esta personagem e de reconstruir imaginativamente as diversas situações vividas por João Sem Medo.

A sua «teimosia na luta» (10) coloca João Sem Medo em situações mirabolantes das quais consegue sair devido à sua argúcia e capacidade de “fingir que não [tem] medo” (154). Porém, o encontro com João Medroso, o seu «autêntico irmão gémeo», quase derrota esta personagem. Prisioneiro do monstro Vingador das Ofensas que transformou o João Medroso em ar, João Sem Medo cede lentamente ao medo após respirar partículas de João Medroso. Paralisado pelo medo, João Quase Com Medo pede ajuda ao seu autor, que vai em seu auxílio depois de ver «os bracinhos hesitantes a saírem do outro lado da tinta das palavras» (125), isto é, depois de João Sem Medo penetrar a barreira que separa o *plano ficcional* do mundo concreto em que se encontra o autor. Juntamente com as «Potências Secretas» localizadas no *plano ficcional*, com quem discute «democraticamente», Gomes Ferreira recorre a uma metalepse ontológica (Ryan, 2006: 207) para salvar a sua personagem. Quando o autor pronuncia as seguintes palavras, o mundo que o rodeia invade o *plano ficcional*, colocando o mundo concreto do autor e o *plano ficcional* em contacto direto: «Eu, José Gomes Ferreira, nascido na Rua das Musas da cidade do Porto, licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, poeta, ex-cônsul, ex-figurante de cinema, etc» (Ferreira, 1979a: 125). Desta vez, é através do ar contaminado pelo medo, o qual, segundo Gomes Ferreira, «todos nós respiramos» (125), que os planos ficcional, concreto e metaficcional de *Aventuras de João Sem Medo* surgem interligados. A metalepse, que destrói barreiras entre o real e o imaginário (Ryan, 2006: 207) exhibe, ainda que por brevíssimos momentos, o programa revolucionário cuja existência pressentimos ao longo da leitura de João Sem Medo.

A palavra «fome» é invocada por diversas vezes em *Aventuras de João Sem Medo*. A fome reduz as pessoas aos seus instintos mais básicos e anula qualquer hipótese de recorrer à lógica. Esta é frequentemente usada como a catalisadora dos episódios mais absurdos (e também mais angustiantes) descritos em *Aventuras de João Sem Medo*, como por exemplo, aquele em que João Sem Medo troca os seus membros por comida estar com um braço e a cabeça. Desprovido de estômago, João Sem Medo pode finalmente superar a fome e manter a lucidez.

O destaque oferecido à fome, assim como ao medo e à dor, permite vislumbrar um elo entre o *plano ficcional* e o mundo concreto de José Gomes Ferreira. Também serve para catalisar vários momentos autorreflexivos, onde a intertextualidade de *Aventuras de João Sem Medo* é revelada. A referência a outras obras de literatura é assim efetuada através de momentos de autofagia revelando, simultaneamente, a índole autorreflexiva deste romance. O movimento futurista, por exemplo, é invocado quando João Sem Medo troca uma perna por um cavalo para ajudar uma transeunte em apuros: «Olha, lá vai a minha pobre perna a correr – gracejou João Sem Medo, a lembrar-se do estilo da velha poesia futurista do *Orpheu*, tão verdadeira e tão mágica» (53). O movimento surrealista, é também invocado quando João Sem Medo descreve a cidade da confusão, onde «a Lei obrigava os donos dos prédios a mudarem-nos todos os dias de orientação e de rua, segundo um plano de barafunda paranoica estabelecido por poetas surrealistas reformados» (69).

Conclusão

Como foi possível verificar ao longo deste artigo, as *Aventuras de João Sem Medo* dependem da constante intersecção entre três planos: o *plano ficcional*, o *plano do mundo concreto* e o *plano metaficcional*. Dado que a ficção permite gerar mundos a partir do zero, é no universo ficcional de *Aventuras de João Sem Medo* que o mundo concreto pode ser avaliado e reconstruído sem reservas. O movimento revolucionário iniciado pelo autor de *Aventuras de João Sem Medo* encontra um paralelo na ousadia de

João Sem Medo e na sua decisão de transpor o Muro e permear o mundo da imaginação situado no *plano ficcional*. A este programa revolucionário surge associado o projeto de renovar a literatura localizado no *plano metaficcional*. A eficiente transição entre todos estes planos é garantida por uma personagem que acredita que a «Felicidade consiste em resistir com teimosia a todas as infelicidades» (22) e que, movido por essa convicção, percorre agilmente os espaços de *Aventuras de João Sem Medo*.

Mais tarde, descobrimos que João Sem Medo foi afinal convencido pelo próprio autor a atravessar o muro (125). O otimismo e vivacidade manifestados por esta personagem, que permitem a João sem Medo resistir a todos os testes a que é submetido, contrastam com a letargia e autocomiseração que impedem os habitantes de Chora-Que-Logo-Bebes de reagir e inverter positivamente a sua situação. As *Aventuras de João sem medo* são assim um manifesto desenhado para convencer os seus leitores, tal como o autor convence João Sem Medo, a contrariar o regime opressivo. Dentro deste panfleto em forma de romance reside, até hoje, uma fórmula mágica que permite “endireitar as espinhas dorsais das pessoas” (150), independentemente do mundo concreto ocupado pelo leitor.

Referências

- FERREIRA, José Gomes (1979a). *Aventuras de João Sem Medo, panfleto mágico em forma de romance*. Lisboa: Moraes Editores.
- FERREIRA, José Gomes (1979b). *Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Moraes Editores.
- FERREIRA, José Gomes (1990). *Passos Efêmeros. Dias Comuns I*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, Carlos (1980). A ideologia do fantástico: As Aventuras de João Sem Medo. In *Revista Colóquio/Letras*, n53. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REIS, Carlos (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa, volume IX*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- RONEN, Ruth (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- RYAN, Marie-Laure (2006): *Avatars of Story*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RYAN, Mary-Laure (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Immersion and Interactivity in Literature and Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WAUGH, Patricia (1996). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Nova Iorque: Routledge.

ELIANE FITTIPALDI PEREIRA

Universidade de São Paulo

ORCID: 0000-0003-1102-1184

**PERSONAGEM E LOUCURA EM TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA: “O CORAÇÃO DELATOR”
DE EDGAR ALLAN POE E DE CHARLES F. KLEIN**

**CHARACTER AND MADNESS IN INTERSEMIOTIC
TRANSLATION: EDGAR ALLAN POE’S AND CHARLES
F. KLEIN’S “THE TELL-TALE HEART”**

RESUMO: As personagens dos contos de Edgar Allan Poe vêm sendo, ao longo dos anos, recriadas e atualizadas ao serem constantemente transpostas para diversas mídias: histórias em quadrinhos, desenhos animados, filmes de horror sensacionalistas e filmes que incorporam preocupações estéticas formuladas pelo próprio escritor em textos teóricos – principalmente sua intenção de produzir efeito no receptor. Assim se multiplicam leituras e interpretações dessa obra que constitui um marco da Modernidade; assim se revestem de múltiplas nuances as criaturas de exceção que ela nos oferece para maior compreensão de nossa humanidade. Este artigo tem como foco a transposição intersemiótica de um dos contos de Poe – especificamente *The Tell-Tale Heart* (1843) – para a linguagem cinematográfica, no contexto estético do expressionismo alemão de Charles F. Klein (1928). A ideia é verificar como o efeito de terror (principalmente relacionado à temática da subjetividade e da loucura) veicula-se na figuração do protagonista nas duas obras em diálogo e como cada uma das mídias enfatiza diferentes aspectos das personagens. Acreditamos que as dinâmicas e os processos de transposição utilizados por Klein contribuem tanto para uma compreensão ampliada do conto de Poe no qual seu filme se inspira como para a produção e o estudo de novas personagens fílmicas e literárias.

Palavras-chave: Personagem, Intersemiose, Cinema, Literatura.

ABSTRACT: As years go by, Edgar Allan Poe’s characters have been recreated and updated by being consistently transposed to different types of media: comic strips and books, animated cartoons, third-rate horror movies and movies that demonstrate aesthetic concerns that were formulated by Poe himself in his theoretical texts about

poetry – especially those about the production of effect on the reader. Thus Poe’s tales, which constitute a landmark of Modernity, have been submitted to different interpretations; thus their exceptional characters that enlarge our comprehension of humanity have had their multiple nuances of meaning explored and differently emphasized. This article focuses on the intersemiotic transposition of one of these tales – *The Tell Tale Heart* (1843) – to the cinematic language, in the aesthetic context of Charles F. Klein’s Expressionism (1928). My idea is to verify how the effect of terror (especially as related to the themes of subjectivity and madness) is conveyed by characterization in both narratives (Poe’s original and Klein’s translation), and how each media emphasizes the characters’ traits. I believe that the dynamics and the transposition processes used by Klein in his film contribute to a broad understanding of Poe’s tale as well as to the study of other filmic and literary characters.

Keywords: Character, Intersemiosis, Cinema, Literature.

Em artigo denominado “Um Construtor de Imagens”, o jornalista, músico e escritor Roberto MUGGIATI (2009) diz o seguinte:

Em seus melhores momentos, a narrativa de Poe é cinema puro. Um dos autores mais filmados de todos os tempos, ele influenciou cineastas de vários países e de diversas gerações.

De fato, a história do cinema oferece as mais diferentes leituras da obra de Poe, desde as que exploram o horror sensacionalista às que são mais capazes de atentar para os princípios estéticos que ele formulou em seus escritos teóricos.

Quem estuda Poe – principalmente quem o traduz, quer para outra língua, quer para outro código, como é o caso da linguagem cinematográfica – deve ter em mente três princípios que ele instituiu como os fundamentos de sua estética:

- a intensidade de efeito;
- a brevidade (ele somente escreveu aquilo que pudesse ser lido sem interrupção, para conservar o efeito pretendido);
- a corrente subjacente de significação para além do enredo – a segunda história de que fala Ricardo PIGLIA (2004).

A maior parte dos filmes inspirados em suas histórias peca nos três quesitos. Dentre as exceções, destaca-se a versão do conto “*The Tell-Tale Heart*” [“O Coração Delator”] pelo expressionista Charles F. Klein (1928), de mesmo título. Ela respeita a brevidade (dura apenas 24 minutos) e a unidade de efeito (é disso mesmo que trata o expressionismo: da criação de um forte efeito emocional a partir da distorção da realidade, daí sua preferência pelo gótico, pelas personagens atormentadas por medos e fantasmas). Também mantém fluindo a corrente subjacente de significações que há no conto: acrescentando-lhe significações outras geradas pela fotografia, pelo movimento e pelo som (embora seja um filme mudo, a música e as batidas produzem efeitos e sensações), assim como aquelas geradas pelo imaginário do diretor, que recontextualiza o texto literário com outras nuances estéticas.

É evidente que tal recontextualização implica supressões, inserções, compensações (enfim, as escolhas que são de praxe em qualquer tipo de tradução) de modo a recuperar, redefinir e particularizar a obra original e ao mesmo tempo instituir uma nova que, embora a ela contígua, mantenha-se autônoma e significativa em si.

Apenas para relembrar, a ação (do conto e do filme) resume-se no seguinte:

O narrador autodiegético inominado vive com um senhor idoso que apresenta uma doença no olho, provavelmente uma catarata. Como isso o perturba a ponto de desejar assassinar o velho com o objetivo único de ver-se livre do “olho mau”, ele passa a espreitar o ancião: durante sete noites, abre suavemente a porta do quarto dele e fica lá imóvel, com uma lamparina, observando-o por cerca de uma hora, esperando o momento de atacar, já que lhe é impossível realizar seu intento se os olhos do outro estão fechados. Há uma forte tensão nessa vigília: o velho, aterrorizado, sente estar sendo observado; o narrador, graças a uma superacuidade auditiva, escuta carunchos batendo na parede – ruído considerado de mau agouro, associado à morte.

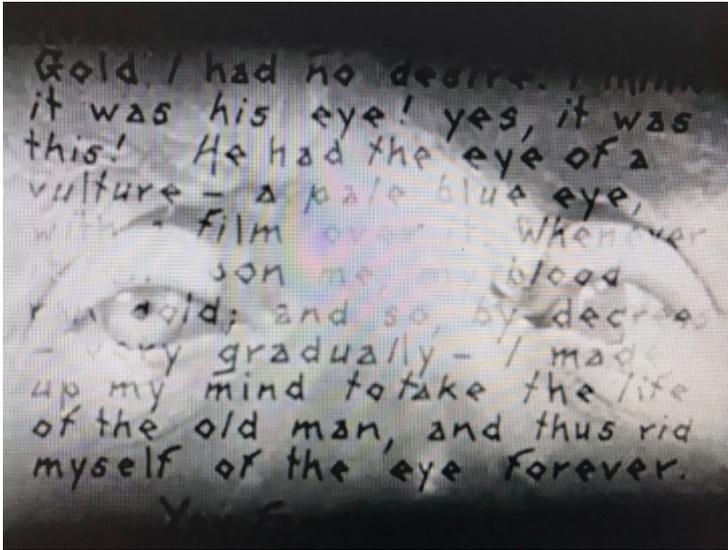
Na oitava noite, após uma hora de espreita e terror, o velho acorda e o narrador o sufoca. Depois, esquarteja o corpo, oculta os pedaços debaixo das tábuas de madeira do piso e elimina todos os sinais do crime.

Horas depois, chegam detetives de polícia, alertados por vizinhos que haviam escutado gritos, e o protagonista leva-os a examinar os aposentos. Com sua boa argumentação, convence-os de que nada de extraordinário ocorreu ali e, quando eles já estão partindo, convida-os, seguro de si, a permanecerem para conversar. Durante a conversa, porém, começa a ouvir um barulho que vai aos poucos se intensificando a ponto de ele pensar que os policiais também podem ouvi-lo. Acreditando que esse som é do coração que pulsa sob o soalho, ele perde totalmente o controle, expõe o cadáver e confessa o assassinato.

Toda sinopse é redutora. Ainda mais quando o texto é repleto de sutilezas polissêmicas e de várias correntes subjacentes de significação, como é o caso deste. Na impossibilidade de abarcá-las todas, este ensaio se concentrará em certos aspectos da figuração de cada uma das personagens e desta sua tradução para o cinema a partir de quatro temas fundamentais: a instauração do “eu” no discurso, a alucinação visual e auditiva e o leitor no olhar do texto. O que cabe aqui é analisar como Charles F. Klein, ao transpor “*The Tell Tale Heart*” para outra linguagem, redefine suas personagens e como, a partir delas, mantém (ou não) determinadas significações-chave do original.

1. O Velho

Dele, sabemos apenas que é velho e percebemos que constitui um duplo do narrador-protagonista – um duplo sombrio que concentra tudo aquilo que o narrador teme: a doença, a degeneração, a imagem de jugo paterno. O que o diferencia em relação a qualquer outro idoso é ter um “olho mau” (“*Evil I*”), isto é, um olho recoberto por um véu (“*veil*”) – uma catarata. Tal característica física, no filme, é descrita na imagem que reproduz, com elipses, os dois primeiros parágrafos do conto. Também é a ela mesclada, em *close-up*, pela técnica de montagem:



1

O ator escolhido² para esse papel tem um olho são e um baço. Seus bigodes e cabelos são inteiramente brancos e inexistentes no topo da cabeça, e suas rugas, profundas. Suas emoções, expressas no conto não por um “gemido de dor ou amargura”, mas pelo “som baixo e abafado que vem do fundo da alma quando está sobrecarregada de medo” (POE, 2015, p. 34)³ e que, no filme, acaba por tornar-se um grito mudo, lembrando o famoso quadro de Edvard Munch cujo tema é o medo irracional que se sente durante um pesadelo.

¹ Todas as imagens do filme aqui apresentadas são fotografias extraídas de fotogramas de KLEIN (1928), “The Telltale Heart”.

² O inglês William Herford (1853-1934).

³ No original, “It was not a groan of pain or of grief – oh, no! – it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe.” POE (1938), p. 304.



Aqui impressionam, mais que o grito em si, o medo e a angústia nele expressos; mais que o olho, o olhar aterrorizado. Trata-se da proposta expressionista de manifestar o mundo interior através da fisionomia, de materializar os sentimentos sem a preocupação de embelezar a imagem. E, nisso, a estética de Klein vai plenamente ao encontro da de Poe.

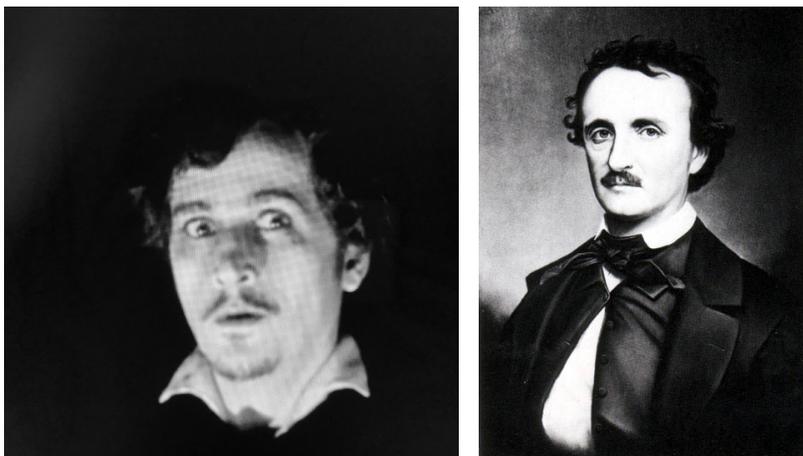
2. O narrador assassino

A personagem principal de “The Tell-Tale Heart” nada mais é que uma voz – voz que estrutura um discurso lógico, porém sabotado por marcas de emoção que revelam a loucura denegada; discurso por um lado racional, impecável do ponto de vista das regras de composição, da estrutura lógica, da capacidade de análise e, por outro, descomedido na pontuação, nas repetições, nos intensificadores que exprimem emoções e ações insanas.

Uma questão que se apresenta, na transposição do conto para o cinema, é: que corpo dar a essa voz? Quem encarnaria uma personagem tão nebulosa?

⁴ MUNCH, Edvard. *Skrík* [O Grito], 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão. Galeria Nacional, Oslo [recorte nosso]. Esse quadro compõe uma série de quatro: duas versões de *O Grito*, *A Ansiedade* (1894) e *O Desespero* (1892). Dele, Munch fez outras três versões para substituir as que ia vendendo.

Na ausência de qualquer descrição das características físicas do protagonista, o diretor opta por um ator que muito se parece com Poe⁵:



6

A essa semelhança, o ator acrescenta um olhar inquieto, insano, que passa por várias modulações ao longo do filme, mas é sempre um olhar de exceção:



7

⁵ O dinamarquês Otto MATIESEN (1893-1932).

⁶ Foto extraída de https://www.goodreads.com/photo/author/4624490.Edgar_Allan_Poe. Consultado em 17/07/2018.

⁷ Montagem feita por nós a partir de fotografias de fotogramas do filme *The Tell Tale Heart*, de Charles F. Klein.

Outra questão é: como fazer ouvir essa voz em um filme mudo?

Ora, se o conto se inicia com a fala direta do narrador diegético solicitando adesão à sua causa, o filme inicia-se com a imagem de um texto escrito em terceira pessoa emoldurando a história com um discurso judicativo. Tal abordagem retira a ambiguidade contraditória e conflituosa dessa fala por fornecer, de antemão, um “veredito”: o texto projetado na tela diz que será narrada a história de um homem insano e que os acontecimentos a que se vai assistir são lembranças de sua mente distorcida. Trata-se de outro tipo de condução do olhar e, também, de caracterização. Ocorre aqui um distanciamento maior em relação ao protagonista, a quem não é dada a oportunidade de defesa: ele, a respeito de quem a história será contada, é louco; nós, não.

Não tendo como fornecer acesso direto à ambiguidade sutil, contraditória e conflituosa dessa fala, o diretor tenta compensar tal característica (não plenamente, mas com maestria) pela *mise en scène*, principalmente pela atuação.

Os dois primeiros parágrafos do conto, que se inicia *in medias res*, têm uma orientação dramática: o narrador em primeira pessoa dialoga. Não se sabe quem ele é, nem sequer se homem ou mulher⁸. Tampouco se sabe para quem fala, se para uma pessoa ou várias, já que, em inglês, o destinatário “*you*” é tanto a segunda pessoa do singular como a do plural. Falaria ele com delegado(a)(s) de polícia? médico(a)(s)? enfermeiro(a)(s)? juiz(es)(a)(s)? jurados(as)? Consigo mesmo? O narratário não se manifesta.

E o lugar de onde ele fala, igualmente não identificado, seria ele uma prisão? um manicômio? um tribunal? Na verdade, pouco importa: o espaço aqui é o da subjetividade, o espaço interior de uma mente obsessiva, que transmite a sensação de claustrofobia (no filme, muito bem captada pela ambientação e pelo enquadramento).

O fato é que esse narrador-protagonista, ao enunciar, instaura-se como sujeito do discurso e detentor do olhar a partir do qual se vê a “realidade”

⁸ Entendemos aqui o masculino, dado que tradicionalmente este narrador-personagem é assim considerado pela crítica e pelos tradutores de Poe, inclusive Charles F. Klein, e deixamos de lado a polêmica que tal questão é passível de levantar.

diegética, olho que vê a si como autor do assassinato do velho com quem convive (como filho? parente? agregado? inquilino?). E, quando ele formula a pergunta retórica “por que você *insiste* em dizer que sou louco”⁹, engaja o leitor de algum modo como receptor desse discurso e dirige seu olhar não apenas para o crime, mas para si próprio, o “eu” que o pratica, o sujeito que enuncia.

Esse “eu” contraditório, que se diz “horriavelmente nervoso” (POE, 2015, p. 31)¹⁰ mas capaz de contar toda a história com calma, constrói um discurso predominantemente argumentativo. Ele tenta convencer seu interlocutor diegético (o narratário) – e, em última instância, a nós, leitores – *não de que é inocente* (tem mesmo orgulho do crime e chega a ser arrogante ao descrever seu “feito”); tenta convencê-lo (e a nós) *de que não é louco*. E a prova que apresenta é exatamente sua capacidade de organizar tanto seu crime como seu discurso, já que, a seu ver, método de assassinato e método discursivo estão relacionados. É como se dissesse: sou tão bom assassino quanto bom narrador, e somente os lúcidos são bons narradores e assassinos. Para ele, “os loucos nada sabem” (POE, 2015, p. 32)¹¹, pois não dominam bem, nem as técnicas da oratória, nem as do crime. Essa é sua definição de loucura, e ele pede adesão a esse raciocínio.

Porém, como dissemos, há algo que pulsa em seu discurso e que sabota sua lógica – tanto a premissa como a própria produção do discurso.

No conto, o narrador conta duas histórias (ou é o coração que as conta, se traduzirmos “tell-tale heart” ao pé da letra, por “coração que conta um conto”). Ele faz duas confissões, uma dentro da outra, na técnica que chamamos “narração em abismo”: uma involuntária, dirigida aos policiais logo após o crime e originada na culpa e no terror; a outra voluntária e

⁹ “[...] why *will* you say that I am mad?”. POE (1938), p. 303 [grifo do autor]. Na impossibilidade de manter a ambiguidade do original na tradução para o português, Kátia Orberg e eu optamos por traduzir o pronome “*you*” pela terceira pessoa do singular, “você”, considerando o tom intimista da confissão.

¹⁰ “True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and I am”. POE (1938), p. 303.

¹¹ “Madmen know nothing”. Ibidem, p. 303.

feita *a posteriori*, para o(s) narratário(s) desconhecido(s) e o leitor, com base no orgulho. Em sua interação com os policiais, ele inicia com o controle e acaba perdendo-o. Na segunda interação, esse controle é minado pelo enunciado em si – pelas escolhas fonéticas, lexicais, sintáticas e semânticas efetuadas. Um coração denuncia a si mesmo, não apenas na trama, mas principalmente na linguagem do conto – em suas repetições obsessivas, exclamações, itálicos, travessões, reticências.

No centro das duas histórias contadas, o “eu” e o motivo do crime: o olho do velho que causa, nesse “eu”, um terror de “gelar os ossos” – um “olho de abutre” (imagem, no filme, traduzida em superclose).

Uma possível e óbvia interpretação desse olho é a de que representa a lei simbólica do pai – o que o lança no âmbito do complexo de Édipo e da formação do superego: o narrador se vingaria do jugo da autoridade masculina com o voyeurismo, numa tentativa de controle sádico. Mas há aqui outra questão que vai além disso, a da identificação.

Pois vejamos: duas sensações são enfatizadas no conto (como também no filme): a visão e a audição. Se, por um lado, o motivo do crime é aparentemente óptico, não se pode ignorar a sutileza ótica na equivalência fonética que aproxima o sujeito do discurso do objeto de seu medo (*I* [eu] – *Eye* [olho]). O olho do velho, castradoramente onipresente e onisciente, é mau – um “*Evil Eye*”, tornado absoluto pelas maiúsculas.

2.1. A alucinação visual

Nesse conto de caráter eminentemente escópico, voyeurista, fetichista, o olho do narrador olha o olho do velho, e nosso olho olha o “eu” do narrador e o olho do velho (os dois “*I*” e o “*eye*”). Mais que isso, olha, em abismo, o narrador olhando o olho do velho – mecanismo que, no filme, é impecavelmente produzido na montagem pela técnica de sobreposição de imagens:



12

O que aqui ocorre é um jogo de espelhos: o que o narrador vê no “Olho Mau” do velho (um mal físico de fato, em geral decorrente da degeneração que vem com o passar do tempo, aqui catalisador de projeção) é o mal em seu próprio “eu”. Por não aguentá-lo em si, quer eliminá-lo: eliminar o “*Evil Eye*” é um modo de eliminar o “*Evil I*”.

Essa reversibilidade especular é gerada no significante em si, não apenas porque a palavra “*eye*” é um palíndromo (pode ser lida tanto da esquerda para a direita como da direita para a esquerda, conservando o mesmo significado – o que remete à dobra da consciência sobre o ser), mas também porque outras a ela associadas (“*veil*”-“*live*”) constituem anagrama.

A forte cisão que há nesse “eu” quando olha para seu duplo e também quando se refere a si configura-se na forma do quiasmo:

“I made up my mind to take the life of the old man,
and thus rid myself of the eye forever”¹³

Contrapõem-se, de um lado, o “eu” consciente, aquele que assume o controle das coisas e faz suas escolhas (“*my mind*” e “*myself*”) e, de outro,

¹² Todas as imagens utilizadas neste ensaio foram extraídas do filme “The Tell Tale Heart”, Klein & Shamroy, EUA, 1928. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vTwu5NKb10U>. Consultado em 17/07/2018.

¹³ Ibidem, p. 303 [grifos nossos]. Em português, perdemos o quiasmo: “[...] eu decidi tirar a vida do velho e assim libertar-me do olho para sempre.” POE (2015), p. 32.

o “eu” que não tem controle – da vida, do tempo, da velhice, do mal, da doença. Esse “eu” incontrollável é o coração que bate com autonomia (em simbiose com o do velho), ameaçando o tempo todo revelar outra história na argumentação da superfície – e terminando por fazê-lo, por sabotar a si mesmo, negar sua loucura num discurso que a confirma.

Tal obsessão que remete a questões psicanalíticas de vários tipos é construída, no conto, por palavras que geram imagens verbais. No filme, é transcrita por imagens visuais extravagantes de forte impacto, como esta que aparece fugazmente – a do olho em superclose multiplicado, perversivo, criando um efeito, mais que expressionista, surrealista:



2.2. A alucinação auditiva

A superacuidade auditiva do protagonista está intimamente ligada à questão do tempo. E o tratamento do tempo é muito diferente no conto e no filme. No conto, o protagonista observa o velho durante sete noites ininterruptas, esperando que a luz incida sobre seu olho. O crime acaba por ocorrer no oitavo dia, à meia-noite em ponto, após uma hora de observação do velho que, cego e no quarto escuro, sentindo uma presença inexplicada, mantém-se na cama aterrorizado (“o terror do velho *deve* ter sido extremo!”¹⁴ (POE, 2015, p. 35)). O assassinato em si, o

¹⁴ “The old man’s terror *must* have been extreme!”. POE (1938, p. 305).

esquartejamento do cadáver e sua ocultação sob as tábuas do assoalho levam quatro horas. Tudo termina às quatro da manhã. Aqui, o tempo da narração se distende a partir da repetição (abaixo, sublinhada) e de marcadores dêiticos e metáforas que indicam longa duração (em negrito). Os intensificadores (em negrito e sublinhados) geram suspense. E nossos olhos seguem o texto em câmera lenta, como se as imagens quase se [nos] paralisassem:

I was never kinder to the old man than **during the whole week** before I killed him. And **every night, about midnight**, I turned the latch of his door and opened it – **oh so** gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, that no light shone out, and then I thrust in my head. **Oh**, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it **slowly** – **very, very slowly**, so that I might not disturb the old man's sleep. **It took me an hour** to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. **Ha!** would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously – **oh, so cautiously** – **cautiously** (for the hinges creaked) – I undid it just **so much** that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did **for seven long nights** – **every night just at midnight** – but I found the eye **always** closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. [...]

Upon the eighth night I was **more than usually** cautious in opening the door. **A watch's minute hand moves more quickly than did mine.** (POE, 1938, pp. 303-304)¹⁵ [grifos nossos].

¹⁵ Nunca fui mais gentil para com o velho do que durante **toda a semana** antes de matá-lo. E **todas as noites, perto da meia-noite**, eu girava o trinco de sua porta e a abria – **oh**, com **tanta** suavidade! E então, depois de produzir uma abertura suficiente para minha cabeça, eu inseria uma lamparina escura, toda fechada, fechada, de modo que luz alguma irradiasse, e **então** enfiava a cabeça. **Oh**, você teria dado risada ao ver com que astúcia eu a enfiava lá dentro! Eu a movia **devagar** – **muito, muito devagar**, de modo a não perturbar o sono do velho. **Levava uma hora** para colocar minha cabeça inteira dentro da abertura até onde eu pudesse vê-lo deitado na cama. **Ha!** – será que um louco teria sido tão prudente assim? **E depois**, quando minha cabeça estava bem dentro do quarto, eu abria a lamparina com **cautela** – **oh**, com **tanta cautela** – com **cautela** (porque as dobradiças rangiam) – eu a abria de tal modo que um único facho estreito de luz caía sobre o olho de abutre. E isso eu fiz **por sete longas noites** – **toda noite exatamente à meia-noite** –, mas encontrava o

Já no curta-metragem de Klein, a hora de terror precedente ao crime, que tradicionalmente seria filmada em um plano-sequência (longo, correspondendo a uma sequência inteira de quadros), dura poucos segundos em plano-relâmpago. As emoções das duas personagens e o assassinato em si representam-se pela queima da palavra “*kill*” no celulóide.

No conto, o terror do velho é produzido pelo que ele ouve no tempo expandido da duração (um ruído que o narrador faz) e pela sensação de estar sendo observado. Já o do narrador, duplo do velho, deve-se sobretudo ao ruído que fazem os carunchos batendo na parede, textualmente produzido pela perturbadora repetição de consoantes oclusivas correlatas [p] [t] [k] [b] [d] [g] (abaixo em negrito) e aspiradas [h] [wh] (sublinhadas):

I had my head in, and was about to **open** the lantern, when my thumb **slipped** upon the tin fastening, and the old man **sprang up in bed**, crying out – “Who’s there?”

I **kept** quite still and said nothing. For a whole hour I **did not** move a muscle, and in the meantime I **did not** hear him lie down. He was still sitting up in the **bed** listening; – just as I have **done**, night after night, hearkening to the **death** watches in the wall.¹⁶

Para compreender esse terror, há que buscar os significados da expressão “*death watch*” (que se traduz literalmente como “relógio da morte”):

- a vigília de um morto ou moribundo;

olho **sempre** fechado; e então era impossível fazer o serviço; porque não era o velho que me incomodava, mas seu Olho Mau. [...]

Na **oitava** noite, fui **mais** cauteloso que de costume ao abrir a porta. **O ponteiro dos minutos de um relógio se move com mais rapidez do que a minha mão se movia.** (POE, 2015, pp. 32-33) [grifos nossos].

¹⁶ “He was still sitting up in bed listening; – just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall. (POE, 1938, p. 304). Em português, “Ele ainda estava sentado na cama escutando – assim como eu tenho feito, noite após noite, escutando os carunchos agourentos, relógios da morte, dentro da parede”. (POE, 2015, p. 33-34) [grifos nossos]. Enquanto o inglês coloca a ênfase em oclusivas e fricativas, decidimos compensar, em português, a perda das fricativas [h] com sibilantes [s]. Perdemos totalmente a aliteração das [w] em “*death watches in the wall*”, que tentamos compensar com maior número de oclusivas.

- a guarda de um condenado à morte antes da execução;
- um besouro ou caruncho que penetra nas paredes e produz um ruído com a cabeça como quem está batendo e que, popularmente, é considerado um presságio de morte.¹⁷

Os três sentidos se condensam aqui: o narrador faz a vigília do moribundo; faz a guarda do condenado à morte; olha o velho e se vê no futuro, decrépito, enquanto escuta os carunchos batendo a cabeça na parede e pressagiando o fim que é de todos.

A emoção inunda o discurso. E, se no conto ela é produzida por exclamações, perguntas retóricas, frases curtas, sincopadas, que aceleram o ritmo, com gradações terminando no clímax da confissão e aliterações em consoantes aspiradas que dão a sensação de perda de fôlego, contaminando o leitor com a hiperagudeza de audição do narrador, no filme é figurada por imagens deformadas e sobrepostas, pelo som de batidas e por movimentos obsessivamente repetitivos da personagem com a cabeça, como se ela estivesse sendo martelada.



¹⁷ A esse respeito, conferir os artigos de REILLY (1969 rev. 2001) e BOTTMAN (2017) indicados no final deste ensaio.



São imagens literárias e visuais que pulsam, como pulsa o coração da personagem (e o do leitor que a acompanha). Assim como o narrador compreendia os terrores noturnos do velho, nós também compreendemos os seus, não porque ele nos conta como são, mas porque o texto nos faz sentir como são.

3. Os policiais detetives

No conto, os policiais chegam logo em seguida ao desmembramento e ocultamento do cadáver. No filme, chegam apenas no dia seguinte – o protagonista tem tempo até de jogar dados, no que parece ser uma alusão interessante e irônica a Mallarmé.

Na economia do conto, o texto a eles dedicado (quatro parágrafos dos dezoito que o compõem) é bem menor do que aquele dedicado ao velho e a seu assassinato (doze parágrafos e ainda assombrando nos outros seis). Na economia do filme, ocorre o contrário: a sequência com os policiais é mais longa que a tocaia do velho. É na presença deles que a ação se desenrola mais.

Esses policiais-detetives também são uma metáfora para a Lei do Pai no inconsciente, na medida em que a autoridade do velho usurpada pelo protagonista transfere-se para o olhar deles, que coloca o protagonista

na posição passiva de objeto em sua confissão histórica e humilhante. No filme, esse olhar vale por um julgamento:



Ainda assim, ambos acabam convencendo-se da inocência do protagonista, que argumenta brilhantemente. Porém, quando ele, em sua *hubris* (ou culpa), convida-os a permanecer para uma conversa amigável, ocorre, no conto, uma nítida mudança de ritmo, agora enfatizando o contraste entre o seu tumulto interior e a atitude descontraída dos dois. As frases encurtam, demonstrando o mesmo terror que o velho sofria ao ser vigiado:

The officers were satisfied. My manner had convinced them. I was singularly at ease. They sat, and **while** I answered cheerily, they chatted of familiar things. But, ere long, I felt myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears: but **still** they sat and **still** chatted. The ringing **became more distinct**: – It **continued and became more distinct**: I talked more freely to get rid of the feeling: but it **continued** and gained definiteness – **until, at length**, I found that the noise was not within my ears.

No doubt I now grew very pale; – but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased – and what could I do? It was a low, dull, quick sound – much such a sound as a watch makes when enveloped in

cotton. I gasped for breath – and yet the officers heard it not. I talked more quickly – more vehemently; but the noise steadily increased. (POE, 1938, p. 306) [grifos do autor].¹⁸

Aqui, a repetição da conjunção temporal “*still*” mostra que os detetives estão no tempo estendido do gozo. Já os aspectos verbais cursivo e iterativo, que dão ideia de duração e continuidade, revelam a agonia do protagonista. O som, que para ele é interno (“um tinido nos ouvidos”), agora é externalizado: ele o projeta no coração do velho enterrado sob o soalho, assim como havia projetado seu “eu” no olho do velho quando este vivia. Um coração se ressentido do tempo, que ora se dilata em angústia, ora se acelera em agonia, mas é sempre um tempo de desconforto, um tempo de vida cujo reverso é o mal.

Quando a alucinação auditiva chega ao auge, a ação se acelera, assim como se acelera o pulsar do coração do texto:

Oh God! what *could* I do? I foamed – I raved – I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder – louder – *louder!* And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! – **no, no!** They heard! – they suspected! – they *knew!* – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this

¹⁸ “Os policiais estavam satisfeitos. Minha *atitude* os havia convencido. Eu estava excepcionalmente à vontade. Eles permaneciam sentados e, enquanto eu respondia alegremente, conversavam sobre coisas coloquiais. Mas, pouco depois disso, senti que estava ficando pálido e desejei que fossem embora. Minha cabeça doía, e eu imaginava ter um tinido nos ouvidos; mas eles continuavam sentados e continuavam conversando. O tinido ficou mais nítido: – ele continuava e ficava mais nítido: eu conversava com mais desenvoltura para ficar livre da sensação: mas ele continuava e adquiria definição – até que, afinal, descobri que o ruído *não* estava dentro de meus ouvidos.

Sem dúvida, eu agora estava *muito* pálido; – mas conversava com fluência e com uma voz exaltada. Porém, o som aumentava – e o que podia eu fazer? Era *um som baixo, abafado, curto, – assim como faz um relógio quando envolto em algodão*. Prendi o fôlego – mas os policiais não o ouviram. Eu falava com mais rapidez – com mais veemência; mas o ruído aumentava continuamente.”

derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! and now – again! – hark! louder! louder! louder! *louder!* –

“Villains!” I shrieked, “dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! here, here! – It is the beating of his hideous heart!” (POE, 1938, p. 306) [itálicos do autor, negritos e sublinhados nossos].¹⁹

As exclamações abundantes, as frases sincopadas, com enumerações duplas e triplas em gradação terminando no clímax da confissão, repletas de travessões, e as aliteraões de consoantes aspiradas (sublinhadas) fazem perder o fôlego. Assim como o protagonista sentia os terrores noturnos do velho, também sentimos os seus – porque o texto os produz. E compreendemos estar diante da anatomia de uma loucura.

A proposta inicial de distanciamento é bem representada na figura dos detetives: para eles, o protagonista é louco, sua mente é distorcida; quanto a nós, estamos do outro lado da tela, apesar de, em alguns momentos, sermos tragados para o seu mundo alucinatório.

Sendo impossível, para o filme, configurar essa loucura verbalmente, ele a configura em distorções visuais por meio das técnicas de atuação, filmagem e montagem, tais como:

- ambientação e iluminação que desorientam, com ângulos agudos e sombras duras;
- múltipla exposição ou sobreposição;
- escolha motivada de planos e ângulos;
- zoom e multiplicação de imagens com efeito caleidoscópico;

¹⁹ **Oh Deus!** O que eu *podia* fazer? Espumei – rugi – praguejei! Inclinei a cadeira em que me havia sentado e arrastei-a sobre as tábuas, mas o ruído cobria tudo e aumentava continuamente. Ele ficou mais alto – mais alto – *mais alto!* E os homens ainda conversavam com tranquilidade e sorriam. Seria possível que não ouvissem? **Deus Todo Poderoso!** – **não, não!** Eles ouviam! – eles suspeitavam! – eles *sabiam!* – estavam zombando do meu horror! – isso eu pensei, e isso ainda penso. Mas qualquer coisa era melhor do que essa agonia! Qualquer coisa era mais tolerável do que essa chacota! Eu não conseguia mais aguentar aqueles sorrisos hipócritas! Sentia que tinha de gritar ou morreria! – e então – outra vez! – escutem! Mais alto! mais alto! mais alto! *mais alto!* –

“Patifes!”, berrei, “parem de fingir! Admito a façanha! – arranquem as tábuas! – aqui, aqui! – é o batimento de seu medonho coração!”. (POE, 2017, pp. 38-39).

Impossível recuperar as aspiradas em português. Escolhemos traduzi-las por vibrantes.

- dissolução das imagens;
- *close-ups* e supercloses, principalmente o superclose distorcido do assassino pelas lentes de aumento dos detetives, que esperam ver “a culpa nos seus olhos”.

No filme de Klein, os policiais são apenas dois, como se substituíssem nossos olhos de espectadores – como se fossem “*private eyes*” (expressão que designa “detetives”, mas que, traduzida ao pé da letra, resulta em “olhos particulares”). Suas fisionomias, que variam da carranca acusatória até a satisfação plena e a surpresa final, assim como as posições que assumem na cena, conduzem também nossa posição – do questionamento à surpresa e ao julgamento. No final, as silhuetas escuras e enormes dos dois, de costas para a câmera, emoldurando a cena e se alinhando conosco que estamos na quarta parede, insere-nos no quadro como observadores, em um plano superior, da cena patética oferecida pelo assassino derrotado, por meio de um recurso denominado *plongée*, em que ela é filmada de cima para baixo, como se a câmera a sobrevoasse:



Para Marcel MARTIN (2007, p. 41), esse ângulo “tende [...] a apenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do

chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade”.

Aquele que no conto de Poe tem orgulho de sua façanha e se vê como herói recebe, no filme, o tratamento do modo mimético entre o baixo e o irônico²⁰, com base na ironia trágica.

4. O leitor/o espectador como personagem

Além das personagens presentes nas duas instâncias narrativas – o conto e o filme –, há outra, implícita mas não menos importante: nós, os receptores, que, assim como o narratário, temos acesso ao enunciado completo elaborado pelo sujeito que narra. Se o narrador-protagonista do conto não é descrito fisicamente, nem tampouco o é seu interlocutor dentro da diegese (o narratário), entendamos que as características de ambos podem ser as de cada um de nós.

No caso do filme, duas posições nos são solicitadas a partir da identificação: o alinhamento com a severidade julgadora dos policiais e, alternativamente, com a humilhação do narrador.

No caso do conto, entendendo que a identificação com os policiais não é tão imediata como no filme, mas que a voz do narrador não se dirige apenas a eles nem apenas ao narratário, quando diz “Patifes! [...] parem de fingir”, percebemos que ela chama nossa atenção para o que subjaz a esta história. Tal exortação corresponderia a uma invocação rude mas empática que, anos mais tarde, seu irmão de alma e também tradutor, Charles Baudelaire, formularia em famoso verso:

“Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!”²¹

²⁰ Segundo Northrop FRYE (1969), o modo mimético baixo é aquele que apresenta a personagem como pessoa comum. O modo irônico é aquele em que a personagem é vista de cima para baixo, quer porque não conhece as forças que regem seu universo (neste caso, o universo interior), quer porque é inferior às pessoas e às demais personagens da obra de que faz parte.

²¹ “Leitor hipócrita, meu semelhante, meu irmão”. Do poema “Au Lecteur” em *Les Fleurs du Mal* [1857]. Tradução nossa.

Para quê exatamente está chamando nossa atenção o narrador?

Para o fato de que o nosso olhar foi cooptado a testemunhar um crime; de que entramos no quarto do velho e nos tornamos *voyeurs* de uma perversidade; de que penetramos na mente de um criminoso, vimos o que ele viu, sentimos como ele sentiu. Para o fato de que, ao sustentar a leitura/a exposição ao filme, fomos cúmplices desse crime.

Entendemos que esse conto e esse filme nos dizem respeito, que durante todo o tempo em que lemos/ assistimos a essas narrativas, olhamos narcisicamente para um espelho.

O olhar é uma arma de dois gumes, que nos permite ver e sermos vistos. Se o nosso dispõe-se a ler o texto/ assistir ao filme, ele é, por sua vez, controlado pelo texto/filme, do mesmo modo que o olhar do velho é controlado pelo do narrador (que tem um prazer sádico nesse controle) e do mesmo modo como o olhar do narrador já assassino é observado em superclose pelo detetive, na imagem que se volta para nós de modo tão sagaz:



Tanto o filme como o conto terminam voltando seu olhar metalepticamente para nós para, a partir da pergunta retórica feita no conto (“como então é que sou louco?”), desencadear uma série de outras correlatas que se encontram enterradas sob as tábuas da retórica. Perguntas como:

- E você, sabe distinguir os limites da loucura? Os da sua loucura?
- Do que você tem medo? Do que está fora ou do que está dentro de si?
- Você teme o passar do tempo? A morte?
- Conhece bem o “eu” que há em si?
- Quando você lê esta história e promove a catarse, dizendo “que horror, um homem que não se conhece!”, será que tem autoridade para dizer o que está dizendo? Ou sua visão também tem um véu, em alguma medida, também ele, doente?

Outros tradutores de Poe, como Klein na imagem acima e como Baudelaire em sua poesia, sabem detectar no texto-fonte essas perguntas e devolvê-las metaforicamente para nós em outra língua ou linguagem.

Ambos, filme e conto, trabalham mais que tudo, o efeito – que não é o mero terror pelo terror, mas um modo estético de enfrentar o abismo em nós e encarar nossas próprias contradições e distorções – a nossa humanidade.

Tendo em vista esse movimento metaléptico, propomos que se dê a volta ao conto em uma leitura circular que reexamine a culpa do narrador-protagonista (e a nossa) nessa história de assassinato. Diz ele no início:

“TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. **How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story.**

It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this!” (POE, 1938, p. 303) [negritos nossos] ²².

²² Verdade! – muito, muito nervoso – horrivelmente nervoso eu fui e sou; mas por que você *insiste* em dizer que sou louco? A enfermidade havia aguçado meus sentidos – não destruído – não embotado. Acima de tudo, o sentido da audição apurou-se. Eu ouvia todas

Já nessa espécie de exórdio (história narrante), ele admite ter assassinado o velho. Porém, não diz se esse crime que conta foi por ele realizado de fato ou em sua imaginação na história narrada. Observemos o texto com lente de aumento e percebamos que há, nele, um deslizamento quase imperceptível entre esse exórdio e a ação (isto é, a **façanha** [*“the deed”*]) de contá-la.

Não estaria ele afirmando que sua culpa consiste apenas em inventar e narrar, desfrutando o mesmo gozo e prazer que sentimos ao ler/assistir a uma narrativa de ficção? Não estaria ele assinalando o fato de que a eficácia retórica/imagética envolve-nos na verossimilhança a ponto de fazer-nos ver um real que, embora escabroso, é possível a todo ser humano? Será que, ao dizer “observe como é saudável – como é calma a maneira com que lhe conto toda a história”, esse narrador, à maneira dos detetives de Poe, não nos estaria fornecendo uma pista para uma leitura metalinguística? Não estaria ele se colocando na posição de um escritor que **concebe uma ideia em seu cérebro**, ideia que o **assombra dia e noite**, e nos mostrando como, em seu processo de composição, desliza dessa ideia para a ação de contá-la, de modo a não percebermos que o narrador-personagem da história narrante está apenas fantasiando ser personagem da história narrada? E será que, ao fazer isso, ele não estaria de algum modo criticando quem estigmatiza os artistas capazes de nos fazer ver em nós as possibilidades mais escabrosas de ser?

O olho do texto e o do filme parecem dar-nos, agora, uma piscadela irônica e provocativa.

as coisas do céu e da terra. Ouvia muitas coisas do inferno. Como, então, é que sou louco? Escute bem! e observe como é saudável – como é calma a maneira com que lhe conto toda a história.

É impossível dizer como, pela primeira vez, a ideia entrou em meu cérebro; mas, uma vez concebida, ela me assombrava dia e noite. Motivo, não havia. Paixão, não havia. Eu gostava do velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me ofendera. Seu ouro, eu não o desejava. Creio que foi o seu olho! Sim, foi isso!” (POE, 2017, p. 31).

Referências

- BAUDELAIRE, Charles (1857). Au Lecteur. In *Les fleurs du mal*. Disponível em <https://www.paskvil.com/file/files-books/ baudelaire-fleurs.pdf> (consultado em 19/07/2018).
- BOTTMAN, Denise (2017). Thoreau e Poe. *Revista Deriva*. 2.^a edição, Literatura, Tradução. Disponível em <http://derivaderiva.com/thoreau-e-poe/> (consultado em 18/07/2018).
- FRYE, Northrop (1969[1957]). *Anatomie de la critique*. Tradução do inglês por Guy Durand. Paris: Gallimard.
- KLEIN, Charles F. (1928). *The Telltale Heart*. Curta-metragem produzido por Maurice Barber, fotografia de Leon Shamroy, preto e branco, 24 minutos [em linha]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vTwu5NKb10U> (consultado em 19/07/2018).
- MARTIN, Marcel (2007). *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.
- MUGGIATI, Roberto (2009). *Gazeta do Povo*, Curitiba, Caderno G, disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/um-construtor-de-imagens-bdjljnjsucjuewmoylcvl3otou> (consultado em 16/07/2018).
- PIGLIA, Ricardo (2004 [1986]). Teses sobre o conto. In *Formas breves* (89-114). Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- POE, Edgar Allan (2015 [1843]). O Coração Delator. In *Contos de Suspense e Terror*. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira, Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret. [Edição especial].
- POE, Edgar Allan (1938[1843]). The Tell-Tale Heart. In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York: The Modern Library.
- REILLY, John E (1969). The Lesser Death-Watch and 'The Tell-Tale Heart'. In *ATQ*, 2.º trim. [em linha] disponível em <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/jer19691.htm> (consultado em 18/07/2018).

(Página deixada propositadamente em branco)

ELISANA DE CARLI

Universidade Federal de Santa Catarina

ORCID: 0000-0001-9484-3153

FIGURA E METALEPSE NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

FIGURE AND METALEPSIS IN THE COMEDY OF ARISTOPHANES

RESUMO: Ainda que o teatro, como um todo, aumenta e aproxima os espaços e os tempos (dramático e representação; ficcional e real), por vezes, imiscuindo-se, e, no caso da comédia, parece se valer dessa dinâmica como modo de constituição, distanciando-se do gênero narrativo tradicional, propomos observar a noção de figuração e de metalepse, a partir de Reis (2015, 2013), visando analisar, de forma introdutória e especulativa, na comédia aristofânica *Os cavaleiros*, a dinâmica de proposição dos níveis entre o real e o ficcional na conformação e repercussão do cômico.

Palavras-chave: figura, metalepse, Aristófanes, *Cavaleiros*.

ABSTRACT: Although the theater as a whole increase and approximates spaces and times (dramatic and performance, fictional and real), sometimes interferes, and in the case of comedy it seems to use such dynamics as a way of constitution distancing from the traditional narrative genre. The proposal is to observe the notion of figuration and metalepsis proposed by Reis (2015, 2013) to analyze in introductory and speculative ways, in the Aristophanes' comedy *The Knights*, the propositional dynamics of levels between real and fictional in the conformation and repercussion of the comic.

Keywords: figure, metalepsis, Aristophanes, *Knights*.

Maior acervo de textos completos que chegaram da Antiguidade, a comédia de Aristófanes tem marca peculiar dentro do drama cômico. Autor de sucesso em sua época, utiliza referências da tradição no mesmo passo que articula novidades para compor seu teatro (Silva, 2007), como as formas com que se refere às vivências da *pólis* e apresenta as

personalidades históricas, e a composição da parábase como meio de articulação entre o poeta e o público espectador. Essa conformação do gênero, própria da Comédia Antiga, não resiste à evolução dos tempos e do próprio modelo dramático; cumprido um processo de evolução, a Comédia Nova apresenta uma profunda alteração estrutural e temática, consolidando um caráter doméstico e mais convencional do enredo, tornando-o repetitivo e fechado, dentro de um padrão que, ao longo da história teatral, se identifica como a quarta parede. Ainda que o teatro, como um todo, aumente e aproxime os espaços e os tempos (dramático e representação cênica; ficcional e real), por vezes, mistura-se, no caso da comédia, que parece se valer dessa dinâmica como modo de constituição, distanciando-se do gênero narrativo tradicional.

Assim, é nosso propósito observar a noção de figuração e de metalepse, a partir de Reis (2013), visando analisar, de forma introdutória e especulativa, na comédia aristofânica *Cavaleiros*, a dinâmica de proposição dos níveis entre o real e o ficcional na conformação e repercussão do cômico. Esse tecido é habitual em Aristófanes e repercute para além do palco, como no famoso processo impetrado pelo demagogo Cléon demonstrando a mistura e as interferências das esferas, demarcando uma linha de força do estético para o real; no gênero cômico atual, esta é uma dinâmica que se reflete com grande repercussão no *stand up comedy*, fomentando o debate sobre espaços, trânsitos e limites da figuração cômica. A perspectiva histórica é experimentada pelas apresentações de *Stand up*, um modelo que, ao se apresentar em uma nova cidade, usa o nome de alguma autoridade local, ou refere-se às personalidades da região, alterando o texto, adequando-se ao contexto de recepção, enfatizando o olhar sobre a vida cotidiana do espectador, gerando a ideia de proximidade entre apresentador e público, permitindo reconhecimentos e o riso.

Tal recurso demarca a “especificidade” (ou datação) do material da peça, demonstrado desde a comédia antiga, que se organizou a partir dos assuntos do cotidiano, traçando um fluxo direto, em maior ou menor grau, com o mundo real. Esse padrão, que dá dinamicidade e agilidade, causa também um efeito posterior: a passagem do tempo, a mudança dos leitores e espectadores, faz com que o referencial histórico e as infor-

mações que permitiam reconhecer o processo de figuração se esvaíam, muitas vezes se percam, gerando uma “ficcionalização completa” e não mais o processo, o trânsito entre real e ficcional, entre objeto referente e objeto mimético – há uma mimesis total – distanciando-se da proposta inicial do autor. Tal conformação pode identificar-se na leitura da comédia de Aristófanes; o leitor que não possua conhecimento sobre a história de Atenas não depreende a crítica e o personagem cômico em sua plenitude.

Porém, neste processo aparece outra figura/persona: o tradutor. Comentadores e tradutores de grego, cuidadosos e atentos à obra, elaboram notas e paratextos à peça, iluminando o caminho para o leitor/espectador atual chegar a Aristófanes. Distinção ao trabalho feito pelo Instituto de Estudos Clássicos, da Universidade de Coimbra. Este cenário me leva a uma questão antiga, na área de tradução: o tradutor entraria em um processo de figuração do autor?

Esse trânsito, por vezes direto com a realidade imediata de uma sociedade, contém referências que potencializam o contexto de recepção e a interação com o espectador/leitor. Tal experiência é vivida ao ler-se Aristófanes, visto que suas comédias são compostas sobre assuntos concernentes à pólis, apresentando personagens que remetem a pessoas reconhecidas na sociedade, de modo literal e metafórico. No processo de figuração da personagem, Aristófanes apresenta indícios para que ela seja reconhecida, ou pelo menos, ligada à personalidade histórica, mas também elabora opacidade de outras, criando oscilação entre o real e o ficcional. Essa conformação exige do leitor (contemporâneo) passar do nível ficcional para o real e vice-versa, ao cindir o fluxo da leitura (estética) do objeto poético para buscar a informação concernente, por exemplo, disposta em nota de rodapé do tradutor, que permite a apreensão do texto cômico e, conseqüentemente, sua recepção estética plena (a nosso ver uma espécie de “metalepse histórica, de leitura”).

No teatro, o presente que pode comportar um passado e um futuro; o palco e a plateia; o ator e o público; a personagem e o espectador; são balizados pelas convenções teatrais. Neste cenário, aludimos às proposições de Reis (2013) de que “em função do ator é possível alargar a noção de figuração ao universo dramático”, e sobre o gesto metaléptico,

tomado como a interpelação feita ao leitor, estabelecer um cruzamento de níveis (do narrador e do leitor; do ficcional e do real), e ocasionar certa ambiguidade de vinculação. Tal observação é iluminadora para o que chamamos de conglomerado teatral (o edifício e o gênero): vários níveis de proposição podem ser lidos/vistos/percebidos/entendidos de forma conjunta, separada, misturada, dependendo da vinculação que se estabelece com o leitor/espectador (seguindo ou não as convenções teatrais; tendo ou não repertório para decodificar os índices).

A prática de se dirigir aos espectadores é técnica habitual na comédia antiga e, de fato, uma de suas características, fomentando um debate entre críticos e comentadores sobre sua conformação no estatuto da *poiesis* do gênero dramático. De modo geral, a crítica está organizada a partir de três linhas básicas, analisando esse recurso como: i) forma concernente à ilusão dramática cômica; ii) quebra da ilusão dramática, iii) metateatro. [Alguns comentadores não concordam com a utilização do conceito de metateatro, configurado por Lionel Abel, para abordagem do teatro antigo, por o entender como um anacronismo (Slater, 2002; Silk, 1996; Sutton, 1993), *o que não é a nossa opinião*].

Então, no cruzamento dos níveis de espaço, ficcional e não-ficcional, estético e político, reverberam sentidos ao leitor/espectador. Com isso, mais uma vez, o público espectador é acionado e lembrado. Esse delineamento, a nosso ver, instaura uma simultaneidade entre palco e plateia, entre personagens e público. A ilusão dramática é usada para revelar e/ou relembrar ainda mais o conhecido, isto é, potencializar o cotidiano, revendo-o. Aristófanes, na comédia *Cavaleiros*, apresenta personagens envolvidos na administração da casa do Povo: Demóstenes e Nícias, os escravos cansados da pancadaria e da corrupção do intendente Paflagônio, com o apoio dos cavaleiros, convencem o Salsicheiro, como previa o oráculo, a assumir a gestão da casa do Povo, ou seja, da cidade. No embate pelo poder revelam-se idênticos os predicados dos dois candidatos: agilidade para enganar e roubar. Além da personificação do Povo em um personagem velho e cansado, o mundo real dos espectadores é acionado pela figuração do personagem de Paflagônio que remete Cléon, demagogo e líder político de grande popularidade,

que sucedeu a Péricles; e que desafiará Nícias, general do exército, e se valerá dos louros da campanha de Demóstenes, general que no ano de 425 a.C, um ano antes da representação de *Cavaleiros*, comandou um ataque ao porto de Pilos.

Além desse processo de ficcionalizar o personagem, estabelece como cenário da ação as instituições da cidade, casa do Povo, Conselho e Assembleia na Pnix, neste caso pautado no referencial histórico contemporâneo ao espectador.

No que respeita à estrutura da comédia Antiga, apresenta a parábase, “momento em que o coro avança em direção ao público, para, desligado do contexto da peça, lhe dirigir alguns versos em nome do autor, com temas sobretudo políticos e poéticos” (Silva, 2007: 72). Aqui o tema é o fazer estético da comédia, o próprio progresso do gênero, mencionando comediógrafos como Magnes, Cratino e Crates, apelando ao repertório e à experiência “estética” público:

Coro: E vocês, prestem atenção aos anapestos, ó gente habituada a experimentar, por si própria, todo o gênero de poesia.

Se algum desses poetas cômicos, já fora de moda, nos quisesse obrigar a falar ao público na parábase, não o teria conseguido assim do pé para a mão. Mas desta vez o poeta merece-o: odeia a mesma gente que nós odiamos, tem a coragem de dizer o que é justo, e avança, com dignidade, contra Tífon e o furacão. (vv.505-512)¹

De acordo com Dover (1972: 49), “o status dramático do coro é ambivalente: permanecem como Cavaleiros, mas falam e cantam como se não estivessem envolvidos na trama”. Esse trânsito de conteúdos, as mudanças de níveis, se causam certo descompasso e dúvida ao leitor/espectador atual, à época eram práticas assimiladas por comediógrafos e pelo público. A parábase é mais um momento em que o debate sobre

¹ A comédia *Cavaleiros* é composta por 1.410 versos, sendo a parábase introduzida, como é habitual, sensivelmente no meio da acção, nos versos 498-564; o párodo, o primeiro canto coral, ocorre no verso 250.

a quebra da ilusão dramática é aventado, e nessa comédia, por seu conteúdo que reflete sobre o fazer teatral, desconectado do tema político da peça.

Além da parábase, as rubricas internas permeadas nas falas das personagens podem ser descritas como gestos metaléticos, especialmente quando visam explorar o espaço cênico. Também, nos diálogos, a presença do público é notificada, lembrando a todos onde estão: “Estás a ver estas filas de gente? É de todos eles que vais ser rei, e da ágora, e dos portos...” (v.163-6); “...há também os cidadãos honestos, a gente fixe, e, no meio do público, sempre há-de haver alguém com dois dedos de testa...”(v.228); “E que argumento havia eu de apresentar aos espectadores acharem sensata a minha decisão?” (v.1210).

Se considerarmos a configuração do gênero dramático – tendo em conta a acepção de ilusão dramática, em resultado da quarta parede – os movimentos entre palco e plateia manifestam-se como ruptura ou interação, a notificar a existência dos elementos ator e público. O binómio personagem e espectador, que não se “veriam”/reconheceriam, é percebido como quebra dessa ilusão dramática, convenção que permite aos personagens viverem em seu mundo, separados do público a observar. Porém, considerando a comédia antiga, alguns autores reiteram a necessidade de se observar o contexto de produção. Sifakis (1971: 7) entende que na comédia antiga o ator reconhece a existência da plateia e estabelece uma linha de comunicação, “um diálogo”, e defende a ideia do jogo para a representação e não da ilusão dramática. Assim, a interação com o público faz parte do jogo, é regra básica; “não há interrupção da ilusão porque não há ilusão”. Sutton (1993: X) considera deliberada a violação da ilusão dramática e o uso de mecanismos de auto-referencialidade teatral (metadrama) como formas de criar “um ambiente seguro” ao espectador para vivenciar a catarse cômica. Para Silk (1996: 246), a tendência de descontinuidade é aparente na organização dramática de suas ficções, sendo habitualmente discutida pelo viés da quebra da ilusão dramática, porém não se debate/contesta a propensão dos personagens aristofânicos para quebrarem essa ilusão sem debilitar o seu modo peculiar de existência (na peça).

Composto por níveis de significados diversos, o gênero dramático oferece texto e espetáculo, personagem e ator, palco e plateia, conjugados no espetáculo que é em si resultado da associação dos campos da visão e da audição, materializados pela cenografia, atuação, texto, sendo recebido pelo espectador do “lugar de onde se vê”. Esse estatuto o configura diverso² do gênero narrativo. Assim, pontuamos novamente que a observação sobre a metalepse em Aristófanes é especulativa e introdutória, contudo permitiu mudar “o lugar de onde se vê”. Perspectiva orientadora na recepção e interpretação sobre a ilusão dramática, a metalepse e o processo de figuração, apontando para o “princípio da dupla percepção” mencionado por Reis (2013), condição que entendemos como definidora do teatro, mas cenário a ser criado propositalmente na narrativa.

Nesta breve apresentação focalizamos rapidamente a comédia antiga, via Aristófanes. Contudo vale lembrar que, com o tempo, a conformação da comédia sofre mudanças como o desaparecimento da parábase e do coro, o aumento de temáticas domésticas e amorosas, diminuindo a relação do palco com a realidade da cidade, composição presente na obra de Menandro e consolidada na comédia romana através das nuances de Plauto e de Terêncio.

E desta rápida exploração sobre as perspectivas de metalepse e figuração no teatro, que apontam para as conformações do gênero dramático (conceitos como *mimesis*, ilusão dramática, *apate*), destacamos que, em relação ao espectador, “o lugar de onde vê” o “conglomerado de signos” do teatro, como analista, se revela múltiplo e instável – o que poderia se alinhar com a consideração de Culpeper e McIntyre (2010: 176) sobre a quantidade ínfima de estudos acerca dos personagens no gênero dramático frente aos demais. Por outro lado, tal observação é também decorrente

² H. Heidbrink, citando Erika Fischer-Litche, que entende que a análise do personagem de teatro se dá pela interação do texto dramático e da produção, afirma que “o teatro pressupõe a priori o corpo” (2010, p.93). Como contraponto, Reis (2015, p.32-33) para a narrativa observa as consequências do processo de refiguração da personagem (passagem para um meio visual: ilustração, teatro, cinema) “a personagem fixada em uma imagem como que perde o potencial que possui, enquanto figura ficcional verbalmente modelizada, para suscitar incontáveis leituras e diferentes imagens mentais.” (2015, p.32). Cita os casos de Flaubert e de Jorge Amado.

da abordagem feita pelos estudos teatrais que partem de um referencial diverso, dando nos últimos tempos maior destaque ao trabalho de atores e encenadores, distanciando-se do texto dramático, expondo a dinâmica do próprio gênero que, ao longo da sua história, focaliza um dos eixos que constituem o teatro, criando também uma oscilação de níveis na sua constituição.

Referências

- ARISTÓFANES (2004). *Os cavaleiros*. Tradução, notas e introdução de Maria de Fátima S. Silva. Lisboa: Edições 70.
- CULPEPER, J.; McIntyre, D. (2010). Activity Types and characterisation in dramatic discourse. In EDER, Jens, JANNIDIS, Fotis, SCHNEIDER, Ralf (Eds.), *Characters in Fictional World* (176-207). Berlin: De Gruyter.
- DOVER, K. (1972). *Aristophanic comedy*. London: B.T.Bastdorf.
- HEIDBRINK, Henriette (2010). Fictional characters in Literary and Media Studies. In EDER, Jens, JANNIDIS, Fotis, SCHNEIDER, Ralf (Eds.), *Characters in Fictional Worlds* (67-109). Berlin: De Gruyter.
- OLIVEIRA, Jane Kelly (2009). *As funções do coro na comédia de Aristófanes*. Tese doutorado, UNESP, Araraquara.
- REIS, Carlos (Coord.) (2006). *Figuras da ficção*. Coimbra: CLP, UC.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro*. 2.^a ed. Coimbra: CLP, UC.
- REIS, Carlos. Figuração. Acedido a 08 de junho de 2017, em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/19/figuracao-2-2/>
- SIFAKIS, G.M. (1971). *Parabasis and animal choruses*. London: The Athlone Press.
- SILK, Michael (1996). The people of Aristophanes. In SEGAL, E. (Ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford University Press.
- SILVA, Maria de Fátima S. (2007). *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia.
- SUTTON, Dana F. (1993). *Ancient comedy: the war of generations*. N.Y. and Toronto, Twayne/Maxwell Macmillan.

ERIK VAN ACHTER

KU Leuven (Flandres/Bélgica) – CLP (Coimbra)

ORCID: 000-0001-9987-2340

PERSONAGEM E GÊNERO: O CASO DO CONTO LITERÁRIO MODERNO

CHARACTER AND GENRE: THE CASE OF THE MODERN SHORT STORY

RESUMO: Em estudos sobre a narrativa breve, recentes e antigos, a categoria personagem tem recebido pouca atenção, já que os estudiosos, maioritariamente americanos, enfatizam o tempo de narração, visto como sendo a marca distintiva do gênero *short story*, ou seja, do conto literário moderno. A descrição de personagens por Frank O'Connor no seu célebre ensaio *The Lonely Voice* é literalmente “uma voz solitária” neste campo de estudos. A teoria de O'Connor gira em torno do conceito de pessoas marginalizadas na sociedade, sugerindo de certa forma que constituem representações alegóricas, incapazes de mudar, à medida que vivem na margem da sociedade e, portanto, ao contrário das suas contrapartes no romance (realista), são afastadas da dinâmica da sociedade. No entanto, essa noção de “personagem plana” como sendo típico para o conto de autor – confirmada por Carlos Reis no seu *Dicionário de Narratologia* – não pode ser considerada uma característica definidora no corpus selecionado para a presente comunicação. As personagens realmente mudam, e todas o fazem de acordo com o mesmo princípio. Para tornar a descrição física e a evolução psicológica possíveis dentro dos limites estreitos de algumas páginas, a maioria dos personagens, logo desde o início, possuem dois conjuntos de características distintivas pertencentes a uma natureza, personalidade ou temperamento. Como nas duas outras categorias narrativas (espaço e tempo), as personagens constituem uma justaposição de traços opostos, transformando-se numa terceira entidade, caracterizando-se como “maior do que a vida” ou “menor do que real”. Além desta noção da terceira entidade, o conceito de “em trânsito” também está muito presente. Estando em trânsito, os protagonistas exibem uma tensão crescente e uma consciência aguçada, predestinados a mudar. Assim sendo, exibem uma série de duas qualidades opostas, e, à medida que a história se desenrola, transitam de uma extremidade do espectro para o outro, enquanto realizam uma missão na vida, que é a chamada ação realizada ou sofrida no enredo. Esta missão quase sempre sai ou faz parte de um legado (espiritual) pertencendo a precursores, ou antepassados da personagem principal. Para a presente comunicação quinze contos (cinco do Realismo, cinco do Segundo Modernismo e cinco do fim do

século passado) foram selecionados e tirados de antologias existentes para garantir a canonicidade dos textos ficcionais.

Palavras chave: estudo de personagem, narrativa breve, género.

ABSTRACT: In recent and earlier short story studies, the category character has received little attention, as American scholars have mainly emphasized narrative time, as the hallmark of the short story genre. Frank O'Connor's character description in his celebrated essay *The Lonely Voice* literally constitutes "a lonely voice" in this field of study. O'Connor's theory revolves around the concept of marginalized people in society, suggesting to some extent that they constitute allegorical representations, incapable of change, as they live on the fringes of society, and thus unlike their counterparts in the novel (realistic), are far away from the dynamics of society. However, this notion of "flat character" as typical for the author's tale – confirmed by Carlos Reis in his *Dicionário de Narratologia* – cannot be considered a defining feature in the corpus selected for the present communication. The characters really change, and they all do it on the same principle. To make physical description and psychological evolution possible within the narrow confines of a few pages, most characters, from the outset, have two sets of distinctive characteristics pertaining to one nature, personality, or temperament. As in the two other narrative categories (space and time), the characters constitute a juxtaposition of opposite traits, becoming a third entity, characterized as "larger than life" or "less than real". Besides this notion of the third entity, the concept of "in transit" is also very present. While in transit, the protagonists exhibit increasing tension and keen awareness, predestined to change. As such, they exhibit a series of two opposing qualities, and as the story unfolds they move from one end of the spectrum to the other while accomplishing a mission in life, which is called action provoked or undergone in the plot. This quest almost always stems from or is part of a (spiritual) legacy belonging to the forerunners, or ancestors of the main character. For the present communication fifteen short stories (five from Realism, five from Second Modernism, and five from the end of the last century) were selected and drawn from existing anthologies to ensure the fictional texts' canonicity.

Keywords: Character Study, short narrative, genre.

O Conto literário moderno como género

Sendo um dos géneros mais antigos, o conto, ao mesmo tempo, é um género moderno e literário (Pattee, 1923, Moisés, 1978, Ideias Costa, 1997). Sob forma de conto literário e moderno, ou mais curto, conto de autor, a forma chegou à hierarquia dos géneros mais ou menos entre o romantismo e o realismo (Melo, 2002). O conto moderno ou a *Short Story*

é considerado um género tipicamente norte-americano (E.U.A.), sofrendo várias tentativas de definição e gerando uma vasta crítica, sobretudo a partir da época de sessenta do século passado de tal maneira que se pode até falar duma autêntica teoria da *Short Story* (May, 1994). Em Portugal, o género ficou mais abaixo dos *lime lights* sem um novo rótulo genérico para assinalar a nascença de um novo género e sem provocar grandes teorias, ou hipóteses de teoria. Dizer que por isso se deve menosprezar a narrativa breve, ou arguir que o género não tem sido estudado, seria exagerar. Basta referir a *Forma Breve*, revista académica da universidade de Aveiro. Num artigo desta série escrito pela estudiosa açoriana Rosa Goulart (Goulart, 2003), pode-se no entanto ler-se que especular acerca da ontologia do género implica, no fundo, familiarizar-se com os textos doutrinários norte-americanos. Como era de esperar, o dominante dentro da pesquisa da *short story* tem sido o *plot*, e os mecanismos relacionados com tempo narrado e tempo da narração. Se o conto moderno e literário é fundamentalmente um texto de ficção breve, quais então os princípios que fazem com que seja breve? O estudo não raras vezes de natureza formalista (*New Criticism*), culminou num artigo já algo datado, mas ainda com pertinência atual, nomeadamente o de Norman Friedman (Chicago School), “*What Makes a Short Story Short*” (Friedman, 1976) e, anos mais tarde, o célebre artigo “*Recent Short Story Theories, Problems in Definition*” (Friedman, 1989).

No entanto, estudando o conto literário moderno na sua forma portuguesa (de Portugal) chega-se rapidamente à conclusão de que existe outra característica definidora na literatura portuguesa. Nomeadamente, o encontro furtivo entre narrador e narratário. Em termos de narratologia clássica: o narrador do primeiro nível da narração torna-se narratário do segundo nível, pouco importa se o narratário e o narrador mencionados são de uma natureza intra ou extra diegética. O que importa é que, quase de imediato, o esquema comunicativo exposto leva a uma contaminação de duas outras categorias da narração: o tempo e o espaço narrados. Encontrar um estrangeiro que contará em breve uma história íntima é possibilitado por uma poética de espaço de motivação realista: hotéis, pensões (“Singularidades de uma rapariga loira”), zonas portuárias (“O

Viajante clandestino”), jardins públicos (“A Prova da força”), entradas da vila, cafés e pastelarias (“O Celacanto”). Trata-se de espaços “liminares” capazes de evocar um ambiente propício de contar uma história (in)vulgar.

Se o encontro furtivo entre narrador e narratário é realisticamente motivado pelo espaço liminar, o tempo narrado é afetado da mesma maneira, que facilmente se pode falar de uma *twilight zone*. É em setembro que o narrador encontra Macário, é logo de manhã que os pastores contam a sua história (“Idílio rústico”), e mais simbolicamente é entre o colonial e o pós-colonial que Nicolau Peshkov encontra os seus inimigos no conto “O homem da luz,” e ainda mais metaforicamente, é entre a vida e a morte que Isaac encontra o abafador no conto “Alma Grande” de Torga.¹

Personagens

Olhando agora como os personagens, narradores e narratários, se encaixam no sistema genológico do conto literário moderno, podemos observar, e às vezes observar com clareza, que a dupla pertença, visível nas categorias do tempo narrado e do espaço narrado, também está presente nos protagonistas/ personagens que ocupam um papel importante nos contos discutidos. Deve-se sempre lembrar, sublinha-se, que o termo “conto” permaneceu no centro do rótulo genérico, e que os críticos recorrem facilmente ao conhecimento sobre os personagens obtidos do conto tradicional ou popular, ficando pouco conhecida e estudada a transição do conto tradicional para conto de autor. O resultado principal é então que os protagonistas são descritos principalmente como personagens planos e estáticos que, adentro da ficção curta, por assim dizer, não têm tempo para mudar devido ao número restrito de páginas.

¹ O resultado de uma análise mais completa encontra-se em Erik Van Achter (2010), Tese de doutoramento online. Os resultados são baseados numa análise de 20 contos (realismo, segundo modernismo, Neo-realismo e a época de noventa do século passado). Todos os contos aparecem em antologias contemporâneas, dando a certeza que ainda hoje são considerados como contos pelo leitor moderno e informado (o compilador de antologias). As épocas foram escolhidas porque é nelas se encontra uma maior tentativa de estudar o conto como género.

Sintomática é uma citação no *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis: “A personagem tende a ser (...) não uma figura complexa mas um elemento estático, eventualmente identificando-se com a categoria do tipo (...)” (Reis e Lopes, 80).

Na tradição anglo-americana, tradição com uma forte presença da *short story* e conseqüentemente de *short story studies*, o personagem como categoria narrativa é também raramente estudado. O que diz Frank O’ Connor acerca das personagens no seu livro ensaístico ainda muito utilizado *The Lonely Voice* é literalmente uma voz solitária lidando com a noção de personagem em ficção curta. A teoria de O’Connor gira em torno do conceito de pessoas marginalizadas na sociedade:

There is no form of society to which any character in it could possibly attach himself and regard as normal (...) In fact, the short story has never had a hero. What it has instead is a submerged population group—a bad phrase which I have to use for want of a better (...) Always in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo— Christ, Socrates, Moses (...) (O’Connor, 87).

O que O’Connor parece sugerir é que os personagens são representações alegóricas, ou seja, não muito capazes de mudar, à medida que vivem nas margens da sociedade e, portanto, ao contrário dos protagonistas digamos do romance (realista), não participam na dinâmica da sociedade. No entanto, isto não é o caso do conto literário moderno em português, representado pelos contos selecionados. Todos os personagens realmente mudam e todos fazem-no praticamente de acordo com o mesmo princípio que pode ser detetado em todas as histórias selecionadas.

Para tornar a descrição física e a evolução psicológica possível dentro dos limites estreitos de algumas páginas, a maioria dos personagens nas histórias selecionadas possuem duas séries de características distintas pertencentes a uma natureza, personalidade ou temperamento diferentes. Como nas categorias de espaço e tempo, a categoria narrativa de protagonista demonstra que os personagens constituem uma justaposição de

coisas que não pertencem juntas e se transformam em uma terceira entidade que pode ser caracterizada como “maior do que a vida” ou “menos do que real”. Além da noção desta terceira entidade, o conceito de “estar em trânsito” também ocorre frequentemente. A maioria dos personagens está em trânsito, aumentando a tensão e aguçando sua consciência e, portanto, predestinada a mudar. Conforme mencionado, fazem isso, exibindo, ao mesmo tempo, duas séries de qualidades opostas e, à medida que a história se desenrola, transitam de uma extremidade do espectro para a outra, enquanto realizam uma missão na vida, que é a chamada ação executada ou sofrida do enredo. Esta missão quase sempre faz parte de um legado (espiritual) pertencendo a precursores ou antepassados.

Personagens nos contos Portugueses

Este transitar da personagem de uma série de qualidades para outra está muito presente em “O Caminho” de José Régio, onde o mundo fictício é constituído por uma mistura em que se torna difícil separar os sonhos e a realidade, precisamente para questionar a natureza da realidade e a realidade da natureza. Seguem agora três blocos de citações:

Dois garotos estavam à entrada da vereda(...). Um dos rapazes era gordo, acachapado, com umas pernas curtas e curvas como as dos anões. O monstrozinho levantou a cabeça (...) a sua cara não era de criança. Estava retalhada de rugas, encorrihada como um papel amarrotado (...) os olhinhos escuros brilhavam de malícia. Ao mesmo tempo como acreditar que fosse um homem?” (Régio, 184)

Voltei-me com alvoroço, e vi duas mulherzinhas . . . pequenas e largas, atarracadas, muito iguais entre si como gémeas ou copiadas uma da outra (...) as sapaterras brutas apareciam-lhes de sob as saias compridas. . . . Mas os estafermos pareciam ter asas nas sapaterras. (...) As bruxas haviam desaparecido. (Régio, 186-187)

Era um velho, de barbas que lhe cobriam todo o peito. E certa aparência oferecia de não ser um indivíduo vivo, talvez porque estava todo coberto de pó ou cinza finíssima (...) parecer ele uma pedra ou estar coberto de cinza. (Régio, 187- 188)

O que podemos ver claramente nos três blocos de citações, é que esses dois mundos fornecem duas linhas de características correspondentes, nomeadamente, o humano e o grotesco, o real e o surreal. Essas características estão claramente presentes na narrativa dos dois meninos, das moças e na narrativa do homem que quase se transformou numa estátua. Todas as personagens são descritas como sendo dotadas de características humanas e fantásticas, ou pelo menos semi-fantásticas, transformando-as em seres sobrenaturais. A sua mudança acelerada de um extremo do espectro (semelhante ao humano) para o outro (o não humano) é possível graças à aproximação ou não da narrativa ao ponto de focalização.

O mesmo princípio pode-se ser detetado no conto bastante comprido “Confidência Barreirense”. Neste conto, o narrador apresenta uma descrição das características físicas dos membros da família Martinó; a citação seguinte apresenta Martinó sénior por ocasião do casamento de manhã cedo, bem como descreve o erro fatal que leva a registradora a retirar-se da sua posição:

Este homem não se parecia com ninguém, nem era fácil calcular que idade tinha pois todas as hipóteses eram igualmente admissíveis e inviáveis. De velho tinha a pele distendida sobre os ossos, rugas concêntricas à volta da boca (...) alertando para o facto de que ainda eram capazes de amor, raiva e concupiscência (Veiga, 91).

O extrato seguinte mostra como a autora, Teresa Veiga, descreve bastante perturbadoramente, Martinó júnior, já deixando claro que a distinção entre “sénior” e “júnior” será bastante difícil, assim como a distinção entre jovens e velhos é impossível:

Havia no entanto uma outra razão para eu me sentir tão perturbada. A fotografia do noivo, colada no bilhete de identidade, não coincidia com a imagem de um rapaz de dezasseis anos (...). Estava ansiosa por o ver, confirmar se era possível aos dezasseis anos ter a beleza de um adolescente e o acréscimo de sedução de um homem experiente e envelhecido. (Veiga, 92)

Mais tarde, na história, a autora combina esta dicotomia com ainda mais outra semelhante, a saber, a do humano e do super-humano. Em outras palavras, a justaposição de opostos transforma os Martinós em heróis: “Luís Martinó (...) tinha as feições espessas e sobressalientes que se veem nos bustos dos heróis da antiguidade” (Veiga, 93).

Quando a narradora entra em casa da família Martinó, ela observa que, nesta mansão, as “criaturas” vivas realmente parecem: “estátuas de pedra – Os rostos do pai e do filho ora me apareciam destacados ora confundidos num único rosto, mas mais sobre a forma de estátuas de pedra do que de criaturas vivas” (Veiga, 93).

O narrador é incapaz de adivinhar a idade e a identidade do homem que ela encontrou pela primeira vez na casa. Sua comparação de Martinó com um busto da antiguidade clássica aumenta a imagem heroica que gradualmente está sendo criada. A apresentação e as aparências dos Martinós são assim desenvolvidas pelo conceito de “em transição”. Eles envelhecem rapidamente mesmo quando jovens, tanto que começam a unir características de ambas as idades, tornando-os numa terceira entidade: “Os Martinó não morrem jovens, entram em declínio por volta dos vinte anos e a partir dos trinta estão para morrer” (Veiga, 97).

O ciclo de vida biológico abreviado dos membros da família Martinó obriga os membros masculinos da família, aqui representados como magnatas da engenharia, para garantir a continuidade no sucesso da empresa familiar. Os Martinós são assim motivados por uma dupla missão: a continuidade biológica e corporativa de sua família; é seu dever de preservar o legado:

Eu nasci em 1936 e quando chegou a altura de escolher um curso limitei-me a entrar naquele que me estava naturalmente destinado, o mesmo do meu pai

e do meu avô, sem me interrogar sequer sobre se teria preferido escolher um outro rumo para a minha vida. (Veiga, 97)

A evolução que eles sofrem é de menos do que real (humanos frágeis) para maior do que a vida (heróis) ao realizar a missão para que eles estavam predestinados. Entretanto deve ser claro que os personagens do conto literário moderno não são estáticos e, certamente não são unidimensionais, como a poética portuguesa do conto as vezes quer propor. Pelo contrário, os personagens não são apenas em trânsito no espaço, e no tempo, mas também no seu próprio estado de ser. Isso pode ser observado em “Singularidades de uma Rapariga Loira” de Eça de Queirós, onde Macário, o personagem principal, transforma-se completamente, e até duas vezes, para se adaptar às circunstâncias da sua vida. Ele é apresentado ao leitor no início através de uma confissão que ele faz como protagonista e narrador para o narrador tornado narratário.

Disse-me ele que sendo naturalmente linfático e mesmo tímido, a sua vida tinha nesse tempo uma grande concentração. Um trabalho escrupuloso e fiel (...) um apuro saliente de fato e de roupas brancas, era todo o interesse da sua vida. A existência nesse tempo era caseira e apertada. Uma grande simplicidade social aclarava os costumes (...). (Queirós, 46)

E, “Antes de ter ‘sentido Vénus’” (Queirós, 47), Macário é representado como um funcionário de escritório; uma personagem estereotipada. No entanto, a chegada da família Vilaça à frente do armazém do tio Francisco permite que a personagem experimente sua primeira transformação profunda. Eça descreve esta mudança de forma atenta através da transformação da caligrafia de Macário como o espelho do coração. A segunda transformação de Macário é impulsionada por sua obsessão extrema por Luísa, que o leva a se tornar um herói romântico capaz de ações formidáveis: “Macário não me contou por pulsações—a história minuciosa do seu coração” (Queirós, 48). É neste momento da narrativa que é mostrado ao como Macário muda de um personagem único e unidimensional para um herói tridimensional completo; uma transfor-

mação que lhe permitiu mudar psicologicamente e tornar-se assim uma personalidade mais intensa.

No conto de Miguel Torga, Isaac é apresentado ao leitor como o perdedor, mas, à medida que a narrativa progride, ele é revelado como o verdadeiro herói. Sua transição é completamente oposta à de Alma-Grande. Trata com agonia, ou seja de um estado menos que real para se tornar um herói maior que a vida, matando Alma-Grande e tornando-se assim a alegoria da vida. Isso é mais evidente quando Isaac se liberta do aperto mortal de Alma-Grande: “Um esforço supremo do Isaac para se livrar das garras que o apertavam (...) tiraram às mãos e ao joelho do Alma-Grande a força habitual” (Torga, 236).

É uma força interna que ultrapassa o esforço ou o instinto humano normal para sobreviver. Então, Isaac é um personagem que transita da morte para a vida, cuja missão é a sobrevivência e a expulsão de Alma-Grande, que por sua vez representa a força da morte prematura; um remanescente dos costumes primordiais da vida comunal. Como mencionado anteriormente neste texto, a evolução de Alma-Grande está em completa oposição à de Isaac. Como quem inflige a morte, ele é ironicamente morto por aquele que ele não consegue matar. Mais do que qualquer outra pessoa, a missão de Alma-Grande, que lhe foi transmitida como parte de um legado, pode ser descrita como um instinto animal. Ele transita entre a vida e a morte, mas também entre um estado religioso e sacrílego: “Insensível à profundidade dos mistérios da vida (...)” (Torga, 235). Ser “maior do que a vida” permite que o personagem seja visto como uma entidade sobrenatural e superior, mas viver a vida por instinto é perigoso quando o instinto falha, a extinção se ajusta. Como é ilustrado na seguinte cena:

Um pano escuro que até ali vendara os olhos do Alma-Grande queria rasgar-se de cima abaixo. E o abafador, paralisado entre as trevas do hábito e a luz que rompia, lembrava uma torrente subitamente sem destino. Ergueu-se. Com o rosto coberto por um pano de lividez igual à do agonizante, voltou-se. E sem coragem para encarar os arregalados e aflitos olhos do pequeno, que o varavam, silenciosamente, saiu. Atravessou a sala cabisbaixo, longe da

grandeza trágica das outras vezes. Deixava atrás de si a vida, e a vida não lhe dava grandeza (...). O Alma-Grande, cada vez mais culpado, olhava, olhava, e via o medo. (Torga, 236)

Então, antes de ser morto por Isaac, Alma-Grande é transposto para um estado menos do que real, onde ele falhou em sua missão, principalmente devido ao fato de que o legado que lhe foi transmitido era escondido na obscuridade do tempo e no substrato dos costumes: “Um esforço supremo do Isaac para se livrar das garras que o apertavam e a presença atónita do Abel, tiraram às mãos e ao joelho do Alma-Grande a força habitual” (Torga, 258).

Pois é importante notar que até esse momento as ações realizadas pela Alma-Grande foram conduzidas pelo seu legado:

o outro, o velho, a aceitar aquele destino de abreviar a morte como um rio aceita o seu movimento (...). Por desgraça o Alma-Grande não podia ver aquilo (...) avançou para o leito num automatismo rotineiro (...) Quantas vezes o abafador tinha escutado aquilo, gritos de desespero, apelos sôfregos e angustiados, sem se deter na sua missão sagrada (Torga, 235-236).

O momento em que Alma-Grande começa a duvidar da validade e do valor das suas ações, provocadas pelas instigações de um indivíduo ingênuo e desconhecido, ignorantes das motivações culturais dos atos rituais, é o momento em que Alma-Grande perde o sentido da sua missão e muda de uma figura maior do que a vida para uma forma menos do que real.

Também num conto bastante recente, encontrado no corpus selecionado, a transição entre “maior que a vida” para “menos do que real”, perdendo a missão hereditária é o tema central. De facto, em “O Homem da luz”, uma ficção de José Eduardo Agualusa, o protagonista, Nicolau Alicerces Peskov, se destaca da multidão devido à sua fisionomia, que é pintada por pinceladas ásperas, resultando muito mais em uma caricatura do que em uma representação do real. Tanto a cor de sua pele e seu corpo o separam do resto da multidão:

Tinha uma cabeça enorme, ou talvez o corpo fosse mirrado para ela, o certo é que parecia colocada por engano num físico alheio. O cabelo, o que restava, era daninho e ruivo e o rosto coberto de sardas. O nome improvável, a fisionomia ainda mais extraordinária (...). (Aqualusa, 105)

Assim como em “Alma Grande”, o protagonista, Peshkov, também faz parte de uma tradição que lhe foi dada como um legado, especificamente referindo-se aos filmes que seu antepassado russo lhe deixou, “Além do nome e das sardas Nicolau Alicerces Peshkov herdara do pai a paixão pelo cinema e uma velha máquina de projetar” (Aqualusa, 105). Como a família Martínó, Nicolau Peshkov também tem uma missão que visa fazer sentido dos pedaços dos filmes americanos clássicos: “O filme era, de alguma forma, obra sua. O trabalho de uma vida. Montara-o, quase fotograma a fotograma, recorrendo ao que sobrara dos filmes do pai” (Aqualusa, 106). Noutras palavras, Peshkov é como o bardo das artes visuais: é rap-sódico costurando partes de um patrimônio cultural importado. Nicolau também transita de uma entidade “maior do que a vida” para um estado “menos do que real” quando ele é questionado por seus interrogadores e, finalmente, forçado a entregar o filme infligindo não só a perda de uma possessão valiosa, mas também a perda de sua herança fazendo com que ele desapareça no nada. Ele perdeu sua ambiciosa missão; deixando o protagonista com apenas uma esperança de que talvez o amigo que se chama sintomaticamente James Dean terá as respostas:

Há quarenta anos que percorria o país com aquela máquina. Orgulhava-se de ter levado a sétima arte aos desvãos mais longínquos de Angola (...). A guerra após independência destruiu o caminho-de-ferro e ele ficou amarrado às cercanias das grandes cidades. Perdeu em pouco tempo tudo quanto havia conseguido nos vinte anos anteriores (...). (Aqualusa, 106)

O narrador está claramente a jogar de forma pós-moderna com o patrimônio do conto literário moderno. Como o épico na antiguidade é uma longa história costurada de unidades menores, o filme também o é, e por extensão, toda a arte pós-moderna. É igualmente entendido que

o conto nos tempos orais se desenvolveu numa comunicação comunal ainda muito presente no apelo de Alexandre Herculano ao leitor/ ouvinte em “A Dama pé de cabra”. Estamos de facto nos primórdios da história em que o conto como género está a transformar-se em conto literário e moderno. Foi numa fase seguinte, nomeadamente durante o realismo/naturalismo, no conto “Singularidades de uma rapariga loira”, que Eça escreve segundo Fialho de Almeida a primeira e a única narrativa breve realista. Mas com que arrojo e com que mestria condena o autor esta antiga maneira de contar? E, num espaço tipográfico tão pequeno, quando deixa as manas Hilária (*nomem est omen!*) num nível intra-intra diegético contar uma história de José Rebelo da Silva?²

Assim, falando das personagens da narrativa breve, não se deve esquecer que o narrador do primeiro nível, que deu a palavra e o palco ao narratário do primeiro nível, para se transformar num narrador do segundo nível e por isso do próprio conto, ou seja, daquele pedaço de ficção curta que nós leitores lemos, que este narrador desapareceu completamente. Não é por não estar, não é por não estar a contar, que não está a manipular.

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo (2001). “O Homem da Luz.” *Ficções, Revista de Contos*, vol.1. Luísa Costa Gomes (Ed.). Lisboa: Tinta Permanente, 105 -112.
- BOAVIDA, Isabel (2000). “Por Acaso.” *Ficções, Revista de Contos*, vol. 2. Luísa Costa Gomes (Ed.). Lisboa: Tinta Permanente, 111-112.
- BOTELHO, Abel (1999). “A Consoada.” In Massaud Moisés (Ed.), *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 105-109.
- CARVALHO, Mário de (2001). “O Celacanto.” *Ficções, Revista de Contos*, vol. 3 Lisboa: Tinta Permanente, 99 -102.
- COELHO, Trindade. (1999). “Idílio Rústico.” In Massaud Moisés (Ed.), *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, 119-128.

² Trata-se do conto “A última corrida dos touros em Salvaterra”

- FONSECA, Branquinho de (2002). “A Prova de Força.” In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*. 2.^a ed. 225-229. Lisboa: Dom Quixote.
- FRIEDMAN, Norman. (1976). “What Makes the Short Story Short?”. In Charles E. May, *Short Story Theories*. Athens: Ohio U P.130-151.
- FRIEDMAN, Norman. (1989). “Recent Short Story Theories, Problems in Definition.” In Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana State U P.13 – 31.
- GOULART, Rosa Maria (2003). “O Conto: da Literatura à Teoria Literária.” *Forma Breve, Revista de Literatura*. Universidade de Aveiro. Centro de Línguas e Cultura, 9-16.
- IDEIAS, COSTA, J. A. (1997). “Conto.” *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Helena Carvalhão Buescu (Ed.). Lisboa: Caminho. 94-98.
- MAY, Charles E. (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio U P.
- MELO, João de (2002). “Prólogo”. In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*. 2.^a ed., 11-17. Lisboa: Dom Quixote.
- MIGUEIS, RODRIGUES, José (2002). “O Viajante Clandestino.” In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*. 2.^a ed., 193-203. Lisboa: Dom Quixote.
- MOISÉS, Massaud (1978). “Conto.” *Dicionário de Termos Literários*. 2.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- O’CONNOR, Frank (1963). *The Lonely Voice*. London: World Publishing Company.
- PATTEE, Fred Lewis (1923). *The Development of the American Short Story: A Historical Survey*, New York and London: Harper and Brothers Publishers.
- QUEIRÓS, Eça, de (2002). “Singularidades de Uma Rapariga Loira.” In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*, 2.^a ed., 43-67. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (1987). “Conto.” *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed., 78-82. Coimbra: Almedina.
- RÉGIO, José (2002). “O Caminho.” In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*. 2.^a ed., 183-189. Lisboa: Dom Quixote.
- SILVA, Rebelo da (2003). “Última Corrida dos Touros em Salvaterra.” In José Viale Moutinho (Ed.), *Os Melhores Contos Portugueses do Século XIX*, 31- 43. São Paulo: Landy Editora.
- TORGA, Miguel (2002). “O Alma-Grande.” In João de Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português*. 2.^a ed., 233-239. Lisboa: Dom Quixote.

- VAN ACHTER, Erik (2010). "On the Nature of the (Portuguese) Short Story". *A Poetics of Intimacy*. Utrecht, PhD. Disponível em <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/37540>
- VEIGA, Teresa (2000). "Confidência Barreirense." *Ficções, Revista de Contos*, vol 2. Luísa Costa Gomes (Ed.). Lisboa: Tinta Permanente, 81- 108.

(Página deixada propositadamente em branco)

**PERSONAGENS NO JORNALISMO: A COBERTURA
DA MORTE DE MÁRIO SOARES NO *DIÁRIO
DE NOTÍCIAS* E NO *OBSERVADOR*¹**

**CHARACTERS IN JOURNALISM: THE COVERAGE
OF MÁRIO SOARES' DEATH IN *DIÁRIO
DE NOTÍCIAS* AND *OBSERVADOR***

RESUMO: Considerando que todos os textos jornalísticos são narrativas e que a personagem é uma das suas categorias centrais, esta comunicação centrar-se-á nela, tendo como objetivo contribuir para a decodificação dos mecanismos de figuração da personagem jornalística. Esta é entendida como “qualquer figura – individual ou coletiva – constante de uma narrativa jornalística, ao serviço de objetivos informativos e comunicacionais, construída de acordo com uma seleção de características de uma pessoa com existência empírica” (Marques, 2016: 54). Sendo a morte de grandes figuras públicas um tema intemporalmente caro à comunicação social, em que é imperativa a construção de narrativas sobre a pessoa que morre, proceder-se-á à análise das narrativas sobre a morte do ex-Presidente da República Mário Soares, a 7 janeiro de 2017, publicadas por dois órgãos de comunicação social portugueses: o *Diário de Notícias*, o mais antigo jornal em circulação, e o *Observador*, único meio nativo digital em Portugal. Serão analisadas as narrativas publicadas nos dois *sites*, no dia da morte do político, de forma a perceber como se procedeu à construção da personagem. Para tal, são utilizados alguns parâmetros um modelo de análise que cruza a análise dos *media* com os modelos de análise de personagens de Ofélia Paiva Monteiro (“Parâmetros para a avaliação da personagem”) e de Jens Eder (“Relógio das Personagens”).

Palavras-Chave: Narrativa jornalística, personagem jornalística, análise de personagem, Mário Soares.

¹ Investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, suportada pelo Fundo Social Europeu e fundos nacionais do MCTES (SFRH/BD/114843/2016).

ABSTRACT: Considering all journalistic texts as narratives and character as one of its central categories, this paper focuses on it. Its objective is contributing to decode figuration mechanisms of journalistic character. It is “any figure – individual or collective – present in a journalistic narrative, serving informative and communicative purposes, shaped according to a selection of characteristics of someone with empirical existence” (Marques, 2016: 54). Being public figures’ death a timeless theme to media, the creation of narratives about death person it’s essential. So, we will analyze narratives about ex-President Mário Soares’ death, on 7th January 2017, published by two Portuguese media: *Diário de Notícias*, the oldest newspaper in circulation, and *Observador*, the single digital native media in Portugal. We will analyze narratives published on two sites, at the day of politician’s death, to observe how character has been constructed. In order to it, we use some components of a analyze model that cross media analysis with Ofelia Paiva Monteiro and Jens Eder’s models of character analysis (“Parameters for character analysis” and “The clock of character”, respectively).

Keywords: Journalistic narrative, journalistic character, character analysis, Mário Soares.

Introdução

Esta comunicação é parte de um projeto de doutoramento em que se está a desenvolver uma análise diacrónica das narrativas de imprensa, desde a época da sua massificação e industrialização, no século XIX, até ao presente, pretendendo perceber-se o impacto dos sucessivos avanços tecnológicos nos dispositivos de mediação, dos contextos socioprofissionais das redações e das mudanças sociopolíticas do país na narratividade dos textos jornalísticos.

Tendo em conta o alargamento que os Estudos Narrativos têm conhecido nas últimas décadas, preocupando-se, hoje, com o estudo das narrativas mediáticas, onde se inclui o trabalho jornalístico, este é um projeto interdisciplinar, que cruza, essencialmente, as Ciências da Comunicação com os Estudos Narrativos, tendo por objetivo, entre outros, descrever a evolução das categorias da narrativa, ao longo do tempo, nas narrativas jornalísticas; compreender o impacto do crescimento do meio digital para a construção das narrativas jornalísticas; decodificar as estratégias de construção da narrativa jornalística, baseadas numa seleção de factos, com impacto para a percepção e cognição da audiência e demonstrar a

capacidade de o discurso jornalístico construir personagens, a partir de uma seleção de características das pessoas que representa.

Para levar a cabo este estudo, tomar-se-á como estudo de caso a cobertura da morte de nove políticos portugueses, sendo o caso mais antigo o da morte de Fontes Pereira de Melo, em 1887, e o mais recente a de Mário Soares, em 2017. É precisamente a este caso que se dedicará atenção nesta comunicação: através da análise das peças publicadas pelo *Diário de Notícias (DN)* e pelo *Observador*, no próprio dia da morte de Mário Soares (91 peças), pretende-se demonstrar que, tal como tem vindo a acontecer noutros domínios, em que esta categoria deixou de estar relegada para segundo plano (Reis e Lopes, 1990: 20) para assumir um novo protagonismo enquanto objeto de estudo, também no jornalismo a personagem merece uma atenção especial.

1. Personagens no jornalismo

Entre os estudiosos do jornalismo, a ideia de existência de personagens nas narrativas de imprensa está longe de reunir consenso, uma vez que estas se constituem como narrativas factuais e o conceito de personagem foi, durante muitas décadas, conceptualizado em termos de entidade ficcional. No entanto, os Estudos Narrativos, desde a década de '90 do séc. XX, alargaram-se ao ponto de incluir, hoje, “derivadas que contemplam também as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam” (Reis, 2015: 16). É, desde logo, nas teorias construtivistas do jornalismo, segundo as quais é através dos usos da linguagem que acedemos ao conhecimento sobre o mundo, podendo falar de situações que não presenciámos ou de pessoas que não conhecemos (Berger e Luckmann, 2003: 57), que se encontra a base para considerar personagens as figuras presentes nas narrativas jornalísticas. Da mesma forma que “posso falar de inumeráveis assuntos que não estão de modo algum presentes na situação face a face, inclusive assuntos dos quais nunca tive, nem terei, experiência direta” (Berger e

Luckmann, 2003: 57), podem caracterizar-se pessoas com quem nunca se esteve, de acordo com aquilo que sobre elas foi dito na comunicação social. Contudo, essas pessoas terão, com certeza, mais atributos do que aqueles que são dados a conhecer ao público, tornando-se, por isso, na mente do leitor, personagens.

Vejam-se, por exemplo, as definições de personagem de Carlos Reis e Ana Macário Lopes, Uri Margolin e Fottis Jannidis:

A personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa (Reis e Lopes, 1990: 306);

No sentido mais amplo, ‘personagem’ designa qualquer entidade, individual ou coletiva – normalmente humana ou com características humanas – introduzida num trabalho de ficção narrativa. As personagens existem, assim, nos mundos diegéticos e desempenham um papel, não importa quão pequeno, num ou mais estados de coisas ou eventos contados na narrativa. Personagem pode ser sucintamente definido como um participante num mundo diegético (Margolin, 2007: 66);

O termo ‘personagem’ é usado para referir os participantes em mundos diegéticos, criados por vários *media*, em contraste com as ‘pessoas’, como os indivíduos do mundo real (Jannidis, 2009: 14).

Além destas definições, importa ainda salientar o que na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* é dito sobre a personagem. Nesta obra, Uri Margolin define-a como “participante num mundo diegético”, atualmente estudada de acordo com três paradigmas teóricos: semântico, em que “as personagens são apresentadas textualmente como séries de estados descontínuos, e a sua continuidade é dependente do mundo [ficcional]”; cognitivo, enquanto “unidade conceptual que os leitores intuitivamente etiquetam de ‘personagem’”, que “é mentalmente gerada em resposta a pistas textuais”; comunicativo, que entende a personagem como uma entidade “sempre influenciada, direta ou indiretamente, pelo seu criador”, que a caracteriza de acordo com a informação que fornece sobre ela (Margolin, 2005: 52–56).

Ao confrontar as várias definições, pode concluir-se que a personagem é um agente do mundo diegético textualmente criado, sendo também ela uma criação textual, que se transforma numa entidade mental criada pelo leitor, e é em torno dela que gira a ação. Deste modo, podem considerar-se personagens as figuras que povoam os textos jornalísticos.

Contudo, esta não é uma ideia consensual entre os estudiosos, o que se pode justificar pela natureza factual das narrativas jornalísticas, em contraste com as narrativas ficcionais a que a teoria remete quando fala de personagens. Porém, há que considerar que tanto os textos factuais como os ficcionais “convidam o leitor a imaginar um mundo, e a imaginá-lo como uma realidade física, autónoma, equipada com objetos palpáveis e habitada por indivíduos de carne e osso” (Ryan, 2001: 92): afinal, o nosso conhecimento do real é, na maioria dos casos, mediado por narrativas, nomeadamente pelas do jornalismo. É, portanto, através dessas narrativas que acedemos ao conhecimento sobre as personagens: “ao contrário das pessoas que existem no mundo real, que são completas, só podemos falar significativamente sobre aqueles aspetos da personagem que foram descritos no texto ou que nele estão implícitos” (Jannidis, 2009: 17) o que leva Eco (2012: 64) a afirmar que

as personagens ficcionais são *insuficientemente determinadas* – isto é, conhecemos poucas propriedades suas – ao passo que os indivíduos reais são *completamente determinados* e deveríamos conseguir afirmar cada um dos seus atributos conhecidos. No entanto, embora isto seja verdade de um ponto de vista ontológico, de um ponto de vista epistemológico, é exatamente o contrário: ninguém pode afirmar todas as propriedades de um determinado indivíduo ou de uma determinada espécie, que são potencialmente infinitas, ao passo que as propriedades das personagens ficcionais são fortemente limitadas pelo texto narrativo – e os atributos mencionados contam para a identificação da personagem.

A distinção entre pessoa e personagem pode ser feita, segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010: 11), segundo três aspetos: “a sua incompletude ontológica, e, conseqüentemente, a diferença entre o conhecimento da

audiência sobre as personagens, por um lado, e as pessoas, por outro”, “o simbolismo e a mediação comunicativa das personagens”, que as tornam diferentes das pessoas, já que observamos estas diretamente, e a dependência das personagens em relação ao texto que as cria. É óbvio que se pode observar diretamente uma figura de que um texto jornalístico fala e, que, por isso, ela não deve a sua existência a esse texto. Contudo, a personagem jornalística não deixa de ser, segundo Marc Lits (2008: 137), um ‘ser de papel’, já que é a única fonte de conhecimento que a maior parte dos membros da audiência tem acerca dessas figuras são as narrativas jornalísticas:

se é pouco discutível que os presidentes Bush ou Sarkozy existem e têm uma vida na realidade, é preciso admitir que a quase totalidade dos telespectadores e leitores de jornais não encontram estas duas pessoas, eminentemente mediatizadas, senão nos discursos de imprensa que os apresentam à atenção da opinião. Elas não conhecem, nem conhecerão jamais senão o que dizem os *media*. E disso constrói-se uma personagem segundo os critérios de verosimilhança, frequentemente sugeridos pelos serviços de comunicação dos homens políticos em questão (Lits, 2008: 144).

Ao fazer um estado da arte sobre personagem jornalística, conclui-se que, excluindo autores que falam de personagens mediáticas para definir figuras envolvidas por tal aura mítica que quase parecem ficção, como apresentadores ou figuras desportivas (Cohen, 2001: 250), poucos são os estudiosos que teorizam a existência de personagens no jornalismo. Em Portugal, talvez seja Mário Mesquita o primeiro a reconhecer que “a criação de personagens é uma atividade estruturante das práticas e do discurso jornalístico” (Mesquita, 2004: 124) e que “a ‘pessoa real’ é sempre ontologicamente irreduzível às narrativas que se possam contar a seu respeito” (Mesquita, 2004: 132). Além disso, o autor identifica, para a personagem jornalística, três funções: i) a identificação dos subgéneros da narrativa, ii) a organização textual e iii) o “lugar de investimento do autor e do leitor no plano psíquico, ideológico e axiológico”. Mais

recentemente, também Ana Teresa Peixinho tem desenvolvido estudos neste domínio, assinalando que

a personagem jornalística é submetida a um trabalho de construção e composição que nos impede de a lermos como o reflexo especular da figura real que lhe deu origem. Antes de mais porque o jornalista capta apenas alguns traços que permitam identificá-la de modo célere e eficaz, privilegiando a existência de personagens planas que se submetam a uma economia narrativa e sejam de fácil leitura (Peixinho, 2014: 332).

A seleção é, portanto, um procedimento inevitável na construção de narrativas jornalísticas e, conseqüentemente, das suas personagens. Contudo, estando a falar-se de narrativas do real, aquela não poderá ser aleatória: terá, primordialmente, de obedecer ao conjunto de regras deontológicas a que os jornalistas estão sujeitos. Além disso, segundo Anne Dunn (2005: 140–142), os textos jornalísticos convocam vários códigos que lhes permitem oferecer à audiência a aparência do real e a associação a valores como a verdade, a seriedade, a autoridade e a proximidade, sendo que as narrativas jornalísticas resultam do cruzamento entre os códigos específicos do meio em que são construídas, a estrutura narrativa, os valores-notícia e os critérios de noticiabilidade (estes dois últimos essenciais para o processo de seleção dos aspetos do real que merecem tratamento jornalístico). Porém, esta seleção é também condicionada pelo contexto socioeconómico do órgão de comunicação social.

Sendo produto de uma construção discursiva, a personagem jornalística almeja criar da pessoa real um retrato, salientando apenas os traços que servem os objetivos do jornalista, ao criar determinada notícia ou reportagem. Assim, grande parte das personagens no jornalismo “funcionam como personagens-tipo, no sentido em que dão corpo a histórias modelares, típicas de uma faixa da população [...]. São criadas para veicular determinada ideia e ilustrar um determinado tema” (Peixinho, 2014: 339–340). Além disso, elas são, não raro, construídas mediante um protótipo (Hogan, 2010: 141–143), isto é, na maioria das peças sobre um mesmo tema, vamos encontrar o mesmo tipo de personagens.

Em suma, entende-se a personagem jornalística como

qualquer figura – individual ou coletiva – constante de uma narrativa jornalística, ao serviço de objetivos informativos e comunicacionais, construída de acordo com uma seleção de características de uma pessoa com existência empírica. Essa seleção decorre de critérios deontológicos, estilísticos e discursivos, característicos da comunicação jornalística, nomeadamente: a necessidade de proporcionar à audiência uma compreensão fácil da informação, a linha editorial do órgão de comunicação, a relação com as fontes e os acordos que se faz com elas, o tempo de que o jornalista dispõe para a construção da peça e o espaço que tem disponível para a publicar. Dessa seleção, resultará: i) uma construção discursiva marcadamente simplificada, redutora, funcionalista e simbólica; ii) e uma imagem mental, construída pelo leitor, com base naquilo que os *media* de informação dizem sobre as suas figuras, nascendo, dessa forma, a personagem. Esta entidade funciona, portanto, como representante de determinada realidade (Marques, 2016: 54).

2. A cobertura da morte de Mário Soares

2.1. Metodologia

O *corpus* de análise adotado para este trabalho é constituído pelas peças jornalísticas publicadas nos *sites* do *Diário de Notícias* – o mais antigo diário generalista nacional ainda em banca² – e do *Observador* – o único órgão de comunicação digital nativo em Portugal – no próprio dia da morte de Mário Soares, 7 de janeiro de 2017³. Entre as 15h28m, hora do óbito, e as 23h59m desse dia, o *Diário de Notícias* publicou 71 peças jornalísticas, enquanto o *Observador* publicou apenas 29. Contudo, visto

² À data da morte de Mário Soares, o *Diário de Notícias* ainda publicava edições diárias, que se vendiam em banca. Desde 1 de julho de 2018, o jornal mudou a sua filosofia, passando a publicar edições digitais de segunda a sábado, saindo a edição em papel apenas ao domingo.

³ O *corpus* de análise foi cedido pela *Cision* Portugal.

que o objeto de análise se circunscreve à personagem narrativa, foram, desde logo, excluídos os artigos de opinião, pelo que o *corpus* fica reduzido a um total de 91 peças: 65 do *Diário de Notícias* e 26 do *Observador*.

Para a análise da personagem foram utilizados alguns dos parâmetros de um modelo de análise de personagens jornalísticas já anteriormente proposto (Marques, 2016: 84–90), em que cruza a análise dos *media* – análise do discurso e análise de conteúdo, que permitem “verificar se a leitura feita do objeto pesquisado é válida e generalizável, além de possibilitar a descoberta de conteúdos e estruturas que demonstrem o que, a princípio, não passava de suspeita” (Cunha e Mantello, 2014: 63) – com os modelos de análise de personagens de Ofélia Paiva Monteiro (“Parâmetros para a avaliação da personagem”) e de Jens Eder (“Relógio das Personagens”).

Reconhecendo a relatividade da pertinência de cada um na avaliação de uma personagem, Ofélia Paiva Monteiro (2015) propõe sete parâmetros para a avaliação da personagem: i) a “substancialidade humana”, relacionada com a forma da personagem e com a sua individuação; ii) a “operatividade diegética”, que tem em conta o papel da personagem na construção da ação; iii) a “conetividade da personagem com o espaço/tempo”, o que permitirá transmitir determinados significados socioculturais; iv) “a sua relação com o universo do autor”, manifestada nas características e ideologias que lhe são atribuídas; v) a relação da personagem com outras criadas pelo mesmo autor; vi) “a colocação da personagem em comparação com as criadas por outros artistas” e vii) “o impacto cultural e a sobrevida da personagem”.

Já Eder (2014: 76 ss.), entendendo a personagem como sintoma, como artefacto, como símbolo e como ser representado, propõe um modelo de análise a que chama de “Relógio das Personagens”, explorando as várias subcategorias referidas. Como sintoma (i), este modelo propõe a análise das condições de criação da personagem e do seu impacto na audiência⁴: as intenções, condicionamentos, obsessões, experiências, estilo e

⁴ O impacto na audiência ficará de fora do modelo, visto que não pode ser medido sem recurso a estudos de receção.

autobiografia, conscientes ou inconscientes, do *produtor*; os *efeitos nos recetores* (“condicionamento, educação, frustração; afirmação; descoberta do mundo; manipulação; aprendizagem; construção de identidade; imitação; (substituto para) ações sociais”) (Eder, 2014: 79) e os *contextos culturais* (“mentalidades, esquemas socioculturais, estereótipos; conexões intertextuais; condições de produção”) (Eder, 2014: 79). Enquanto artefactos (ii), há que analisar “(1) a sua formação por dispositivos mediáticos específicos, (2) a distribuição da informação sobre elas, (3) a sua constelação de propriedades artefactuais e (4) a sua conformidade (ou reprodução) com concepções sobre personagens já existentes” (Eder, 2014: 86), ou seja, esta concepção tem em conta as *especificidades do meio* em que a personagem é representada, a *distribuição textual da informação*, as *propriedades artefactuais* (“realismo, tipificação, complexidade, consistência, transparência, dimensão, dinâmica”) (Eder, 2014: 79) e a *concepção geral* (“convencional, ou independente, realismo, pós-modernismo, etc....”) (Eder, 2014: 79). A terceira aceção – personagem como símbolo (iii) – tem em conta os significados indiretos inferidos pelo leitor, a partir de *tópicos de referência* (“mensagens temáticas; propriedades gerais, problemas, virtudes; ideias; significados latentes; papéis sociais, grupos e tipos; figuras dos mitos, da religião, da realidade”) (Eder, 2014: 79) e *formas* (“suporte temático, metáfora, personificação, exemplificação, etc.”) (Eder, 2014: 79). Por último, Eder propõe a análise da personagem como ser representado (iv), tendo em conta a construção de modelos mentais. Aqui, analisar-se-á a *corporalidade* (“género, idade, tamanho; forma, rosto, postura, cabelo, roupas, acessórios; capacidades”) (Eder, 2014: 79), a *mentalidade* (“vida interior e características de personalidade com referência à percepção, cognição, avaliação, motivação, emoção”) (Eder, 2014: 79), a *sociabilidade* (“pertença a um grupo (ex.: étnico), relações, interações, papéis sociais, distância de papéis, poder, *status*”) (Eder, 2014: 79) e o *comportamento* (“olhar, expressão facial, gestos, proxémica, toque; atos de fala; ações (instrumentais, sociais, etc.) mais extensivas”) (Eder, 2014: 79).

Além destas quatro vertentes de análise, o autor propõe ainda, neste seu modelo, a análise dos *contextos de narração, ação e constelação de personagens*, isto é, a relação das personagens umas com as outras, a

motivação e posição no sistema social, as funções dramatúrgicas –“protagonista, antagonista, adjuvante; causador, alvo, destinatário, tomador de decisões; fornecedor de informação, narrador, focalizador, transportador de significado, objeto em demonstração, causador de emoções, personagens contrastantes e paralelas” (Eder, 2014: 79) – e, por fim, a *posição no sistema de representação* (“personagem principal ou de suporte; significados da representação, grau de tipificação, similitudes e contrastes”) (Eder, 2014: 79).

Tendo como base as reflexões de ambos os autores, o modelo de análise de personagens jornalísticas criado (Marques, 2016: 85–88) contempla três grupos de variáveis: 1) identificação da peça jornalística; 2) análise da personagem; 3) aspetos formais. O primeiro grupo pretende apenas contextualizar a peça jornalística, identificando-se o seu título, o órgão de comunicação em que é veiculada, a secção do jornal ou do *site* em que é publicada, o tema da peça e a categoria da narrativa mais relevante. Já o grupo 2 tem como intuito a análise dos aspetos relacionados com as personagens propriamente ditas, propondo que se identifiquem: i) a designação da personagem; ii) o seu relevo (personagem principal, secundária ou figurante); iii) a tipologia (personagem individual ou coletiva); iv) composição (personagem tipo ou não e, em caso afirmativo, identificar o que tipifica); v) discurso (direto, indireto, ambos ou ausente); vi) número de citações ou vivos da personagem; vii) caraterização (direta, indireta ou mista); viii) função da personagem na peça (humanização, autoridade, caraterização de realidade ou caraterização de personagem)⁵; ix) léxico (levantamento dos nomes, adjetivos e advérbios usados, pelo jornalista, na caraterização da personagem); x) categorização (tipos de caraterísticas que, através do léxico, são atribuídas à personagem: identificação demográfica, físicas, mentais, familiares, profissionais, sociais,

⁵ Explicita-se o que se entende por cada uma das funções: i) **humanização**: a personagem tem uma história consistente que lhe serve para dar rosto/exemplificar a situação de que se está a falar na peça jornalística; ii) **autoridade**: a personagem surge na condição de fornecer argumentos de autoridade; iii) **caraterização de personagem**: a personagem é apenas mencionada para auxiliar à caraterização de uma outra; iv) **caraterização de realidade**: a personagem surge para demonstrar uma determinada realidade, mas não tem a substância suficiente para se considerar que humaniza essa mesma situação (Marques, 2016: 92–93).

psicológicas e/ou ideológicas); xi) transitividade (levantamento dos verbos usados, pelo jornalista, na caracterização da personagem e posterior análise dos processos de transitividade presentes); xii) modalidade do discurso (epistêmica, apreciativa; deôntica); xiii) temas presentes no discurso. Tendo em conta que, no jornalismo, a personagem não é apenas construída com recurso a processos discursivos, mas tem também em conta aspetos formais, é destes que o grupo 3 de variáveis de análise se ocupa, analisando os suportes que são ou não utilizados na construção da narrativa e, mais especificamente, aqueles a que se recorre para a figuração (texto, imagem, som, vídeo, infografia e hiperligações).

Veja-se, pois, como se relaciona esta proposta com as de Jens Eder e de Ofélia Paiva Monteiro. Em primeiro lugar, todo o segundo grupo de categorias de análise, que diz respeito à análise de personagem, poderá revelar pistas para a construção de uma imagem mental, por parte do leitor, em relação a determinada personagem. Além disso, as variáveis “tipologia de personagem” e “composição” contribuem para avaliar se a personagem reflete esquemas socioculturais e estereótipos. A intenção de criação terá que ver com a função da personagem na narrativa e as experiências e estilo do produtor refletir-se-ão através da análise das categorias “léxico”, “categorização” e “transitividade”, sendo que a categorização também reflete as preocupações de Eder em relação à “personagem como ser representado”. Por fim, todo o terceiro grupo, que analisa os aspetos formais da narrativa, reflete as preocupações de Eder relativamente à “personagem como artefacto”.

Por seu turno, os “parâmetros para a avaliação da personagem”, propostos por Ofélia Paiva Monteiro, não têm uma relação direta com as categorias de análise deste modelo. A “substancialidade humana”, decorrendo da quantidade e diversidade dos elementos figurativos, leva-nos a crer que, quanto mais completa for a construção da personagem, maior capacidade de individuação ela terá, isto é, mais facilmente o leitor se lembrará dela e a utilizará como modelo para a sua vida. Sendo o espaço e o tempo categorias centrais da narrativa jornalística, é desejável que a personagem tenha uma “conectividade” com elas e, conseqüentemente, que tenha “operatividade diegética”, ou seja, um papel na construção da

ação (muitas vezes, a exemplificação de certas situações). Por sua vez, a relação da personagem com o seu autor e a comparação com outras personagens por ele criadas não são parâmetros aplicáveis à narrativa jornalística, já que a criação de uma personagem jornalística não resulta de um processo criativo do jornalista, que tem um dever de referencialidade e um compromisso ético com a imparcialidade. Já a “colocação da personagem em comparação com as criadas por outros artistas” poderá ter que ver com a presença de estereótipos, a tipificação e os protótipos. É certo que, na literatura, a comparação entre personagens similares criadas por diferentes autores é um procedimento recorrente e que tem muito mais interesse do que a comparação de personagens criadas por jornalistas. O último parâmetro – “impacto cultural e sobrevida das personagens” – é aquele que oferece mais renitência de aplicação ao jornalismo, isto porque se pode pensar a existência da personagem para além da narrativa jornalística num duplo sentido: se a pessoa que o jornalismo retrata não depende da narrativa para existir, não se pode falar em sobrevida⁶; pelo contrário, tendo em conta que a maior parte dos membros da audiência não conhece das figuras de quem os *media* falam, senão a personagem por eles construída, o facto de essa mesma audiência falar das pessoas como se as conhecesse, poderá talvez ser equiparado a esse fenómeno, já que a personagem sai da narrativa jornalística para o discurso e, por isso, para a vida do leitor, o que quer dizer que a personagem teve impacto cultural.

Tendo em conta que, no caso específico da análise das narrativas da morte de Mário Soares, apenas interessa analisar a figuração desta personagem, utilizar-se-ão somente algumas variáveis do segundo grupo. Começar-se-á por contabilizar o número de personagens em cada peça, analisando-se, de seguida, relativamente a Mário Soares: o seu relevo na peça, a atribuição de discurso à personagem, o tipo de caracterização e o léxico no discurso do narrador, isto é, a análise do vocabulário utilizado

⁶ Carlos Reis identifica a sobrevida com situações em que “a personagem trata de ‘migrar’ do mundo ficcional para o mundo real. A personagem ganha então, em relação à figuração original, uma existência própria, deduzida, numa perspectiva fenomenológica, da chamada vida da obra literária” (Reis, 2015: 134).

pelo jornalista para caracterizar a personagem. Além disso, ter-se-á também em conta o tom da peça, sendo o tom uma variável de análise que “advém das escolhas e ênfases dos *media*” (Dunaway, 2013: 25). Deste modo, o tom de uma peça pode ser positivo, se a peça contiver mais referências positivas do que negativas, em relação ao assunto que trata; negativo, no caso inverso ou neutro, no caso de a peça equilibrar as referências positivas e negativas ou a abordagem aos factos não poder ser avaliada como positiva ou negativa.

2.2. Análise

O primeiro parâmetro que se adotou na análise foi a contabilização do número de personagens construídas por cada um dos órgãos de comunicação social. Assim, na totalidade das peças, encontram-se 703 personagens no *Diário de Notícias* e 586 personagens no *Observador*, o que perfaz uma média de 11 personagens por peça no primeiro caso e 19 no segundo, o que é, desde logo, um indicador de como a personagem é relevante para a narrativa jornalística. Neste número, obviamente que a personagem que mais vezes é figurada é Mário Soares: é personagem nas 65 peças do *DN* e nas 26 do *Observador*; isto é, na totalidade das narrativas. Com uma grande diferença numérica em relação a Soares, a segunda personagem mais relevante é Francisco Salgado Zenha (surge em 14 peças do *DN* e 7 do *Observador*), seguido de Álvaro Cunhal (aparece em 13 peças do *DN* e 6 do *Observador*) e Cavaco Silva (10 aparições em cada órgão). De entre outras personagens que são figuradas em mais de 10 peças, destacam-se a esposa e a filha de Soares, Maria Barroso e Isabel Soares, e figuras relevantes da história política portuguesa, tanto atual como passada (o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, bem como os ex-Presidentes Jorge Sampaio e Ramalho Eanes, o Primeiro-Ministro António Costa e líderes partidários como Álvaro Cunhal ou Francisco Sá Carneiro). Contudo, Luís Gonzaga Motta (2007), um dos poucos autores com trabalho na análise da narrativa jornalística, recomenda que se olhe para todas as peças sobre um determinado tema como se de uma narrativa

única se tratasse e, além disso, Margolin (2005) advoga a necessidade de compararem versões de uma mesma personagem em várias narrativas, pelo que, de seguida, se olhou para a cobertura da morte de Mário Soares, em cada um dos órgãos de comunicação, como um todo. Assim, contabilizando cada personagem apenas uma vez, ou seja, excluindo repetições (por exemplo, Mário Soares conta apenas como uma personagem, em cada um dos órgãos), o *Diário de Notícias* construiu 373 personagens e o *Observador* figura 345. Destas 718 personagens, 611 (266 no *DN* e 345 no *Observador*) são referidas apenas uma vez, o que, na maior parte das vezes, significa que são figurantes, inseridos no relato com o intuito de ajudar à caracterização da personagem principal, concretizando o efeito de real essencial à narrativa jornalística.

Focando agora a análise especificamente na figura de Mário Soares, olha-se para o relevo da personagem. Tendo em conta que o tema das narrativas em análise é a morte desta figura, é natural que Soares seja personagem principal em 58 peças do *Diário de Notícias* e em 23 peças do *Observador*, sendo personagem secundária em 7 e 1 peça, respetivamente – por exemplo, a peça “Companheira solidária admirável⁷”, peça do *DN* sobre Maria Barroso, ou “43 amigos, aliados (e inimigos) de Mário Soares⁸”, do *Observador* –, e figurante apenas em duas peças do *Observador*. Estas duas peças em que Soares é figurante têm como mote a sua morte, mas não se focam especificamente nela: “1924. Como era a vida no ano em que Soares nasceu⁹” e “Mário Soares no Panteão? Só em 2037¹⁰”.

Relativamente ao discurso, apesar de se estar perante uma personalidade falecida, é atribuído discurso direto a Soares em 57% das peças do *DN* e 31% das peças do *Observador*, ou seja, os *media* recuperam, por

⁷ Consultado em <https://www.dn.pt/portugal/perfil/interior/companheira-solidaria-admiravel-5027151.html> [última consulta em julho de 2018]

⁸ Consultado em <https://observador.pt/especiais/43-amigos-aliados-e-inimigos-de-mario-soares/> [última consulta em julho de 2018]

⁹ Consultado em <https://observador.pt/especiais/1924-como-era-a-vida-no-ano-em-que-mario-soares-nasceu/> [última consulta em julho de 2018]

¹⁰ Consultado em <https://observador.pt/2017/01/07/mario-soares-no-panteao-so-em-2037/> [última consulta em julho de 2018]

exemplo, citações de livros e entrevistas, que funcionam como elemento de figuração das suas personagens. Por outro lado, 40% das peças do *DN* e 65% das do *Observador* não atribuem discurso a Mário Soares, sendo que, em 3 e 4%, respetivamente, das peças, o discurso da personagem é, cumulativamente, atribuído de forma direta e indireta. De salientar que em nenhuma peça se usa apenas o discurso indireto.

No que à caracterização diz respeito, há um claro domínio da caracterização mista, isto é, feita com base no discurso do narrador-jornalista e no discurso das personagens (a caracterização é mista em 63% das peças do *Diário de Notícias* e 42% das peças do *Observador*). Relevantes são também os dados da caracterização indireta, que se verifica em 63% das peças do *DN* e 42% das do *Observador*. A caracterização é ainda direta em 6% e 8% dos casos, e ausente em 3% e 8% das peças, respetivamente. De referir que no *Observador* se encontram mais elementos de caracterização direta, como por exemplo, o uso de adjetivos.

No que ao tom da peça diz respeito, a cobertura do *Diário de Notícias* é predominantemente feita em tom positivo (59% das peças), face a 8% de tom negativo e 33% de peças neutras. Já no *Observador* as peças têm um tom predominantemente neutro, face a 21% com tom positivo e 9% em tom negativo. Significa isto que o *Diário de Notícias* teve – consciente ou inconscientemente – a preocupação de passar uma imagem positiva da personalidade falecida, ao passo que o *Observador* procurou uma maior imparcialidade, o que tem consequências na imagem mental que os leitores criam da personalidade, através da forma como os media constroem a personagem. A cobertura positiva feita pelo *DN* pode ser, inclusive, observada no facto de, em várias peças, se repetir o seguinte parágrafo: “Mário Soares, que morreu hoje aos 92 anos, desempenhou os mais altos cargos no país e a sua vida confunde-se com a própria história da democracia portuguesa: combateu a ditadura, foi fundador do PS e Presidente da República.”

Há que salientar que a análise do tom se reveste de alguma subjetividade por parte do analista, sendo necessário o conhecimento do contexto para a análise, já que, por exemplo, no caso de Mário Soares, a prisão, no tempo do Estado Novo, tem de ser considerada um elemento positivo da

sua caracterização, já que representa o combate por ideias democráticas e não a prática de ilícitos.

Relevante para a análise e compreensão do tom da peça é o levantamento do léxico utilizado. Encontram-se, nos dois órgãos, traços de caracterização comuns: ambos caracterizam Soares como um dos maiores opositores à ditadura, um herói da democracia, um líder carismático, um diplomata – ou seja, alguém capaz de manter amizades com pessoas de várias partes do mundo e de todos os quadrantes políticos –, uma voz crítica que nunca deixou de lutar pelos seus ideais e que se preocupou sempre com o seu país, tendo sido considerado “o presidente de todos os portugueses”, que ganhou sucessivas eleições.

No *Diário de Notícias*, poucas são as referências negativas, destacando-se as derrotas contra Sá Carneiro e Cavaco Silva e a sua rivalidade com este último. Já o *Observador*, não deixando de atribuir todos aqueles traços positivos a Soares, acaba por ser mais eficaz no balanceamento da informação, através da referência a pontos menos positivos: por exemplo, este órgão é mais incisivo na referência a derrotas, chegando a falar de Soares como uma *persona non grata* para os comunistas. Além disso, o *Observador* acaba por frisar mais os aspetos em que Soares foi criticado, ao longo da vida, inclusive projetos nos quais fracassou, abordando ainda uma fase inicial da vida de Soares, em que este foi um aluno pouco aplicado que teve de viver em Paris às custas do pai.

Conclusões

A morte é um valor-notícia intemporal. Se a este se juntar o facto de se falar de uma figura política como Mário Soares, que assumiu especial relevância no processo de democratização, no pós-25 de Abril, e desempenhou os mais altos cargos políticos, os *media* dedicam-lhe a sua maior atenção. Isto é visível, desde logo, através do número de peças que são publicadas em apenas dois *sites* de órgãos de comunicação social portugueses, apenas no próprio dia em que Mário Soares morre. Relativamente a estes números, conclui-se, desde logo, que o facto de haver uma diferença

substancial entre o número de peças publicadas pelo *Diário de Notícias* (71 peças) e pelo *Observador* (29 peças) não significa que o *DN* tenha dado menos atenção ao assunto. O que acontece é que, no *Observador*, foi aberto um *live blog* onde foram sendo publicadas atualizações, como, por exemplo, as reações à morte – o que é contabilizado apenas como uma peça – enquanto o *DN* foi publicando, de forma autónoma, as suas várias peças, o que significa uma maior fragmentação e, consequentemente, menor coerência da narrativa.

O número de personagens nas peças pode, por si só, demonstrar a relevância da personagem para a narrativa jornalística. Soares é, obviamente, a figura central, sendo a personagem principal da maior parte das narrativas, existindo, contudo, muitas outras personagens que dão corpo e complexidade à ação. É de salientar ainda o facto de se encontrar um certo consenso entre os dois órgãos relativamente às personagens relevantes para ajudar à figuração de Mário Soares: Salgado Zenha foi um dos grandes amigos e companheiros políticos de Mário Soares, embora, a certa altura da vida, tenha havido divergências entre ambos; Cavaco Silva foi um dos maiores opositores políticos de Mário Soares; Álvaro Cunhal foi líder do Partido Comunista Português (PCP), tendo sido uma inspiração para Soares, que, em jovem, pertencera a este partido político, embora, a certa altura da vida, tenha também havido desentendimentos entre ambos. São ainda figurados outros antigos Presidentes da República e líderes do Partido Socialista, bem como o Presidente da República e o Primeiro-Ministro em funções à data da morte de Soares. Nas personagens mais relevantes surgem ainda membros da família, bem como os biógrafos Maria João Avellez e Joaquim Vieira. Ao figurar estas personagens nas narrativas sobre a morte de Soares, os *media* conseguem dar da personalidade falecida uma imagem multifacetada: fala-se dos companheiros e dos opositores; ao dar voz às figuras de estado da atualidade, revela-se a importância da figura política de Soares, confirmada ainda pela comparação com outros líderes políticos, e dá-se ainda a dimensão familiar.

A figuração destas outras personagens representa a materialização daquilo a que José Rebelo chama de “histórias paralelas” (Rebelo, 2000: 106–107), isto é, são figuradas outras personagens que ajudam à carateri-

zação da personagem principal, para que o leitor estabeleça as suas próprias conexões entre as personagens e retire as suas próprias conclusões. Este procedimento assume particular relevância, visto que o jornalista tem de cumprir preceitos deontológicos que não lhe permitem emitir juízos de valor. A tentativa de alcançar a desejada imparcialidade jornalística revela-se, no caso da morte de Mário Soares, através da caracterização: na maior parte das peças, o narrador-jornalista opta por caracterizar as personagens de forma indireta ou mista. Contudo, a subjetividade do jornalista é impossível de se dissociar da narrativa que constrói, já que, como se verificou através da análise do léxico utilizado e do tom, a seleção dos factos a relatar, das fontes a auscultar e das citações a incluir na peça têm bastantes implicações na opinião pública, sendo a construção da personagem jornalística, um elemento de sobremaneira importante para a construção de uma imagem da realidade, por parte da audiência que, como se salientou, apenas tem conhecimento de muitos aspetos através dos discursos construídos pelos *media*.

Referências

- BERGER, L., e LUCKMANN, T. (2003). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petropolis: Vozes.
- COHEN, J. (2001). Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters. *Mass Communication and Society*, 4(3), 245–264. Disponível em https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01
- CUNHA, K. M., e Mantello: F. (2014). Era uma vez a notícia: storytelling como técnica de redação de textos jornalísticos. *Revista Comunicação Midiática*, 9(2):56-67.
- DUNAWAY, J. (2013). Media Ownership and Story Tone in Campaign News. *American Politics Research*, 41(1), 24–53. Disponível em <https://doi.org/10.1177/1532673X12454564>
- DUNN, A. (2005). Structures of Radio Drama. Em H. Fulton, R. Huisman, J. Murphet, e A. Dunn (Eds.), *Narrative and Media*. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press.

- ECO, U. (2012). *Confissões de um jovem escritor*. Lisboa: Livros Horizonte.
- EDER, J. (2014). Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique. *Revista de Estudos Literários*, 4, 323–347.
- EDER, J., JANNIDIS, F., e SCHNEIDER, R. (2010). Characters in Fictional Worlds. An Introduction. Em *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin; New York: De Gruyter.
- HOGAN, P. (2010). Characters and their plots. Em J. Eder, F. Jannidis, e R. Schneider (Eds.), *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin ; New York: De Gruyter.
- LITS, Marc (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck
- JANNIDIS, F. (2009). Character. Em P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, e J. Schönert (Eds.), *Handbook of Narratology*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- MARGOLIN, U. (2005). Character. Em D. Herman, M. Jahn, e M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London; New York: Routledge.
- MARGOLIN, U. (2007). Character. Em D. Herman (Ed.), *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- MARQUES, I. F. (2016). *A construção da personagem nas narrativas do jornalismo digital*. Universidade de Coimbra, Coimbra. Obtido de <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31489>
- MESQUITA, M. (2004). *O Quarto Equívoco – O poder dos media na sociedade contemporânea* 2.^a ed. Coimbra: MinervaCoimbra.
- MONTEIRO, O. P. (2015, Janeiro 23). *Parâmetros para a avaliação da personagem*. Obtido 23 de Julho de 2018, Disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2015/01/23/parametros-para-a-avaliacao-da-personagem/>
- MOTTA, L. G. (2007). Análise pragmática da narrativa jornalística. Em C. Lago e M. Benetti (Eds.), *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- PEIXINHO, A. T. (2014). Procedimentos retórico-narrativos para a construção de personagens jornalísticas – o caso do jornal Expresso durante o verão de 2013. *Revista de Estudos Literários*, 4, 323–347.
- REBELO, J. (2000). *O discurso do jornal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- REIS, C. (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0961-4>

REIS, C., e LOPES, A. C. M. (1990). *Dicionário de Narratologia* 2.^a ed. Coimbra: Almedina.

RYAN, M.-L. (2001). *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOANA VIDEIRA

Universitat de Barcelona

ORCID: 0000-0002-2924-8937

**A VEGETARIANA DE HAN KANG:
A MUDEZ NARRADA OU A PRESENÇA FILMADA**

**HAN KANG'S *THE VEGETARIAN*: THE NARRATED
MUTNESS OR THE FILMED PRESENCE**

RESUMO: Partindo da obra vencedora do *Man Booker Prize* 2016, *A vegetariana* da sul coreana Han Kan, propõe-se uma análise dos mecanismos de construção da personagem principal, através da comparação da sua enunciação na literatura e no cinema. A passagem da personagem do seu meio literário nativo ao meio fílmico, reveste a personagem de novas características, operando uma transformação de sentido que se dá nos interstícios da forma. Na sobrevida cinematográfica as características latentes da personagem emudecida na narração literária, são visibilizadas na imagem e na voz da atriz do filme.

Palavras-Chave: personagem, sobrevida, transfuncionalidade, adaptação, cinema, literatura.

ABSTRACT: Based on Han Kan's *Man Booker Prize* 2016 award-winning work, *The Vegetarian*, we propose an analysis of the construction mechanisms of the main character, by comparing his enunciation in literature and cinema. The passage of the character from its native literary medium to the filmic medium gives the character new characteristics, operating a transformation of meaning that occurs in the interstices of form. In the film version the latent features of the character muted in literary narration are made visible through the presence and voice of the actress of the film.

Keywords: character, adaptation, cinema, literature.

Este artigo pretende refletir sobre os mecanismos próprios da construção narrativa da personagem, as especificidades da linguagem literária e as diferentes possibilidades críticas na sobrevida de uma personagem entre dois suportes semióticos: o romance e o cinema. Em nenhum caso

se propõe aqui uma análise ingênua do tipo valorativo ou qualificativo – nenhum dos suportes tem, *a priori*, primazia sobre o outro. Nem o lugar-comum de que as letras guardam o espírito da obra, nem que uma imagem vale mais do que mil palavras, valem como argumentos críticos. No entanto, no caso particular da personagem que aqui nos ocupa, o espaço textual da literatura permite uma construção narrativa assente na mudez – e na ataraxia – da personagem a qual o formato fílmico não pode corroborar.

Partindo da obra vencedora do *Man Booker Prize* 2016, *A Vegetariana*, da sul coreana Han Kan, propomos uma análise dos mecanismos de apresentação semiótica da personagem que, através da comparação da sua existência na literatura e no cinema, nos permita compreender alguns dos processos específicos da construção da personagem. Na verdade, a personagem não é aquele elemento estático e subordinado à trama, tal como a narratologia clássica parecia catalogá-la, mas sim, parafraseando Carlos Reis (2017), uma categoria dinâmica e instável. Apenas considerando a personagem literária como entidade diversa e mutável, é possível defender a tese que aqui se expõe que confere ao texto literário as possibilidades criativas – e hipertextuais – que, num primeiro momento, pareceriam constituir apanágio exclusivo da imagem e da construção cinematográfica. A multiplicidade de sentidos, a pluralidade temporal e espacial, a simultaneidade (cf. Reis, 1999) de ações e de mundos individuais, ou a interação com o recetor, *são algumas das características que fazem desta obra literária um espaço de construção mais dúctil que a sua versão cinematográfica.*

Para a crítica, a questão da adaptação não é, naturalmente, um assunto simples. Termos como “fidelidade”, “versão”, “inspirado” ou “baseado”, parecem acarretar uma relação de subordinação pouco prestigiante para a sétima arte, além de camuflar o carácter criador do cinema e evidenciar uma clara ingenuidade crítica. Ressalva feita, devemos também afirmar que não é nossa intenção aprofundar o debate sobre as teorias da adaptação cinematográfica. O exercício que aqui se propõe consiste numa leitura das possibilidades de construção da personagem no texto ficcional através do contraste com a construção da mesma personagem no cinema. *É*

assim uma leitura a duas bandas da mesma personagem: uma, a partir do seu suporte literário no romance *A Vegetariana* (2007) e outra, a partir do seu suporte cinematográfico no filme homónimo de Lim Woo-Seong.

Yeonghye é a *personagem central de A Vegetariana*, a mulher determinada cuja decisão de deixar de comer carne é também uma renúncia ao mundo, ao ritmo imposto por um capitalismo fagócito e a toda a humanidade nele imerso. Yeonghye, à maneira da personagem criada por Herman Melville, *Bartleby o escrivão*, encerra-se na negação improdutivo,¹ primeiro renunciando à ingestão de carne, depois à sua preparação para, e definitivamente, acabar renunciando à nutrição e a todo tipo de alimento: fecha a boca física e a boca simbólica até à desaceleração total da vida. Nessa negação de consumo, na recusa à deglutição, na *secura*, no silêncio, e eventualmente na desapareição, Yeonghye faz da sua presença uma resistência ao corpo "disciplinado" pela "biopolítica" (Foucault, 2009). O corpo vegetariano e silencioso da personagem é, em si mesmo, a resistência ao corpo político funcional, produtivo e opressor. Mas a resistência da personagem não se manifesta apenas nas suas ações (ou na ausência dessas ações) – ela nasce também da própria construção narrativa.

Um dos aspetos mais interessantes da construção narrativa da resistência da personagem na obra de Han Kang reside nos mecanismos de construção das vozes narrativas, especialmente nos processos de focalização interna (Genette, 1983) narrados por várias personagens, mas nunca pela protagonista. Este é um dos processos de construção narrativa mais interessantes do romance que reside, precisamente, nesta ausência de voz e foco narrativo da personagem que dá título à obra.

A obra divide-se em três partes: a narração do marido, a do cunhado e a da irmã, mas nunca é oferecida ao leitor uma focalização interna de Yeonghye. Este silêncio da voz da personagem central é fundamental na

¹ Referimo-nos aqui ao conceito de negatividade como exercício de resistência na sociedade de rendimento forçosamente positiva partindo do pensamento do teórico Byung Chul Han: "La sociedad de rendimiento actual, con su idea de libertad y desregularización, desarma los contundentes obstáculos y las prohibiciones que constituyen a la sociedad disciplinaria. La supresión de la negatividad hace que aumente el rendimiento." (2016:53).

construção de uma obra que faz precisamente da ausência (de voz, de nutrição, de vida) a característica principal da sua personagem central.

Em 2009 a obra de Han Kang foi adaptada ao cinema pelo realizador Lim Woo-Seong. Esta transferência de um meio semiótico para outro criou, inevitavelmente, modificações inerentes ao meio. A linguagem cinematográfica é a própria imagem e o seu labor consiste – ainda mais no caso da transferência ou adaptação – em compactar a narração no âmbito do visível, transformando a linguagem em figuras e movimento, que assim adquirem uma nova retórica perante o espectador. Nada fica imune a esta operação – a personagem ganha uma presença que anula, necessariamente, a ausência negativa que a caracteriza no romance. A imagem desativa a rotundidade da ausência narrativa de Yeonghye porque na imagem já existe um sujeito, ou seja, numa imagem já se identifica uma identidade. A linguagem fílmica não pode reproduzir a elipse da voz narrativa da personagem principal, porque apresenta necessariamente, uma imagem que remete a um corpo reconhecível e a uma identidade culturalmente delimitada.² Aliás, a relação entre a imagem corporal e a formação da subjetividade é também validada pela psicanálise, para quem o reconhecimento do próprio corpo ao espelho é, precisamente, o momento fundacional do indivíduo (*cf.* Lacan, 2002). É também por isso que a gestão da autoimagem constitui uma ferramenta de controlo tão potente nas sociedades neoliberais. E porque o sujeito se constitui como tal na materialidade e no reconhecimento da sua imagem, a ausência que a narrativa de Kan formula pode ser uma via de resistência ao controlo biopolítico – Yeonghye é um sujeito construído na ausência; é um corpo em falta. A presença da personagem no filme impossibilita um silêncio narrativo. Ao contrário da materialidade textual, no cinema a personagem

² No seu estudo sobre a relação entre o conhecimento e os orifícios físicos e imaginários Marta Segarra recupera esta relação entre a imagem de um corpo e a sua constituição como indivíduo como um processo essencialmente cultural e aprendido: "Aunque nos parezca una cosa natural e instintiva, descifrar un rostro, es decir, reconocerlo como tal y distinguirlo entre todos los demás como perteneciente a un individuo singular, requiere un aprendizaje previo [...]. Incluso la identificación de y con el propio rostro es fruto de un proceso cultural, que nos enseña a manejar unos determinados códigos" (2014: 50).

aparece (ou comparece), vocaliza e movimenta-se e isso reveste-a de uma série de atributos que estão ausentes no texto.

Deste modo, a deslocação da personagem da narração escrita para o cinema traz consigo mudanças estruturais na elaboração da personagem que modificam, de maneira significativa, o seu sentido. A crueza da imagem e a fala que se vê e ouve no filme já não equivalem às ações daquela personagem que cala durante toda a narração escrita – na imagem nasce uma nova figura, Yeonghye é refigurada no som e no movimento.

Sendo assim, devemos perguntar-nos: que nova personagem nasce no sistema fílmico? Em que se parece ou difere na sua sobrevida? O que nos diz de novo ou de diferente agora que se vê e se ouve, agora que tem voz e narra a sua própria história? Talvez na resposta a estas perguntas se encontrem os indícios que justificam a disparidade entre o êxito do livro e o praticamente desconhecimento do filme. Nem sempre a transmediação da personagem é uma operação sucedida, e nem todas as personagens sobrevivem ilesas à sua reconfiguração, resistindo a uma sobrevida fora do seu sistema semiótico nativo.

Tentar refletir sobre o fenómeno da adaptação e das diferenças da construção de uma personagem do seu sistema de signos originário noutra, obriga, inevitavelmente, a assumir que a análise dos usos da linguagem não é uma questão simples ou inócua. Se é certo que a solidariedade entre sistemas semióticos e mediáticos tem sido exponencialmente aumentada através da mobilidade entre formatos e suportes – literatura, cinema, videogames, novela gráfica... – não é menos certo que por vezes a operação de deslocação nem sempre é possível. De facto, nem sempre é possível que a personagem sobreviva à expansão da narrativa no trânsito para outros sistemas, ou que sobreviva sem consideráveis transformações. Mesmo aceitando um termo dilatado como "transficcionalidade" proposto por Richard Saint-Gelais (2011), há que considerar que a competência da mobilidade não é simplesmente uma tradução entre sistemas, mas sim uma efetiva emancipação e um resurgimento da personagem. Não se trata simplesmente de uma questão de guião e exatidão das falas ou de reprodução fílmica do texto literário, já que isso seria crer ingenuamente na transparência dos signos e

na sua fidelidade ao sentido. Se assim fosse, não se perderia nada na composição fílmica da obra literária, mas tampouco se ganharia algo. O carácter turvo e instável da linguagem é a condição a partir da qual se lhe acede, e cada meio semiótico tem o seu particular mundo e o seu modo de intervenção. Do mesmo modo, cada meio ressoa no recetor de uma forma única, provocando-o na sua forma singular. Saber isto, é também ter consciência de que cada vez que um autor usa a linguagem para criar uma obra, gera sempre algo perene e algo efémero. Este é o jogo da autoria e da receção: cada vez que uma obra acabada é recebida por alguém (é lida, é ouvida ou é vista) é, inevitavelmente, transformada pela subjetividade que lhe acedeu. Esta transformação é ainda mais marcada quando se trata de uma personagem representada em dois meios – duas obras, ao fim e ao cabo – diferentes.

O romance narra a história de Yeonghye, uma mulher que decide deixar de ingerir alimentos e que, nessa decisão, provoca nos que a rodeiam uma crescente espiral de violência. O trajeto até ao imobilismo é paulatino: começa por renunciar a todo alimento ou líquido; depois de fechada a boca anoréxica, nega-se a emitir qualquer som; após o mutismo, rejeita a verticalidade através da inversão (faz o pino horas a fio); e finalmente, instala-se na imobilidade absoluta. Não morre, pelo que não estamos perante um suicídio. O que lemos e o que vemos é um abrandamento vital, um trânsito de ser humano a animal e de animal a vegetal. Ou seja, observamos uma retirada do ser e o nascimento de uma outra forma de vida, impossível de remeter novamente à ordem humana, impossível de subjetivar, de sujeitar, ou seja, de se fazer sujeito.

Em traços gerais, podemos afirmar que tanto o romance como a sua adaptação cinematográfica narram, por um lado, o trânsito e a desaparecimento subjetiva da personagem e, por outro, as reações – cada vez mais violentas – dos que a rodeiam e assistem à transformação, sendo que, e naturalmente, cada sistema semiótico está confinado aos signos que lhe pertencem para poder narrar. Enquanto as possibilidades de focalização do texto literário permitiram construir a personagem numa ausência narrativa, já o filme, como a imagem da atriz descarta, necessariamente, essa possibilidade.

A obra literária é constituída por três partes, cada uma delas correspondente a uma focalização narrativa diferente, narradas por personagens que relatam a evolução de Yeonghye. Na primeira parte a narração está a cargo do marido, depois do cunhado e na terceira e última parte da irmã. Yeonghye, a personagem principal, nunca tem o foco narrativo, ou seja, nunca conta a sua história.

O silêncio da voz narrativa é fundamental na construção de uma obra que faz precisamente da ausência (de voz, de nutrição, de vontade) a característica principal da construção da sua personagem central. Já a linguagem cinematográfica é incapaz de criar um silêncio narrativo deste tipo; nela, a personagem necessariamente aparece, emite voz, mexe-se na forma da atriz que lhe dá forma e que é filmada. A transformação é inevitável, uma vez que os mecanismos narrativos fílmicos são diferentes dos da literatura. A deslocação da personagem da narração escrita para a narração cinematográfica acarreta várias mudanças estruturais que modificam, de maneira significativa, o seu sentido, diríamos até, a ideologia que lhe está subjacente, ganhando assim um novo contexto simbólico.

A obra é uma reivindicação e o texto literário é suficientemente explícito para que lhe seja concedida essa vocação. Como já referimos, no texto, a decisão de deixar de comer carne gera uma série de reações em cadeia cada vez mais agressivas. À medida que as reações se tornam mais e mais violentas, o que era inicialmente renúncia à ingestão de carne passa a ser abstinência de todo tipo de alimento. É quase como um mecanismo compensatório e paliativo: mais violência, menos comida. A metamorfose tentada por Yeonghye é o trajeto de uma passagem de humano a planta, de mulher a flora nutrida por sol e água. A metamorfose vegetal constitui, por um lado, uma fuga da violência masculina que a rodeia, e por outro, uma luta pela posse do próprio corpo dentro da sociedade patriarcal que a maltrata. Na mesma proporção da determinação de Yeonghye, aumentam as agressões físicas dos homens que a rodeiam: do soco paterno, às violações (primeiro do marido e depois do cunhado). A passagem da passividade à atividade (porque a renúncia ao movimento é uma ação) e da ausência de vontade à firme decisão de desaparecer, faz com que a

violência outrora latente e passiva dos homens passe, também ela, a um estado evidente, efetivo e explícito.

Na adaptação cinematográfica é visível o esforço para manter a ordem narrativa, senão intacta (por impossível) pouco modificada relativamente ao original literário; é notório o esforço de criar uma adaptação do romance que mantenha, dentro do possível, a estrutura, os diálogos e as narrações o mais próximas possível do texto literário. Não obstante, e embora a obra fílmica percorra e plasme o conteúdo do texto literário, não consegue moldar a personagem de forma a transmitir a fundamental ausência de que está construída a personagem do romance.

Ou seja, no processo que verteu a personagem do sistema da escrita no sistema icónico do cinema perdeu-se a ausência que, arriscamos, nos parece fulcral para a construção simbólica da personagem que o artefacto textual é mais hábil em construir. A materialização semiótica da obra em vários suportes, e a sua transmissibilidade podem produzir-se de forma mais ou menos tensa. E não é de estranhar que dessa operação, a personagem não saia por vezes, incólume tendo, como tem, um vínculo material que a ata simbolicamente.

A questão é que não existem significados ou ideias à margem do significante ou da expressão que lhes serve de veículo. Seria como pensar que a realidade pode ser acessível à margem do suporte que a apresenta e que não depende profundamente dele para ser recebida e compreendida. O que interessa destacar é que um modelo de mundo como é o romance,³ com todos os movimentos que acarreta (a ideologia que transporta, as personagens que nele vivem, as ações que ali ocorrem) mantém uma relação de dependência direta com o seu meio expressivo – texto literário, música, cinema, pintura, são meios de expressão (são significantes) que transformam profundamente o conteúdo (o significado) que expressam.

³ Não só é o modelo de um mundo, como funciona como modelo paradigmático da construção de mundos. Como afirma Uri Margolin parafraseando Ansgar Nunning: “literature is the only place where the construction of world models is thematized, and that narrative thematizes and structurally reflects the problems attached to the construction of world models” (Margolin, 2009: 41)

Assim, o modelo narratológico e discursivo do texto literário *A vegetariana* dá corpo ao mutismo da personagem de uma maneira que a imagem, necessariamente, modifica. Ou melhor dito, o filme, ao contar a mesma história do romance, gera outra vida na personagem outrora muda. Há uma transformação da personagem no ato transmediático da literatura para o cinema. A sobrevivência de Yeonghye no cinema é um renascimento. As transformações de carácter formal refletem, inevitavelmente, outras de carácter cognitivo no âmbito da recepção da obra. Os dispositivos sensoriais que se ativam na recepção literária de uma personagem silenciosa não são os mesmos, naturalmente, daqueles que se dão perante a imagem. E a uma alteração de estímulos corresponde, inevitavelmente, uma alteração de sentido. O que no romance é incerteza – a materialidade de Yeonghye – é no filme uma imagem incontestável. No romance, a narrativa constrói-se excluindo Yeonghye, e cada um dos focos narrativos relata conforme o seu próprio e ideológico ponto de vista – o marido assume a visão perspectiva de um proprietário cuja mercadoria subitamente se avaria; o cunhado mostra-a como alvo de desejo e obsessão e, finalmente, a irmã, oferece o único olhar feminino e única fonte de compreensão e ternura solidária, ainda que impotente ante a força patriarcal. Perspectivas multiplicadas, é certo, mas sempre incompletas. Esta multiplicidade que é também incompletude (Yeonghye não fala – é a peça ausente na transmissão da história) gera uma sensação de desfoque no leitor. O grande contraste que se cria é entre um leitor que se depara com uma ausência, pois só acede de forma transversal à personagem principal, e um espectador que é capaz de ver e ouvir inteiramente a personagem no écran.

É precisamente no processo de transposição do significado entre signos, entre o meio escrito e o fílmico, onde a personagem literária se extravai. Na transposição para o filme de Lim Woo-Seong há uma clara intenção de seguir o andamento da trama, os seus giros e o seu curso, no entanto, como a personagem não foi priorizada nesse processo, surge ali com outra índole que não a do romance.

Sendo assim, a pergunta que devemos fazer não é tanto acerca das alterações na transposição de um meio para outro (as falas que não coincidem, as cenas suprimidas, as paisagens modificadas, etc.), mas sim

sobre o que emerge no novo modelo de mundo nascido da transposição fílmica. Assim, poder-se-á dizer que o que ali nasce não é uma adaptação, mas uma transformação e uma metamorfose de um sujeito para outro sujeito porque, em última instância, o que está em jogo na transposição dos meios, são as subjetividades: as que preenchem e circundam a obra (as personagens); e as que leem/veem e elaboram o significado (os leitores/espectadores). Deste modo, gera-se o quase paradoxo que é a operação de ver ou ler uma obra: da imanência fechada do artefacto artístico, à atualidade sempre renovada de cada leitor ou espectador que modifica com a sua própria subjetividade cada obra à qual acede. É esta transposição ontológica⁴ que permite a transposição ideológica operada entre os meios narrativo e fílmico. Assim sendo, a pergunta central não reside em determinar quais as diferenças entre a obra literária e o guião fílmico (já que essas fazem parte, muitas vezes, da economia e da gestão do tempo próprios do cinema), mas sim em analisar até que ponto a passagem da personagem do seu ambiente literário para o cinema a modifica ideologicamente. De facto, a forma como uma narrativa aparece, como se dá no mundo enquanto fenómeno, reformula necessariamente a sua situação comunicativa e, conseqüentemente, a sua situação ideológica. E é por isso que devemos perguntar-nos: qual é a capacidade performativa da ideologia antes literária e agora transmutada em cinema? Quem é aquela que antes emudecia no romance e que ganha agora carne e ossos, voz e presença?

O que nos interessa destacar é que, apesar da notória intenção de lealdade do realizador ao texto literário, há a questão incontornável inerente à passagem de uma personagem do seu meio semiótico nativo a outro. E ainda que o modelo ideológico possa ser partilhado por ambos autores (escritora e realizador) a passagem do meio expressivo pressupõe

⁴ “Ao princípio que dinamiza tais idas e vindas – princípio que é o mesmo que nos permite dizer de alguém do nosso mundo real que é *acaciano* ou *hamlético* ou *bovarista* – chamo princípio da transposição ontológica. O dispositivo que materializa a transposição ontológica – uma espécie de oscilação pendular entre mundo real e mundo ficcional, com intercâmbio de posições e de estatutos – é a metalepse, originariamente uma figura de retórica que justamente designa uma transferência ou mudança de nível” (Reis, 2015: 107).

sempre uma modificação qualitativa da personagem. Esta transformação não depende unicamente da vontade do autor, mas do resultado entre o meio discursivo em que está inserida a personagem e a resposta do leitor ou espectador à respetiva obra.⁵

O que se pretende realçar é que a narração literária tem especificidades que se dissolvem, se modificam e se alteram forçosamente na passagem de meios semióticos, concedendo à personagem uma nova forma ou existência que podemos também chamar transmutação, transfiguração, transposição, ou qualquer outro nome que valorize este processo de metamorfose inevitável.

Resumamos os gestos dessa metamorfose subjetiva.

Primeiro, a personagem Yeonghye, que no meio literário é construída no mutismo e na ausência de voz, passa no filme à corporização e encarnação (no sentido de fazer-se carne) na atriz que a interpreta. Yeonghye é passiva, delicada e ausente no romance, mas ativa e determinada no filme.

Segundo, ao entregar o foco da narração a todas as personagens, menos à protagonista, o romance retira-lhe a agência e a atividade visível da guerra muda e famélica que trava. Já a imagem cinematográfica dá-nos uma personagem que teimosamente se lança a uma terrível morte por desnutrição. A boca anoréxica é bem mais violenta quando o espectador acede a ela diretamente, na primeira pessoa, do que contada por terceiros, tal como acontece no romance.

Terceiro, o romance oferece-nos a visão da impossibilidade da ação da mulher submetida, cuja subjugação é representada também na construção narrativa. Já o filme revela na imagem a sua determinação, ao mostrar ao espectador a personagem, ao retirá-la das garras narrativas dos seus opressores, oferecendo-lhe a fala e o gesto.

⁵ "El adaptador serio se convierte en un lector afín, que asimila y se apropia de elementos de la obra madre para incorporarlos a su propia visión y estética, se puede entender que existe cierta connaturalidad del cineasta con el material narrativo original. Pero cabe aún preguntarse ¿acerca de qué se produce tal empatía en la recepción: se circunscribe a la historia o apunta más allá? [...] Esta realidad, que frecuentemente se ha empleado para enfatizar la autonomía del objeto artístico con respecto a las intencionalidades de su autor, también advierte sobre la presencia en la obra de marcas que el receptor relaciona vitalmente, y a las que responde como persona concreta" (Frago Pérez, 2005)

Quarto, enquanto o romance mostra uma luta instalada na negatividade da ausência, no filme esta negatividade transforma-se em ataque certo e virulento. O que no romance parece passividade e desespero, transforma-se, no filme, em fúria determinada, em luta armada e silenciosa com o corpo e pelo corpo.

Assim, o que se pretende salientar com este artigo, é que as especificidades inerentes ao meio semiótico podem fazer com que um modelo de mundo criado num determinado meio -com as suas leis, discursos e focos narrativos – seja modificado na passagem a outro meio semiótico. O que no romance é uma mulher submissa e passiva, cuja boca fechada é a única arma possível, no filme é a autora de um ataque violento e de uma sublevação que gera medo e ansiedade nos que a rodeiam. De vítima a agente da violência, esta é a enorme distância que separa as duas figurações da personagem.

Que conclusões extrair?

Em primeiro lugar, que qualquer mundo ficcional, como bem sabe a narratologia, é potencialmente um mundo epistémico, ou seja, um mundo que comporta conhecimento e conteúdo⁶ e que, com a ajuda do leitor ou espectador, se faz efetivo no momento da leitura ou visualização.

Em segundo lugar, e tendo em conta o anterior, devemos assumir que existem mecanismos e dispositivos no próprio artefacto literário que fazem dele uma obra passível de ser o veículo de um determinado modelo de mundo que lhe pode ser exclusivo. É por isso que uma adaptação transforma a vítima literária em vítima cinematográfica, operando uma mutação que vai de vítima passiva que abandona o corpo e a vida, a carrasca dos seus carrascos e efetiva castigadora.

Permitimo-nos concluir que: (i) as ideologias transmitidas pelas figurações das personagens dependem, decisivamente, do meio e do sistema

⁶ “Aquilo a que [a narratologia] chama mundos epistémicos, quando aludimos ao facto de, no universo da ficção como no da nossa experiência empírica, se manifestarem crenças, atitudes éticas, valores, juízos e ideias, do domínio das axiologias e das ideologias. Do ponto de vista de uma leitura fenomenológica, capaz de ir além das feições contingentes da personagem, são aqueles sentidos que permitem falar na transitividade mediata dos mundos ficcionais; e são eles que potenciam a dimensão de transcendência das grandes personagens de ficção” (Reis, 2015: 78).

semiótico que as apresenta, sendo claro que a receção do leitor da obra literária não é a mesma da do espectador do filme; (ii) estes fatores de transformação nem sempre podem ser controlados pelos autores, dando assim testemunho de uma realidade sobejamente conhecida que consiste na certeza de que a forma é, inevitavelmente, conteúdo. Não podemos cair na tentação de pensar que uma personagem pode suceder, ou sobrevir em dois meios semióticos diferentes, sem que isso acarrete uma alteração de carácter subjetivo e ideológico.

Poderemos questionar-nos se o exercício aqui proposto é essencial, ou não, para o espectador. Ou seja, se a adaptação cinematográfica só é verdadeiramente compreendida quando o espectador conhece a fonte literária. Para se poder responder a esta questão devemos regressar àquilo que é específico e único no texto literário. Esta sobrevida da vegetariana, feita carne e osso no cinema, é uma transformação operada fora do texto, nas suas margens, o que equivale a afirmar que há uma vida subjetiva da personagem, inegável e independente. Podemos supor que há algo de vida criada nesse artefacto que é a literatura, que se tapa ou destapa consoante o meio que a enuncia.

O que pretendemos afirmar, em modo de conclusão, é que toda a ficção literária comporta em si uma transcendência que a arranca da sua condição de mero instrumento. Ou seja, o discurso não é uma foice, porque a linguagem é sempre o veículo de elementos que a transcendem, elementos esses que não são estáticos e que se modificam e atualizam de cada vez que se ouvem, se leem ou se veem.

A sobrevida de Yeonghye no cinema como vegetariana implacável e violenta, deixa para trás a suicida passiva a que a literatura da autora Han Kan deu vida, para dar lugar a um desafio transliterário e à nova subjetividade que ali surge. O interessante da personagem de *A vegetariana* reside no facto de o preenchimento dos vazios da literatura pela imagem ter sido capaz de refigurar e transformar de tal forma a personagem literária que esta passou a encarnar praticamente o seu contrário: de voz emudecida e de gesto pálido relatado, a ativista surge em greve de fome pelo corpo, e sem perdão nem recuo perante as agressões de que é vítima.

A personagem Yeonghye ganhou qualquer coisa no espaço ocupado pela imagem, ou melhor, nos espaços em branco que a literatura necessariamente deixa vazios de significado para que o leitor-recetor os preencha. E esses espaços em branco, quando se revestem de carne viva (a carne da atriz que lhe dá vida) dão movimento à agressividade latente que vive escondida na personagem literária.

Na criação através da linguagem (que não deixa nunca de ser um sistema em certa medida autónomo e por isso caprichoso e incontrollável, mesmo para aquele que a usa como criador de arte) haverá sempre territórios, que vivem nas margens do texto, sem dono e à espera de serem revelados por outra subjetividade. O curioso é que a adaptação cinematográfica pouco difere do seu original literário e quer seguir de perto a pauta do romance. No entanto, a transformação acontece igualmente, como se a vida da personagem estivesse latente nas margens escritas e pudesse agora revelar-se no movimento.

Assim se dá a enorme revelação ou mutação: a que vai da vítima à agressora. E diga-se, que, em boa verdade, não é uma qualquer ou insignificante transformação.

Referências

- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Sligo XXI.
- FRAGO PÉREZ, M. (2005). "Reflections on film adaptation from an iconological approach". *Communication & Society* 18(2), 49-82.
- GENETTE, Gerard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- KAN, Han (2017). *La vegetariana*. Barcelona: Rata.
- LACAN, Jacques (2002). The mirror stage as formative of the function of the I. In *Écrits: A selection*. New York: W. W. Norton.
- MARGOLIN, Uri (2009). "Focalization: Where Do We Go from Here?" P. Hühn et al. (Eds). *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: de Gruyter 48-58.

- MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to film, An introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, Nueva York.
- MELVILLE, Herman (2009). *Bartleby, o escrivão*. Lisboa: Editorial Presença.
- BYUNG-CHUL Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder
- REIS, Carlos. (1999). As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho. *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, v. 4, p. 115-123.
- REIS, Carlos (2015) *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2017). Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. In *Letras de hoje*, v. 52, n. 2, (129-136). Porto Alegre.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil.
- SEGARRA, Marta (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Tenerife: Melusina

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ VIEIRA¹

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras de Coimbra

ORCID: 0000-0003-2117-9575

CARLOS FRADIQUE MENDES: UMA SOBREVIDA AUTOBIOGRÁFICA

CARLOS FRADIQUE MENDES: AN AUTOBIOGRAPHICAL AFTERLIFE

RESUMO: A seguinte proposta de apresentação pretende analisar de forma comparada as obras *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, e *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de José Pedro Fernandes. Tendo por base conceitos como a figuração da personagem e a sua respetiva sobrevida, daremos conta das metamorfoses, silêncios e mudanças que ocorrem a Fradique Mendes, quando confrontado com uma nova aproximação e roupagem, em começos do século XXI. Partindo da biografia que nos é dada pelo narrador de *A Correspondência*, demonstraremos os traços característicos do poeta das *Lapidárias*, de forma a podermos compreender os mecanismos utilizados por José Pedro Fernandes que levaram à sobrevida da personagem queirosiana. Evidenciaremos, ainda, de que modo a sobrevida da personagem pode estar relacionada com uma certa migração das “verdades de papel” e dos textos, ambas necessárias para uma nova aproximação a personagens previamente pensadas e criadas. Assim, dando ênfase às omissões e espaços em branco deixados por Eça n’*A Correspondência*, tentaremos mostrar como José Pedro Fernandes parte desses espaços e (re)cria um Fradique Mendes reconfigurado, mais humano e palpável, cheio de experiências transformadoras, profundas e relevantes para podermos entender a sua existência. Tentaremos, por fim, refletir a propósito da sobrevida da personagem e da sua importância não só na análise de um determinado contexto estético-literário, mas também enquanto modelo universal, intemporal e transversal de uma humanidade em aparente transformação.

Palavras-chave: Carlos Fradique Mendes, Sobrevida da personagem, Biografia, Figuração da personagem.

¹ Bolseiro investigador da FCT SFRH/BD/129166/2017.

ABSTRACT: The following presentation intends to analyse in a comparative manner the literary pieces of *A Correspondência de Fradique Mendes*, of Eça de Queirós, and *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, of José Pedro Fernandes. Based on concepts like character's figuration and its respective survival, we will account on the metamorphosis, silences and changes that occur to Fradique Mendes, when confronted with a new approach and dressing, at the beginning of the 19th Century. Starting from the biography that was given to us by the narrator of *A Correspondência*, we will demonstrate the characteristic traits from the poet of *Lapidárias*, in a way that we can comprehend the mechanisms used by José Pedro Fernandes that lead to the survival of the Queirosian characters. We will witness yet, the way that the character's survival may be related to a certain migration of "paper truths" and texts, both are necessary for a new approach to the previously thought and created characters. Like this, placing the emphasis on the omissions and blank spaces left by Eça in *A Correspondência*, we will attempt to show how José Pedro Fernandes starts from those blank spaces and (re)creates a reconfigured Fradique Mendes, more human and palpable, full of transforming experiences, deep and relevant so that we can understand his existence. We'll finally attempt, to reflect on the purpose of this character's survival and its importance not only for the analysis in a determined aesthetic-literary context, but also as a universal model, timeless and transversal of a humanity in an apparent transformation.

Keywords: Carlos Fradique Mendes, Character's survival, Biography, Character's figuration.

Il n'y a de vraiment beau ce qui ne peut servir à rien.

Theophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*.

E se Carlos Fradique Mendes não tivesse morrido no inverno de 1888, como nos relata o narrador de *A Correspondência de Fradique Mendes*? E se o poeta das *Lapidárias*, o correspondente de Mazzini, o predileto da Ana de Léon, ainda permanecesse vivo, em pleno século XXI, vivendo em Lisboa, encontrando-se e almoçando com Guilherme de Oliveira Martins?

É este o motivo que leva José Pedro Fernandes a editar um texto no qual, segundo as suas palavras, "f[o]i obrigado a colocar o [s]eu nome na capa do livro, quando afinal o [s]eu trabalho se limitou à sua organização e anotação" (Fernandes, 2002), uma vez que o autor e responsável pelo que nele vai sendo dito e relatado é Fradique Mendes. Desde logo nos

deparamos com uma interessante inversão irónica da ideia romântica do manuscrito perdido ou encontrado, já aproveitada por Pessoa na publicação do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares.

Todavia, não é essa a questão que aqui nos interessa. Importa, sim, realçar o facto de ser Carlos Fradique Mendes quem, na verdade, escreve a sua *Autobiografia*, avivando, desse modo, as brasas da personagem queirosiana por excelência. É, pois, na questão da sobrevida da personagem que centraremos o nosso interesse, tendo em mente outras perguntas que venham surgindo amiúde e contribuam para a reflexão e análise.

Vários são os motivos que podem levar à sobrevida de uma personagem. De todos eles cumpre destacar aquele que está intrinsecamente ligado com as palavras de Ingarden a propósito da obra de arte literária. Para o teórico e crítico polaco, a obra literária «vive» na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações (...), «vive» na medida em que sofre transformações em consequência de concretizações sempre novas” (Ingarden, 1965: 380).

As grandes obras literárias são aquelas que, efetivamente, têm uma vitalidade intemporal e um alcance universal, uma vez que representam a condição humana em todas as suas virtudes e limitações.

Contudo, ainda que uma obra literária seja um monumento indelével, capaz de se adaptar aos novos tempos e às novas mentalidades – (ou será que somos nós que nos adaptamos aos novos tempos que as grandes obras anteveem?) – é a partir das suas personagens que tal fenómeno se torna possível.

Ora, se para Ingarden as “coisas «mortas» duram um certo tempo e continuamente”, sendo que cada ser vivo se transforma “constantemente durante a sua vida” (*Idem*: 377), o que poderá ser dito das personagens literárias, *Homo Fictus* por excelência? As personagens têm a sua vida primeira no texto no qual estão adstritas, logo, a sua sobrevida implica uma autonomia que se traduz numa libertação não só do texto, mas também do seu autor e até mesmo do contexto no qual foram criadas.

Assim, passando a personagem para o mundo real, dá-se aquilo que Carlos Reis chama de “deriva ontológica”, uma vez que a sua realidade passa a ser factual e não somente de palavras. Esta migração do mundo

ficcional para o mundo real e vice-versa tem na metalepse a sua realização máxima, uma vez que a personagem adota uma realidade semelhante à do seu criador. A personagem ganha, pois, “em relação à figuração original, uma existência própria, (...) da chamada vida da obra literária” (Reis, 2015: 134).

Do que anteriormente ficou exposto, seguimos para o texto no qual Fradique Mendes relata a sua biografia, de modo a percebermos como se realiza a sua sobrevida, alicerçada numa suposta autobiografia, género literário que, com o advento do Modernismo e do Post-Modernismo, evoluiu e alterou os seus preceitos de verdade e verosimilhança, relativizando-os e problematizando-os.

Antes de avançarmos para a análise do texto, cumpre referir certas perguntas levantadas por Carlos Reis no blogue *Figuras da Ficção*², às quais tentaremos responder ou sugerir propostas de reflexão, sem prejuízo de não respondermos a todas na sua totalidade:

até que ponto o ficcionista pode controlar, caucionar ou interditar a reformulação por outrem de uma história que concebeu e relatou? E onde está (se é que existe) o limite para a refiguração da personagem? De que ordem são os condicionamentos do trabalho de quem retoma e refigura uma personagem de autoria alheia e respeitável? De ordem ética? De natureza estritamente artística? De carácter ideológico? (*Idem*).

Voltando à publicação de José Pedro Fernandes, é necessário lermos as primeiras páginas do texto de Fradique para entendermos o verdadeiro motivo que levou o poeta das “Flores do Asfalto” a publicar a sua autobiografia. Segundo Fradique Mendes, a publicação deste texto é indispensável, desmentindo, assim, o “constante propósito de abstenção e silêncio de que falou o José Maria ao comentar a habitual reserva que sempre mantenho” (Fernandes, *op. cit.*: 23). Logo nos deparamos com uma desconstrução daquilo que nos é relatado pelo narrador d’A *Correspondência*, quando

² FIGURAS DA FICÇÃO, disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2016/05/14/o-capuchinho-vermelho-defende-se-1/> (consultado em 24/10/2017).

afirma que a única intimidade que se deve ter com os grandes homens e que deles deve ser divulgada, diz respeito à intimidade intelectual, já que a intimidade da vida afetiva “repetia sem especial relevo as costumadas fragilidades da argila” (Queirós, 2014: 137) humana.

Deste modo, o Fradique que surge em 2002 na *Autobiografia* vem refutar a ideia de Eça de Queirós, a quem tentadoramente atribuímos o papel de narrador d’*A Correspondência*, uma vez que já não interessa esconder a sua vida privada e íntima. Aliás, o grande propósito do livro acaba por ser a desmi(s)tificação da figura de Fradique Mendes. Diz o *dandy* que o ponto essencial da sua publicação passa por

libertar o cidadão que sou das ilegítimas e duras grilhetas que o impedem de, em sossego, gozar a parca dose de felicidade a que ainda possa aspirar. Com esta autobiografia, a figura literária «imortal» de Fradique desvanecer-se-á totalmente (Fernandes, *op. cit.*: 21).

O que interessa à personagem é, pois, a sua libertação do texto em que ficou cristalizada. Para isso, Fradique Mendes irá recorrer a uma estratégia interessante, que passa por aproveitar os relatos que Eça de Queirós publicou n’*A Correspondência de Fradique Mendes* e apresentar diversos caminhos que vão desde a correção de datas e episódios que surgem no texto queirosiano de forma breve, passando por acrescentar pormenores e densidade a outros momentos que surgem como fundamentais para a caracterização de Fradique, até à problematização da presença de Fradique n’*O Mistério da Estrada de Sintra*.

Assim, a escrita da autobiografia parece ser o modo mais adequado de Fradique Mendes se apresentar de forma *verdadeira* e despida ao público e aos críticos literários. Subjaz a este propósito um outro ainda mais estimulante: não importa somente conhecer a causa da imortalidade física de Fradique, interessa, sim, saber que a sua sobrevivência é também a forma mais credível de se autonomizar, tendo, deste modo, densidade psicológica e complexidade humana. Não é por acaso que podemos ler nas páginas derradeiras da obra o seguinte desabafo: “Vivo numa prisão e tudo farei para me libertar” (*Idem*: 128). A libertação de Fradique é,

então, a sobrevida a que tem direito a partir da escrita de uma obra, agora num contexto diferente, com uma nova realidade e com preceitos artísticos que têm como intuito desconstruir as verdades aceites, os estereótipos estigmatizados, numa lógica post-modernista de deslegitimação dos “códigos genológicos e periodológicos” (Arnaut, 2010: 12), que passam por uma autobiografia que nos relatará, supostamente, a vida normal e banal de um cidadão que nasceu herdeiro de grandes fortunas que lhe permitiram levar uma vida desafogada e, aos olhos de Eça, superiormente interessante.

Analisemos agora, então, alguns episódios do texto à luz das ideias anteriormente expostas. Começemos pela razão da imortalidade física de Fradique, que se dá a partir do episódio da sua viagem à Pérsia. Segundo a personagem, surgem n’*A Correspondência* “algumas imprecisões do José Maria (...). É verdade que salvei o filho do (...) apóstolo [Saud-El-Souriz], mas não com meras aplicações de *Fruit-Salt*, o que seria de uma inverosimilhança ridícula!”³ (Fernandes, 2002: 93). O poeta das *Lapidárias* afasta-se assim do texto queirosiano, não só deixando o seu papel de personagem, mas também desconstruindo o relato de Eça. Após a aplicação de uns unguentos e algumas pomadas, o filho do apóstolo recuperou da sua doença e, como forma de agradecimento, Fradique viria a receber uma garrafinha com um líquido que “tinha todas as qualidades para preservar indefinidamente a vida de todos os órgãos, quando injectado de acordo com informações” (Fernandes, *op. cit.*: 94) que logo lhe foram dadas. A sobrevivência de Fradique dá-se, portanto, devido ao elixir que, “doze horas após a (...) morte clínica deveria o Smith injectar” (*Idem*: 22) no corpo do poeta. Após esse episódio, Fradique dispensou Smith e viu-se obrigado a viver isoladamente e de forma monástica, de modo a não chamar muito as atenções e a não incitar perguntas obviamente embaraçosas.

³ O episódio acima transcrito remete para a página 125 d’*A Correspondência*: “Partindo desta ideia, Fradique, que em Bagdad se ligara familiarmente com um dos mais vigorosos e autorizados apóstolos do Babismo, Said-El-Souriz (a quem salvara o filho de uma febre paludosa com aplicações de *Fruit-Salt*)”. In: QUEIRÓS, *op. cit.*

A verdade é que na sua *Autobiografia*, o correspondente de Mazzini pouco desenvolve e revela da sua vida após a sua primeira morte, justificando-se com a falta de interesse e curiosidade que foi perdendo com o passar dos tempos devido ao isolamento em que se encontrava. Outro fator interessante e revelador da sobrevida de Fradique Mendes diz respeito à sua relação com Eça de Queirós. Para Fradique, a morte do romancista foi marcante. A partir do ano de 1900, conta-nos o *dandy*,

as minhas qualidades intelectuais diminuíram estranhamente. (...) Perdi o desejo de viagens e da leitura (...), ao mesmo tempo que notava o enfraquecimento das minhas qualidades de escritor de cartas que o José Maria tanto exaltou! (*Idem*: 167).

A sobrevida de Fradique Mendes apresenta-se, então, de forma paradoxal, uma vez que ao sair das páginas queirosianas para a vida real e para uma nova narrativa, ao mesmo tempo que se dá a autonomia da personagem, dá-se também um esvaecimento de certas características atribuídas por Eça de Queirós à sua criatura. Será esse o preço a pagar pela sobrevida de uma personagem literária? Para que se possa autonomizar, uma personagem tem que migrar, sofrendo alterações e metamorfoses. A mudança, por mais que consista em chegar a um lugar diferente, é também deixar o espaço onde nos encontrávamos. Outra reflexão que julgamos poder ser feita prende-se com o facto de, neste relato, estarmos perante uma nova problematização do embrionário sentido da heteronímia presente na figura de Carlos Fradique Mendes. O Fradique que agora sobrevive ao seu criador já não pode ser o mesmo, terá de seguir o seu próprio caminho, pois só assim atingirá a total autonomia e realização artística e literária. Acreditamos que a escrita desta *Autobiografia* também passa por esse crivo: o do aprofundamento da teoria heteronímica em Fradique Mendes. Esta poderá ser uma pista de leitura desta obra, conjuntamente com a ideia da sobrevida da personagem.

Assim, é possível apresentar uma proposta de reflexão em torno da pergunta que recuperamos agora: “até que ponto o ficcionista pode controlar, caucionar ou interditar a reformulação por outrem de uma história

que concebeu e relatou?” O ficcionista só pode controlar as suas criaturas na medida em que elas são, ou não, grandes personagens literárias, isto é, quanto mais densa e complexa for a sua tessitura, mais difícil se torna para o ficcionista domar e dominar a sua criação, uma vez que a sua natureza está virada para a intemporalidade, para a possível multidisciplinaridade e para a universalidade. Eça de Queirós, como autor e criador de *verdades de papel*, é um exemplo claro, pois “às vezes não dá para perceber se ele retratou o nosso país ou se foi o país que se retratou no retrato que ele fez.” (Macedo, 2017: 159).

Uma personagem simples, utilizando aqui a terminologia de Forster, uma “flat character” (Forster, 1974: 75)⁴, não passa de uma caricatura ou da exploração de certos tipos de comportamento simples que estão cristalizados, não havendo uma evolução catártica da sua complexidade ou densidade. A personagem complexa, a “round character”, por seu turno, pertence ao grande universo do *Homo Fictus*, prende a nossa atenção, confronta-se com situações limite, com dilemas existenciais. Uma personagem desta envergadura revela-nos toda a humanidade nos seus silêncios e nas suas escolhas. Daí que as grandes personagens não pertençam a um só ficcionista, pertençam, sim, a todos os ficcionistas, a todos os artistas e à humanidade. O único controlo que Eça *aparentemente* tem sobre Fradique parece estar presente na simbólica perda da capacidade de escrever cartas originais com o seu estilo inconfundível. Mas voltaremos a esta questão. A escrita surge aqui como identidade inalienável do sujeito que, com a sua reconfiguração, se vai atenuando, tornando-se translúcida. Não é por acaso que o poeta das “Flores do Asfalto” escreve: “além de retirado e desadaptado, sinto-me sempre como que a flutuar numa neblina que me desfocasse do mundo real” (Fernandes, *op. cit.*: 24). O estilo que Fradique adota para escrever a sua *Autobiografia*, portanto, já não pode ser o epistolográfico, mas sim o intimista e o memorialista.

⁴ De acordo com o romancista e teórico britânico, “we may divide characters into flat and round. Flat characters were called ‘humours’ in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality.”

Regressemos agora à infância de Fradique de modo a podermos compreender como aquilo que nos é dito n'*A Correspondência* é, novamente, posto em causa e desconstruído, dando-nos, assim, uma outra imagem da personagem. No texto queirosiano, o narrador escreve que Fradique, quando criança, era levado para a escola pela mão do jardineiro, dando-lhe a avó um pataco para comprar um bolo na confeitaria da esquina. Para o poeta,

Este criado, este pataco, estes bolos, eram costumes novos que feriam o meu monstruoso orgulho de morgadinho (...). Um dia, (...) folheando uma *Enciclopédia de Antiguidades Romanas*, (...) li, com surpresa, que os rapazes em Roma (...) iam também para escola, como eu, pela mão dum servo, (...) e compravam também, como eu, um bolo (...) para comerem à merenda. (...) A compra do bolo tornou-se como um rito que desde a Antiguidade todos os rapazes de escola cumpriam, e que me era dado por meu turno celebrar numa honrosa solidariedade com a grande gente togada. (Queirós, *op. cit.*: 153).

O episódio parece revestido de uma solenidade patricícia, uma vez que Fradique se compara aos filhos de Cipião e de Cícero, solenizando a sua ida para a escola de mão dada com o jardineiro, ofuscando, assim, a primitiva vergonha e o asco de se relacionar com as crianças mais pobres.

Ora, na sua *Autobiografia*, Fradique parece sentir vergonha de ir para a escola não pelo facto de os seus colegas serem pobres, mas antes por conta do seu aspeto e da sua situação:

A chacota que os meus colegas me fizeram ao verem-me ir para a escola pela mão do Abel depois de comprar os invejáveis bolinhos, deixou-me profundamente envergonhado e irritado. Durante os dois primeiros dias a chacota foi permanente, aumentada pelos meus cabelos compridos como a avó gostava. (...) Ao terceiro dia o *Corneta*, que tinha mais dois anos do que eu e era um dos que mais me chacoteavam, exclamou logo que entrei: «Olá, Mimi querida!» (Fernandes, *op. cit.*: 34-35).

Deparamo-nos, então, com uma refiguração de Carlos Fradique Mendes. Pese embora a sua situação social e a sua riqueza, enquanto criança, a

personagem foi vítima do que hoje chamaríamos *bullying*. Desta feita, a solenidade que o equiparava aos romanos é desconstruída, surgindo, assim, uma criança perseguida pelos outros e despida de metafóricas togas.

Porém, de forma a completar a total humanização da personagem, Fradique relata-nos a sua reação:

Uma fúria indizível, que durante os últimos três dias tinha vindo a crescer no meu peito, cegou-me completamente. Avancei para o *Corneta*, dei-lhe vários murros na cara e não sei quantas biqueiradas nas canelas, com toda a força que tinha. O *Corneta* berrava no chão, berrava agarrado às pernas e sangrava abundantemente do nariz (*Idem*: 35).

A imagem de homem fleumático, superiormente elegante e cortês que perpassa as páginas *d'A Correspondência* é assim manchada com o sangue e com as canelas esfoladas de uma criança espancada por um Fradique furioso e revoltado na sua meninice fidalga.

Um outro episódio, ainda da sua infância, e que de certa forma moldará a personalidade de Fradique no que diz respeito ao distanciamento dos outros devido à sua suposta superioridade intelectual e à procura da verdade sempre fora das pessoas, mortalmente mentirosas, diz respeito à sua avó Angelina e ao padre Antunes:

Uma noite em que acordei com uma enormíssima dor de barriga tive de levantar-me (...). Acendi a minha vela e abri a porta do quarto devagarinho para não acordar nem assustar a minha avó. Subitamente, o que vejo eu? Abrir-se a porta do quarto da avó e sair de lá, de mansinho, com uma vela na mão o padre Antunes (...). Fechei rapidamente a minha porta e creio que ele não deu por nada. (...) A dor de barriga desapareceu como por encanto (*Idem*: 38).

Segundo o poeta, é sob o prisma da hipocrisia humana e da mentira que devemos ler a carta que Eça edita n'*A Correspondência*, destinada a Ramalho Ortigão: a verdade é que o fecho da missiva não é (...) senão a irresistível purgação consequente do envenenamento moral a que fui sujeito nos remotos tempos da minha juventude, passados em casa da avó Angelina (*Idem*: 39).

Já em Coimbra, o jovem Fradique não só tocou guitarradas pelo Penedo da Saudade, como também “amou desesperadamente a filha dum ferrador do Lorrão” (Queirós, *op. cit.*: 88). Fradique não nega a paixão que nos é relatada n’*A Correspondência*, acabando, sim, por dar densidade a esse pequeno episódio, que servirá, mais uma vez, para nos revelar uma personagem mais humana e menos superiormente preparada para vencer na Vida. Aliás, deparamo-nos com uma personagem preparada para esperar da vida o conforto, o luxo e o disciplinar soco português. É ao dar-nos mais informação sobre a sua vida que o *dandy* acredita que colherá menos empatia por parte dos críticos e dos leitores. É ainda pertinente realçar que este novo Fradique, ao querer soltar-se das peias queirosianas, acaba por criar exatamente o efeito oposto, uma vez que os episódios que nos descreve têm, na essência, a *verve* de Eça. Ainda que longa, torna-se necessário transcrever a seguinte passagem:

Um tal Barreiros, ferrador na localidade do Lorrão, (...) me dera uma sova pelo facto de me ter visto surgir ao lado da filha, à saída da aula de História, com a minha mão direita agarrada ao braço esquerdo dela. A rapariga, que se chamava Joana, era uma formosura, tinha dezassete anos (eu já completara os dezoito) era minha condiscípula em História, gostava, como eu, de ler (...). Era a primeira paixão da minha vida: sem tirar nem pôr, o *coup de foudre* que vem nos livros – foi o que aconteceu quando a vi entrar pela primeira vez na aula, dois meses antes, com os seus fascinantes olhos azuis (...). O pai de Joana, sem ela contar, tinha vindo esperá-la numa modesta *charrette* puxada por um cavalicoque escanzelado e, quando viu o meu atrevimento, avançou para mim como um touro varrido e, bradando, que eu andava «apalpando a filha», deu-me um soco que me derrubou. Levantei-me rapidamente para ir explicar ao pai da rapariga, educadamente, de forma civilizada, que ele fora injusto, mas fui recebido com outro soco e um pontapé no traseiro tão violento, que, de pronto, me convenci a desistir de explicar-me. Foi um escândalo à porta da aula, que não teve mais consequências a não ser a de um certo negrume em torno do meu olho esquerdo. Nunca mais vi Joana (Fernades, *op.cit.*: 48).

Após a análise dos episódios anteriores, cumpre voltar à questão que, na verdade, continua a consternar o leitor: será Fradique Mendes uma personagem literária ou, por outro lado, terá ele existência *real*, material?

De acordo com o que lemos na sua *Autobiografia*, chegamos à conclusão que Fradique é, de facto, uma pessoa de realidade e não uma *verdade de papel*. O jogo ficcional adensa-se e torna-se mais interessante, uma vez que o retrato que Eça nos dá do poeta parece não corresponder a uma pessoa da vida real, mas antes a um homem imaginário, ou seja, o homem ideal, o produto mais refinado e acabado daquilo que seria um homem, na verdadeira, grande e forte aceção da palavra. O paradoxo surge no texto quando Fradique afirma o seguinte: “Quem poderia admitir que esse homem ideal existisse, ainda que quem o tivesse retratado fosse o maior escritor da chamada escola realista?” (*Idem*: 59).

A justificação que Fradique nos dá acaba por levar a duas respostas, ambas literariamente sugestivas: por um lado, Eça terá retratado Fradique de forma superiormente hábil, devido ao seu génio literário e à amizade que ambos cultivaram de forma verdadeira e profunda, uma vez que, para o poeta das *Lapidárias*, Eça foi “o [s]eu amigo entre todos predilecto e também o [s]eu primeiro biógrafo” (*Idem*: 97). Não podemos esquecer, também, que todas as imprecisões acabam por ser desculpáveis, uma vez que “o José Maria escreveu aquele texto biográfico quase trinta anos depois dos acontecimentos que são relatados” (*Idem*: 110); por outro lado, Fradique acaba por se reconhecer também culpado da sua fama literária por conta das informações que Eça obteve a seu respeito através do relato de Marcos Vidigal, uma vez que estão, segundo o poeta, “carregadas de um enorme exagero” (*Idem*: 73).

Deste modo, compreendemos a razão de Fradique não admoestar severamente o seu amigo, não deixando, contudo, de retificá-lo sempre que necessário, uma vez que é devido à *Correspondência* que Fradique se torna verdadeiramente conhecido e admirado. A técnica do relato é aqui utilizada de forma inteligente, uma vez que os leitores, neste caso, o escritor, pode induzir em erro algumas interpretações daquilo que pensa acerca da personagem, se tivermos em conta aquilo que Lee Ross classifica como “Erro Fundamental de Atribuição”. Este erro acontece em

casos em que temos necessidade de explicar os comportamentos e a vida de outrem por meio de fatores externos que são muitas vezes erróneos, esquecendo-nos dos fatores internos.

Ao ler a publicação de Eça, Fradique riu-se, admirou-se e encantou-se, pois a emoção literária não correspondia à realidade dos factos da sua vida. Para o poeta, o retrato que o romancista esboça da sua pessoa era tão exagerado e superlativo como o da Morgadinha do Júlio Dinis. Ora, estamos no campo da figuração e dos mecanismos que fazem de uma personagem aquilo que ela é: as suas escolhas, o contexto em que se move, as suas feições, os seus traços psicológicos, a realidade histórica onde se situa a ação.

Porém, Fradique afirma novamente:

eu não era – nem sou – um personagem fictício, o que torna indesculpável, ao menos do ponto de vista da ética literária realista que o próprio José Maria muito acatou e preconizou, uma idealização, que (...) se traduz numa falsidade (*Idem*: 60).

Recuperemos uma das questões levantadas por Carlos Reis que logo no início apresentámos: “E onde está (se é que existe) o limite para a refiguração da personagem?”

Parece, de facto, não haver limite para a refiguração da personagem, uma vez que as técnicas utilizadas podem levar a uma sua total alteração e transformação. Contudo, convém não esquecermos que a sobrevivência de uma personagem parte sempre de uma figuração primeira que a um texto está adstrita. Por mais que a personagem se autonomize e ganhe vida própria, não podemos esquecer que o seu código genético-literário advém de um texto, de um autor e de uma obra. A sua luta, a da personagem em sobrevivência, será sempre a de tensão e conflitualidade com a sua origem, ora mais pacífica, ora mais assertiva. É o que constatamos com o Carlos Fradique Mendes na sua *Autobiografia*. Por mais que estejamos perante uma nova vida, uma roupagem diferente, uma outra aproximação, neste caso de índole post-modernista, Fradique Mendes continua intimamente ligado à criação queirosiana, uma vez que o seu código genético, a sua

argila literária, feita de papel e de tinta, tem origem na pena de Eça, restando, sempre, um substrato ideológico daquele que viveu na segunda metade do século XIX. Assim, o Fradique Mendes da *Autobiografia* apresenta feições post-modernistas, visto que a ele se aplica o lema *non nova, sed nove*, isto é, não são apresentadas coisas novas, apresenta-se, sim, as coisas feitas de um outro modo, já que a sobrevida de Fradique vem revelar-nos aquilo que Eça ocultou ou desconhecia. A partir desse pretexto, cabe ao romancista, como disse Saramago, “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 2005: 322) e acreditamos ser aí que reside, no fundo, uma pista para a pergunta: “De que ordem são os condicionamentos do trabalho de quem retoma e refigura uma personagem de autoria alheia e respeitável?” Os condicionamentos para a refiguração de uma personagem literária do fôlego de Carlos Fradique Mendes deverão passar por alguns filtros de ordem cultural, histórica e ideológica. Esses filtros estão diretamente ligados ao novo autor. Acreditamos que só tendo um conhecimento profundo da personagem queirosiana, dos seus gestos e gostos e das suas características, conjugando isso com a sua enciclopédia pessoal, será possível criar uma refiguração interessante, e não uma mera interpretação banal e sem fundamento. Acreditamos que este novo Fradique é, na verdade, uma reconfiguração coerente, devido ao que até agora temos vindo a descrever.

Por fim, regressemos à *Autobiografia*, para tentarmos entender a opinião e justificação de Fradique a propósito do seu aparecimento, ainda que fugaz, n’*O Mistério da Estrada de Sintra*. É interessante notar que o Fradique queirosiano sofre alterações desde a sua presença no romance a quatro mãos até à *Correspondência*. Podemos falar, assim, de uma migração interna da personagem ou, por seu turno, de uma evolução e aprofundamento de certos traços figurativos? Acreditamos que a resposta reside em ambas as questões, pois o Fradique que surge n’*O Mistério* toca violoncelo, atributo que desaparece n’*A Correspondência*, mas que na sua *Autobiografia* volta a surgir quando o poeta, numa expedição aos Estados Unidos com Ana de Léon, escreve que Ana “exigiu que eu levasse o meu violoncelo, sabendo como detesto tocar em público, pela consciência da minha mediocridade irremediável” (Fernandes, *op. cit.*: 88). As metamor-

foses de Fradique são sempre feitas a partir de um texto base e de uma figuração primeira, o que acontece posteriormente é a sua relativização, ora através de um questionamento do que é tido como verdade adquirida, ora como realização literária que remodela e (re)valoriza.

Ao recuar até ao *Mistério*, o Fradique da *Autobiografia* recupera uma certa arqueologia literária que servirá de pretexto para problematizar o romance escrito por Ramalho e por Eça. Não interessa mais debater se Fradique existe enquanto realidade, pois através da deriva ontológica realizada pela metalepse, sabemos-lo absolutamente real e verdadeiro. O que interessa aqui é dar ênfase ao perfil que lhe é atribuído e que o poeta julga ser um “tremendo exagero” (*Idem*: 114).

Diz o cinzelador das *Lapidárias*:

O *Diário de Notícias* publicava uma notícia sob o título de *O Mistério da Estrada de Sintra* (...). Veio a descobrir-se que essa notícia não passava (...) de uma ficção (...) Mas uma ficção de cenas reais distorcidas em que os dois literatos (...) envolveram a minha pessoa! (...) Por essa altura, lembro-me de ter estado no salão de uma pessoa amiga que tinha por convidadas três ou quatro senhoras, que com uma sofreguidão incompreensível me rodearam e me incomodaram com as perguntas mais idiotas que possa imaginar-se. Perante tanta estupidez e tanto histerismo resolvi responder às senhoras com falsidades tão pavorosas, que, em pouco tempo, me deixaram completamente só (*Idem: ibidem*).

E que atrocidades são essas? Para isso, necessitamos visitar *O Mistério da Estrada de Sintra*, para percebermos como, neste caso, a transficcionalidade acaba por ser um dos mecanismos utilizados para refigurar a personagem literária.

Eram dez horas. Carlos Fradique, com uma voz impassível, quase lânguida, contava as situações monstruosas de uma paixão mística que tivera por uma negra antropófaga. A sua veia, naquele dia, era toda grotesca.

– A pobre criatura – dizia ele – untava os cabelos com um óleo ascoroso. Eu seguia-a pelo cheiro. Um dia, exaltado de amor, aproximei-me dela, arregacei

a manga e apresentei-lhe o braço nu. Queria fazer-lhe aquele mimo! Ela cheirou, deu uma dentada, levou um pedaço longo de carne, mastigou, lambeu os beiços e pediu mais! Eu tremia de amor, fascinado, feliz em sofrer por ela. Sufoquei a dor, e estendi-lhe outra vez o braço... (Queirós, 2015: 348).

Ao aproveitar as descrições presentes noutros textos, o Fradique que sobrevive às narrativas desconstrói-se, melhor dizendo, afirma-se e revela-se, desmontando a genialidade literária que, afinal, aparentemente, nunca teve. A sua autobiografia, portanto, é o documento no qual destrói, de modo radical, a aura de referência cultural que Eça de Queirós lhe atribuiu, assumindo para o romancista “a estatura dum desses seres que, pela sedução ou pelo génio, como Alcibíades ou como Goethe, dominam uma civilização” (Queirós, 2014: 90).

Continua Fradique uma personagem queirosiana, ou, pelo contrário, conseguiu livrar-se das peias do romancista? Acreditamos que as fradiquices falam por si, uma vez que o espanto causado pelo poeta é, em si, motivo para a sua completa autonomização. Todavia, uma autonomização que não se consegue desprender totalmente do código genético queirosiano, um pouco como a relação Caeiro e seus discípulos: todos diferentes, mas sempre sob a influência e a sombra do mestre. Nestes, a dor de pensar, naquele, a fina ironia, o olhar agudo e a pose diletante. Lembremos que os fundamentos mais sólidos que Fradique deixa como legado são as sobrecasacas que fez no Poole. Isso e toda uma nova forma de escrever.

Terá Fradique conseguido o seu grande objetivo de atingir o estatuto de anónimo, de comum mortal? Parece-nos que o resultado foi o oposto, acabando por intensificar e densificar a sua caracterização, numa sobrevivência que lhe veio acrescentar características e avolumar a imortalidade, física e literária.

Referências

ARNAUT, Ana Paula (2010). “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. In *Via Atlântica*, n.º 17, Junho.

- FERNANDES, José Pedro (2002). *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Figuras da Ficção, disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2016/05/14/o-capuchinho-vermelho-defende-se-1/> (consultado 24/10/2017).
- FORSTER, E. M (1974). *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.
- INGARDEN, Roman (1965). *A Obra de Arte Literária*. 3.^a ed., Trad. Albin E. Beau & Maria da Conceição Puga & João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACEDO, Hélder (2017). *Camões e Outros Contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença.
- QUEIRÓS, Eça de (2014). *A Correspondência de Fradique Mendes. (Memórias e Notas)*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Carlos Reis (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Edição de Ana Luísa Vilela. Carlos Reis (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, José (2005). *A relação entre História e ficção. In História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernism, vol. IX*. Lisboa: Verbo.

(Página deixada propositadamente em branco)

MARIA CRISTINA BATALHA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, CNPq, CAPES, Faperj

ORCID: 0000-0002-4957-0560

**A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS
NA OBRA DE NELSON RODRIGUES:
CARICATURA E METALEPSE**

**THE CONSTRUCTION OF CHARACTERS
IN THE WORK OF NELSON RODRIGUES:
CARICATURE AND METALEPSIS**

RESUMO: O escritor brasileiro Nelson Rodrigues, responsável por uma obra bastante diversificada (conto, romance, teatro e crônica), dirige sua atenção para o espaço familiar, lugar onde as paixões e os desencontros se manifestam, transformando a família em personagem coletivo central. É na família, apresentada em seu estado de decomposição física e moral, que explodem a violência, a pederastia, os incestos, a infidelidade e os crimes. As personagens estão presas a sua classe social, que constrói uma rede de discursos e valores assentados em clichês nos quais essas personagens se movem. Elas não falam, mas fazem um certo uso da língua. O processo de figuração das personagens rodrigueanas se dá pela escolha e autonomia da linguagem: é pelo que dizem – ou não podem dizer – que os situamos em um espaço e em um tempo. Assim, na obra de Nelson Rodrigues, o estatuto da personagem deixa de ser um mero elemento da narrativa para representar a instância em torno da qual a narrativa se organiza. O plano psicológico é bastante raso; são um corpo com suas funções e é através delas que interagem com o mundo. Neste sentido, as personagens rodrigueanas são “tipos” que, pelo tratamento hiper-naturalista que recebem, transformam-se em “caricaturas”, processo retórico que normalmente se refere a uma pessoa, mas aqui, transforma-se na caricatura de um tipo social, afastando-se, por conseguinte, do “retrato realista” pelo exagero da pintura. Por outro lado, pode-se afirmar que as personagens de Nelson nada mais são que diferentes atualizações de uma mesma “*persona* autoral”, desempenhando seus múltiplos papéis. Elas atuam como instrumentos de uma filosofia de vida bastante peculiar, amplamente difundida em entrevistas, depoimentos e escritos do autor. De modo mais sutil, a *persona* se insere no discurso do narrador que, pelo discurso indireto livre, se confunde com a personagem, em exercício de metalepse, entendida como transgressão narrativa, segundo Genette (1972). Assim, através do estudo da construção de suas personagens, intentamos compreender a poética “desagradável” do escritor Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, metalepse de autor, construção de personagens, *persona*.

ABSTRACT: The Brazilian writer, Nelson Rodrigues, responsible for a very diversified work (short stories, chronics, novels, theater), focuses on family space, where passions and disagreements are normally manifested, and transforms this family into a collective central character. The process of figuration of his characters is given by the special choice and autonomy of the language. In Nelson Rodrigues work, the status of character ceases to be a mere element of narrative to represent the instance around which this narrative seems to be organized. Therefore, the characters of Rodrigues are “types” that, by the hyper-naturalistic treatment that they receive, they transform themselves into “caricatures”, by the exaggeration of the painting. We would say that the characters of Nelson are nothing more than different updates of the same “author’s persona”, playing their multiple roles, in an exercise of metalepse, understood as narrative transgression, according to Genette (1972). Thus, through the study of the construction of these characters, we aim to understand the poetic “nasty” of the writer Nelson Rodrigues.

Keywords: Nelson Rodrigues, author’s metalepses, characters’ construction, *persona*.

A personagem, categoria decisiva da narrativa ficcional, representa um campo de estudos bastante complexo, já que, por sua característica de dupla sobredeterminação, é o lugar do figurativo na ficção, responsável pelo “efeito de real”, e o da antropomorfização do narrativo, portanto, lugar de um “efeito moral”, “efeito psicológico” etc. Por outro lado, como o define Philippe Hamon (2011: 90), ela é também “uma encruzilhada projecional (projeção do autor, projeção do leitor, projeção do crítico ou intérprete que gostam ou desgostam dela, e que se reconhecem ou não em uma ou outra personagem)¹. Com tal função e responsabilidade na construção ficcional, o estatuto da personagem deixa de ser um mero adereço da narrativa para constituir-se um elemento central e organizador da ficção. Isso posto, nosso objetivo aqui é o de examinar, na ficção do escritor e dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, como são construídas as personagens que compõem a sua vasta e diversificada obra, tentando cernir quais são os seus modos de existência ficcional.

¹ As traduções do francês são de minha responsabilidade.

Nelson dirige sua atenção para o espaço familiar – lugar onde as paixões e os desencontros se manifestam – transformando a família em personagem coletiva central em sua obra. Nessa família, desfilam “tipos” humanos, pintados com as tintas de um hiper-naturalismo que se aproxima da caricatura, cujo processo retórico refere-se normalmente a uma pessoa, mas aqui, trata-se da caricatura do tipo social; não é, portanto, um retrato realista/naturalista, como desdobramento do projeto iluminista que marcou a segunda metade do século XIX, mas sim um zoom sobre determinado(s) traço(s) que definem uma personagem. De resto, esse projeto ficcional nada tem a ver com os aspectos ideológicos, representativos de uma certa inserção social, associados ao Naturalismo literário, nomeadamente a influência do darwinismo e do positivismo, influência do meio e da hereditariedade, contributo dos autores naturalistas para a construção de um paradigma narrativo. Em Nelson Rodrigues, o plano psicológico é bastante raso, suas personagens são alienadas à sociedade à qual pertencem; não têm consciência da luta de classes e são exibidas como um corpo com suas funções biológicas e seus impulsos obsessivos.

O desejo de expor as eternas paixões humanas na sua dimensão mais profunda, sem o verniz de uma estética consagrada pelo bom-gosto, leva ao tratamento de excesso de um naturalismo extremado, deixando, por outro lado, a impressão quase folhetinesca de um romantismo exacerbado, o que se traduz por uma estética identificada como *kistch*. Para Nelson, um “pierrô suburbano” como ele próprio se definiu, todo o residual de banalidades e de extravasamentos de emoção que informam o mundo suburbano carioca se transformará em matéria prima de sua ficção. Nesse quadro, como efeito de leitura, o riso vem temperado pelo desespero e há um ridículo, um patético nas queixas comezinhas que transparecem em suas falas, em seus gestos e seus dramas comuns, fazendo com que seus leitores/espectadores se identifiquem, mas, ao mesmo tempo, rejeitem essa identificação. Esses comportamentos nunca são aludidos, descritos ou vagamente mencionados, mas sim vividos em sua dimensão do aqui e agora. O sexo, os desejos mais recônditos, as paixões incontidas, assim como as doenças, a morte e as mazelas do corpo nunca são solucionados como um arranjo cordial, a encobrir a costumeira banalidade. Não

é qualquer escritor que consegue produzir um efeito tão ambíguo e, por conta disso mesmo, tão humano. Sempre atento aos detalhes mais desprezíveis, desnuda suas personagens e faz com que sejam reduzidas à simples e forte verdade do corpo e da “vida como ela ...”.

Percebe-se na obra de Nelson Rodrigues, para além das qualidades estéticas da grande literatura, a pregnância do banal quando arrancado de seu espaço, ou seja não quando o banal é celebrado, mas sim quando é exposto, flagrado em seu próprio meio e sujeito à interpelação. A presença do humano em estado bruto é o resultado de um modelo de construção de personagem que, por suas falas, gestos e impulsos são responsáveis pelo potencial dramático que define a marca autoral rodrigueana. Essa marca se caracteriza por dois aspectos fundamentais que destacamos aqui: 1) ao invés de dizer ao leitor fatos a respeito de sua personagem ou descrevê-la conforme o programa estético do Realismo, o autor mostra-as através de suas falas; 2) as personagens de Nelson nada mais são que diferentes atualizações de uma mesma *persona* autoral, desempenhando seus múltiplos papéis e que se infiltram nas falas e ações das personagens.

Em primeiro lugar, parece-nos que a obra de Nelson Rodrigues se coloca no extremo oposto à de Dostoievski, do ponto de vista daquilo que Bakhtine (1970) destaca como características principais. Entendemos que a polifonia na obra de Nelson se dá entre os diferentes papéis exercidos pela *persona* do autor que interagem dialogicamente. Ao contrário de Dostoievski, suas personagens atuam como instrumentos de uma filosofia de vida bastante peculiar: “Os meus personagens têm momentos meus, momentos da minha alma, momentos da minha sensibilidade, da minha dor, de meu desespero. Mas só momentos. Eu não me encarnei em nenhum completamente.”²

Algumas personagens repetem frases suas, como o Monsenhor, do romance *O casamento*, que diz que “só não estamos de quatro, urrando no bosque, porque o sentimento de culpa nos salva” (Rodrigues, 1992: 168). Outras vezes, as personagens tomam suas características físicas,

² Rodrigues, Nelson. Entrevista a Margarida Autran, in *O Globo*, 26-06-1973.

como o uso do suspensório, “porque o cinto podia magoar a úlcera” (Rodrigues, 1992: 34). Em outras circunstâncias, elas ainda reproduzem cenas vividas e mencionadas pelo autor em suas *Memórias*, como, entre muitos outros exemplos, o episódio em que Roberto Marinho diz a seu irmão que ele estava “cheirando mal”. Com isso, também Xavier, personagem de *O casamento*, ouve de Saraiva o conselho de que devia se cuidar melhor, pois estava “cheirando mal” (1992: 224). Destaca-se, ainda, outra “coincidência”, pois Sabino estudou no Colégio Batista, na Tijuca, assim como o próprio Nelson. De modo mais sutil, a *persona* se insere no discurso do narrador que, pelo discurso indireto livre, se confunde, por sua vez, com a fala da personagem. Na verdade, Nelson sempre afirmou que suas personagens tinham saído tanto da vida real, como da vida irreal, e, dessa mistura, surge “o delírio, a alucinação e a objetividade”.³ Declara ainda que usa tipos que conheceu na reportagem policial e na redação do jornal, presentes em contos, romances e em seu teatro.

Remetendo-nos agora ao primeiro aspecto de construção de personagem que mencionamos acima, a preferência por personagens da pequena burguesia, moradora da Zona Norte, é justificada pelo fato de Nelson circunscrever sua obra a um espaço urbano do Rio de Janeiro, logo predominantemente pequeno burguês. Alia-se a isso o fato de ser a classe social que parece mais apegada ao moralismo vigente. Além disso, em contrapartida, é também ela a que melhor deixa explodir seus sentimentos e arroubos de humor e paixão, constituindo-se, assim, um suporte de forte potencial dramático. Nelson diagnostica dessa forma sua escolha: “Porque é a única [camada social] que não se corrompe. A miséria corrompe, a fome corrompe, a abundância corrompe, o ouro corrompe. Mas o ouro do pequeno burguês não o corrompe nunca. E o pequeno burguês é parecidíssimo com o homem. Por isso ele me interessa. Há nas suas projeções as eternas paixões humanas.”⁴

³ Rodrigues, Nelson. Entrevista a Marisa Raja Gabaglia, in *Última Hora*, 12-10-1976, Caderno I, p. 5.

⁴ Cf. referência acima.

Cabe acrescentarmos que, ao definir-se como “suburbano”, Nelson Rodrigues parece assinalar seu endosso a essa visão de mundo, pois é a que melhor permite extravasar os sentimentos humanos que, como ele reivindica na citação acima, são, por extensão, as paixões de todos nós. Por estar mais distanciada dos limites estreitos do bom gosto da elite, o “suburbano” se reveste de uma carga dramática mais intensa, o que se ajusta, portanto, com mais pertinência à poética rodrigueana. Em entrevista de Nelson Rodrigues a Otto Lara Resende ao semanário *Comício*, Nelson dirá que: “Muito mais trágico do que as duas guerrinhas deste século é a dor-de-cotovelo. Pelo menos, muito mais teatral. As guerras passam e a natureza humana fica.”⁵ E, para ele, “A mulatinha que no Encantado toca fogo na roupa tem mais valor poético do que 500 mil chineses urrando de fome.”⁶

A temática central da obra de Nelson é a família em seu estado de decomposição física e moral. É nela que vão explodir a violência, a pederastia, os incestos, a infidelidade e os crimes. Essa desagregação se torna tanto mais contundente na medida em que é exatamente sobre o núcleo familiar que se assenta a moral elaborada pelos aparelhos ideológicos postos a serviço de um tipo de sociedade. Há então uma hierarquia rígida a ser respeitada, um ritual a ser cumprido – o casamento, por exemplo – assim como uma repressão que se desencadeia em resposta às exigências de uma moral vigente e que é preciso preservar.

A instância de repressão disciplinadora de desejos e da falsa aura de pudor que a família representa surge na obra de Nelson Rodrigues como denúncia da hipocrisia que rege as relações que se estabelecem entre seus membros, mascarando o ódio e a violência que estão na base dessas relações. A imagem enganadora é fixada nos retratos de Álbum de família, assim como na capa da revista *Manchete*, onde Glorinha, vestida de noiva, terá sua foto estampada, pois não importa que “o noivo seja pederasta” ou que Glorinha “não seja mais virgem”, nem mesmo que o pai a deseje: “o que importa é o casamento!”. Assim como o crime realizado

⁵ Rodrigues, Nelson. Entrevista a Otto Lara Resende, *Comício*, 15-05-1952.

⁶ Cf. citação acima.

no sacrifício religioso é a violação ritual de um interdito, o ato sexual inicial que constitui o casamento também é uma violação sancionada pela sociedade.

A família patriarcal brasileira, com sua forma de organização, seus conflitos e suas aflições, será então uma espécie de personagem coletiva, central na obra rodrigueana, e é em torno da sexualidade que a dinâmica dessas relações vai se desenvolver. O sexo constitui um meio através do qual as personagens se precipitam na queda, numa voragem compulsiva, que desconhece limites de qualquer ordem, numa necessidade de expor tudo, como no dilúvio, para tentar a redenção. As personagens se situam em um mundo onde o trabalho está ausente e, por conseguinte, as energias que despendem desviam-se da economia voltada para a produção e se inscrevem em num tempo de esbanjamento – o tempo da festa – onde a energia é canalizada para a satisfação dos desejos (Bataille, 1954: 204).

As mulheres se dividem entre “santas” e “putas” e, nesta perspectiva, a figura da “mãe” tem que permanecer ao abrigo da abjeção do sexo. A personagem Boca de Ouro tinha tudo para ser feliz, pois era rico, respeitado e conseguia todas as mulheres que desejasse, mas tinha um ponto fraco: o nascimento numa pia de gafeira. Quando alguém fazia alusão à sua origem, ficava furioso, pois era obrigado a reconhecer que a mãe era uma prostituta. Sabino, personagem de *O casamento*, quando conta ao padre que vira sua mãe se masturbando, também sofre com a constatação da sexualidade da mãe, que ele gostaria de negar para preservar-lhe a imagem de pureza. Por isso, em *Senhora dos afogados*, Paulo diz com orgulho: “Na nossa família todas as esposas são fiéis. A fidelidade já deixou de ser um dever – é um hábito” (Rodrigues, 1990: 323, vol. 2). Quanto à Dorotéia, a “pura”, afogou-se por não suportar a idéia de que “por dentro do vestido, estava seu corpo nu” (Rodrigues, 1990: 148). Aprisionado por uma visão cristã, o sexo é uma fonte de pecado e está na origem de todas as culpas. Assim, Dorotéia é o protótipo da pecadora cristã porque acata o castigo da feiúra e das chagas no corpo como redenção para os pecados ancestrais dos antepassados da família. Desse modo, vê-se que a procura da “mulher sem pecado” surge como uma das obsessões de Nelson. A adúltera é

uma personagem constante em sua obra. Além disso, muitas vezes, é denunciado o preconceito machista pelo qual a beleza é incompatível com a honestidade. Por isso Virgínia, em *Anjo Negro*, que era “bonita demais”, rouba o noivo da prima, incorrendo na maldição da tia, que a fará ser violada por “um negro”. Assim, “quanto mais feia mais casta” e quanto mais pura e fiel, mais “triste, azeda e neurastênica” (Rodrigues, 1990, vol. 2: 132).

Para Bataille, algumas partes do corpo são percebidas como “objeto” na medida em que as utilizamos de maneira animal. Nesse sentido, enquanto o olho expressa a vida espiritual, os pés e as mãos são eminentemente humanos. Parece-nos que é dessa forma que são percebidos na obra de Nelson, conforme se deduz a partir de inúmeros exemplos: Glorinha olha para Antônio Carlos e vê seus “pés enormes”, com o “dedo grande, empinado”, mas seu olho era “límpido e triste” (Rodrigues, 1992 a:111); só percebemos vida no pai de José Honório porque ele “pisca”, e, quando é forçado a assistir a cena de sexo entre seu filho e Romário como plano de vingança arquitetada pelo rapaz, o “olho”, como sujeito da frase, vai exprimir o horror e a violência do episódio: “O olho começou em Zé Honório, passou para Antônio Carlos, depois para Maria Inês e, agora, estava fixo em Glorinha” (Rodrigues, 1992a: 124). Dona Eduarda (*Senhora dos afogados*, 1990) tem como castigo as mãos amputadas, seu marido diz que não matou a mulher, “só matei as mãos”, pois as mãos são a parte do corpo que acariciam, que tocam e que pecam. Em *A falecida* (1990), Zulmira declara que sua frustração no casamento advém do fato de Tuninho tê-la deixado no quarto nupcial para ir “lavar as mãos”, como se tivesse “nojo” por ter tocado seu corpo. Os pés são, então, identificados com o sexo, o que faz Sônia (*Valsa n.º6*, 1990) ter “vergonha dos próprios pés, finos e nus”. A figura do noivo em *Dorotéia* é representada metonimicamente por um par de botinas, e Glorinha nunca vira seu pai descalço (Rodrigues, 1992: 123). Quando ela observa um rapaz que tomava cerveja num bar, reflete:

Imagina aquele homem nu. As costas, o peito, a barriga, os quadris, as coxas, os joelhos, as pernas, as canelas. Só não gostava do pé. O calcanhar pode

ser bonito. Mas os pés, propriamente os dedos dos pés, não. Quando estudava no Jacobina dizia às colegas: ‘Vou pedir a meu marido para dormir de meia.’(Rodrigues, 1992 a: 93).

E mais adiante, diz ela, ao referir-se a Antônio Carlos, expressando a associação cara ao autor entre sexo e nojo: “Ela notara que ele estava de sapatos sem meia. E teve nojo. Os pés de Antônio Carlos, ou de qualquer outro. Não há pé bonito.(...) Mas não podia ver, sem enjôo, os dedos e a sola do pé. Fosse de quem fosse” (Rodrigues, 1992a: 103). Em um pólo oposto, Noêmia deseja “beijar os sapatos de Sabino” (Rodrigues, 1992a: 66) e as reiteradas referências ao “talco nos pés”, como marca de sedução e “limpeza”, sublinham a identificação sugerida. Na cena em que Sabino é seduzido pela filha, depois que esta foge pela praia, o pai pega seus sapatos, “passa no rosto o couro fino” e “beija-os por dentro” (Rodrigues, 1992a: 216).

A boca é associada ao sexo feminino e, no fim das contas, “dentista e ginecologista, é tudo a mesma coisa”, como aparece em *Viúva porém honesta* (1990, vol. 1). O primeiro beijo na boca é visto como “um defloramento” (*Perdoa-me por me traíres*); dr. Camarinha, ao observar Glorinha diante dele, pensa na sua boca “fresca e úmida” e via “a cor das gengivas e da língua” (1992a: 86). O “beijo no asfalto” que, representa metaforicamente o ato sexual, remete à associação entre amor e morte, pois quem ama, deseja destruir o objeto de seu amor: Aprígio (*Beijo no asfalto*, 1990, vol. 4) mata o genro por amor e Raul (*Perdoa-me por me traíres*, 1990, vol. 3) beija a cunhada na hora em que esta morria.

O corpo é sede da emoção, do sentimento e da sensação, mas é, ao mesmo tempo, objeto de ódio violento. Ele carrega impurezas e secreta líquidos que transmitem doenças: “Quem sabe se a doença não estaria no suor, ou na saliva, ou no simples hálito?” (Rodrigues, 1992a: 67), pergunta Noêmia, ao pensar em sua relação com Xavier, casado com uma leprosa. É por isso que dr. Camarinha considera que “a transpiração abundante é meio obscena” (1992a: 82). O nojo que o corpo inspira se reflete nas doenças que são sempre corrosivas –lepra, câncer, tuberculose, por exemplo. E é essa presença que prevalece na ficção rodrigueana e que

aproxima suas personagens da caricatura. Trata-se de um corpo-síntese, representado por suas funções vitais.

Na poética do autor, mulher casada se transforma, não somente porque perde a virgindade/pureza, mas porque será marcada pela experiência sexual, necessariamente degradante; o pecado do sexo leva fatalmente à traição. É em torno dela que vão girar todas as crônicas de *A vida como ela é...*, pois como diz o narrador de *O casamento*, “não existe família sem adúltera” (1992a: 38). A traição funciona então como necessária e inexorável, já que o verdadeiro amor só se realiza na morte. Por isso, viver e amar tornam-se incompatíveis e o ciúme surge como corolário do fantasma da traição. Ora, o amor não sendo verdadeiro, a traição é inevitável: “A verdade é que todo mundo trai e todo mundo é traído.” (Rodrigues, 1993 b: 75). A simpatia pela figura da prostituta parece evidenciada na peça *Dorotéia*, em que somente a personagem título não usa máscara, deixando aparecer seu rosto “belo e nu”, enquanto que todas as outras mulheres trazem uma máscara de inexpressividade e feiúra, marcando bem os dois espaços.

Nelson faz questão de desvincular prostituição e problema social. Para isso aponta para o sentido grego de “puta”. Aliás, parece-nos ser essa uma das marcas fundamentais da *persona* Nelson Rodrigues: suas personagens são construídas despojadas de acessórios acidentais, como situação social, aspecto físico, trabalho ou situação financeira. O dinheiro é utilizado como compensatório para uma situação frustrante, mas não impede que a solidão e o desespero tomem conta das personagens: o dinheiro de Tuninho (*A falecida*, 1990, vol. 3), que seria empregado no enterro da mulher, é transformado em uma espécie de vingança por sua traição e não o faz sentir-se recompensado nem o afasta da humilhação; tampouco Teófilo, noivo de Glorinha, aceita o cheque de Sabino. Ele se recusa assim a “vender-se”, porque o problema do ser humano, embora vinculado também à situação financeira, não se limita a ela exclusivamente, mas assenta suas raízes em uma outra ordem. O extremo dessa descaracterização social se situaria em *Álbum de família* (1990, vol. 2), onde está em cena uma família exemplar, primordial e desligada de qualquer contexto histórico, no interior da qual os conflitos vão se desencadear.

Nas demais obras, o aporte de algum dado de caráter mais social alia-se, de um lado, ao comportamento de extremo naturalismo das personagens e, de outro, a falsas aparências e verdades cristalizadas que mascaram a real essência do homem. Este passa então a agir movido pelos clichês que o situam em determinados contextos, condicionando suas atitudes. Alguns deles são utilizados intencionalmente, visando a reafirmar o senso comum e preconceitos sociais arraigados: a cafetina fala com sotaque estrangeiro e o cabeleireiro Vicente, que vai pentear Glorinha para o casamento, é homossexual; todos se pautam por máximas como “homem não chora” e “cuidado com os vizinhos”. Nesse sentido, as diferentes caracterizações de papéis sociais nada mais são do que biombos de um falso código moral, atrás dos quais as personagens tentam dissimular sua verdadeira face.

Os diálogos de Nelson Rodrigues se forjam numa fala coloquial, permeada de sínopes, hesitações, vícios de linguagem e modismos, bem como incorreções gramaticais consagradas pela oralidade: o uso do verbo “ter” no lugar de “haver”, a mistura dos pronomes de tratamento “tu” e “você” e o pronome oblíquo utilizado em início de frases. Encontramos igualmente algumas falas seguidas de silêncio, assim como um grande número de interjeições que, pela interrupção e os reiterados recomeços, expressam as hesitações das personagens. Deste modo, elas sublinham um determinado estado de espírito e contribuem para a construção psicológica em seus diferentes matizes.

O retrato moral da sociedade surge a partir da construção de uma sociedade emblemática. Ou seja, as personagens estão presas a sua classe social, que formata uma rede de discursos e valores assentados em clichês nos quais essas personagens se movem. Sua linguagem e seus gestos refletem uma visão de classe, sem contudo apontar para um conflito social. Algumas personagens sonham com determinados clichês que, para elas, representam uma classe superior à sua. Isso se dá sem a consciência da tensão que existe entre elas, pois Nelson não parece interessado na transformação social e sim nos limites do humano. Vejamos como o escritor explicita sua poética a esse respeito: “A classe dos meus personagens é um revestimento, não uma coisa essencial. Porque o que me interessa além da classe, é o homem. Para mim o sujeito, seja lá de que

classe for, continua tendo as mesmas paixões, sendo o mesmo homem, um esquimó ou um mandarim, não importa.”⁷ Uma personagem de *Boca de ouro* (1990, vol. 3), Celeste, moça pobre de subúrbio, sonha em ser Grace Kelly, assim como Sabino quer ver o retrato da filha vestida de noiva na capa da revista *Manchete*. Isto se justifica porque esses clichês expressam sonhos de realização e valores sociais positivos da época.

No entanto, as personagens rodrigueanas parecem estar envolvidas em uma teia de discursos e códigos sociais mais fortes do que eles, que oprimem e contrariam seus impulsos e desejos mais imediatos. O uso de lugares comuns do tipo “entra por um ouvido e sai pelo outro”, “quero ver minha mãe morta se não é verdade”, “aqui se faz, aqui se paga”, entre outros, são exemplos de frases consagradas pela sabedoria popular que enfeixam, assim como os clichês, uma determinada visão de mundo. Neste sentido, a fatalidade que se abate sobre essas personagens também pode vir do código social opressor. É nessa ótica que devemos entender as “tragédias cariocas”, denominação que o próprio autor atribui a algumas de suas peças. Celeste (*Boca de ouro*) lamenta-se: “Sou uma fracassada! Eu nasci para ter dinheiro às pampas e quedê? Não tolero andar de lotação” (1990, vol. 3: 128). Como ela, Zulmira (*A falecida*), também tem seus sonhos de bovarismo e reconhece que sua condição social funciona como um impedimento para a realização de seus desejos. Por isso, Ângela Leite Lopes chama a atenção para o uso particular da língua que as personagens rodrigueanas fazem:

Os personagens não falam, fazem um certo uso da língua. Pode se dizer que a língua se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar, uma tomada de posição sobre a própria língua. Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais. E é nesse sentido, finalmente, que Nelson Rodrigues realiza uma exposição eloquente do modo de vida do cidadão moderno, urbano. (Lopes, 1993: 32)

⁷ Rodrigues, Nelson. Entrevista a Gilberto Braga, in *O Globo*, 14-01-1976.

Isso nos leva a concluir que as personagens rodrigueanas são como seres feitos de linguagem. Ou seja, não se limitam à violência dos desejos e das paixões que desencadeiam e fazem desencadear, mas são como presas da malha de discursos que as encerra, constituindo-se em um obstáculo a mais para a satisfação de seus impulsos. É pelo que dizem – ou não podem dizer – que as situamos em um espaço e em um tempo que atuam como limite: Sabino não admitia que Eudóxia dissesse “cocô”, só “fezes”; Boca de ouro é aquilo que se diz dele; é o resultado das três versões que d.Guigui conta sobre sua vida que expressam, por sua vez, três “sentimentos” que Guigui experimenta a seu respeito.

Parece claro então que o fundamental para Nelson é o ser humano como estrutura, sendo a questão social percebida como apenas uma das formas de cerceamento de sua liberdade e realização. Para ele, a violência está no homem e, certamente, na estrutura social que define lugares e papéis socialmente identificados como de dominação e de submissão. Mas isso, segundo o autor, não sugere o contingencial; ao contrário, parece antes apontar no sentido do natural.

O sexo nivela Sabino e Noêmia. Se há violência no relacionamento entre ele e sua secretária, não nos parece que seja apenas por um antagonismo de classe, embora o mecanismo de dominação social também esteja presente. Há uma violência igual entre Antônio Carlos e Glorinha, que pertencem à mesma classe social. Isso vem confirmar que, na ótica rodrigueana, não há relação humana que escape à essa mediação. No jogo de forças entre “o princípio do prazer” e o “princípio de realidade”, as personagens rodrigueanas sempre vão se deixar levar pelo primeiro prato da balança, o que só poderá engendrar violência, traição e ódio, como forma de relacionamento entre eles, como se patenteia: “Sei, hoje, que, em qualquer casamento, há uma vítima obrigatória.” (Rodrigues, 1992 a: 66). Suas personagens são capazes de exacerbar manias, idiossincrasias fúteis e transformá-las em obstinações e paroxismos. Não é o adultério em si que provoca um impacto no leitor, mas a situação insólita, causada pela exacerbação das cenas banais do cotidiano e pelas atitudes desmedidas das personagens, homens comuns, mas que agem de forma inusitada. É este descompasso que suscita um efeito de estranhamento no leitor.

A violência presente em sua obra se inscreve em um quadro mais amplo de impossibilidade de comunicação ou de qualquer outra forma de relacionamento humano que não esteja permeado pelos desejos individuais que se interpõem entre os homens e impedem uma convivência isenta de conflito. A obra rodrigueana reflete um determinismo trágico que se desdobra internamente, uma vez que afirma que tudo o que acontece “já estava escrito há seis mil anos” (1992 b: 143). Nessa ótica, a margem de liberdade virtual se acha extremamente limitada e temos a impressão que suas personagens caminham para um destino previamente traçado, assim como ele próprio nada mais faz senão seguir os caminhos que lhe aponta a sua “vocação mediúnica”⁸ de escritor.

Entendemos que a figuração, processo discursivo de construção da personagem responde, na obra rodrigueana, ao que se pode chamar de “tipo”, mas figurado aqui como “caricatura” de uma certa visão de mundo. Assim, mesmo individualizadas, embora falando por uma classe social representativa de uma determinada época e de um determinado ponto de vista ideológico, as caricaturas reverberam a *persona* autoral de Nelson Rodrigues, em um processo recorrente de metalepse, exibindo de maneira exacerbada os traços representativos do autor, retratados em sua obra em forma de zoom. A perspectiva distorcida pela lente de aumento impede que essa figuração de personagem a transforme em tipo, regido por uma lógica previsível e inviabilizando surpresas. Inserindo-se em sua própria narrativa para reforçar o ethos autoral que deseja construir para si, Nelson Rodrigues fala da dimensão humana em seu sentido menos usual e, por isso mesmo mais verdadeiro. O que o autor tem de melhor é a perícia para lidar com o humano, naquilo que ele tem de grande, mas também naquilo que ele tem de pequeno, de mais vil, de menor, pois ele sabia que, do homem, nada pode ser excluído. Foi como cronista que criou personagens e fatos que se immortalizaram, tanto na história do futebol, como na história de uma época. Nela se andava de lotação, não havia motéis e os encontros dependiam de apartamentos emprestados

⁸ Rodrigues, Nelson. Depoimentos. Rio de Janeiro: SNT, MEC, SEC, 1981, vol. V, p. 123.

por amigos, geralmente na Zona Sul; nela se bebia “grapete”, se chupava “Chica-Bom” e as mulheres andavam de “chinelinhos de arminho e quimono rosa bordado”. Enfim, seu anedotário resumiu de maneira bastante lúcida as mazelas e as incongruências da nossa vida nacional, e o que nos permite ver a dinâmica dessa época é a movimentação das personagens em suas falas, suas atitudes, seus medos e suas fantasias, tudo isso como ecos de uma mesma e sempre presente marca autoral rodrigueana a assinar sua própria obra.

Referências

- BAKHTINE, Mikhail (1970). *La poétique de Dostoïevski*. 2.^a ed. Paris: Seuil.
- BATAILLE, Georges (1954). *L'Erotisme*. Paris: Union Générale d'Éditions, col. Le Monde en 10-18.
- HAMON, Philippe (2011). *Le personnel du roman*. Genève: Librairie Droz.
- LOPES, Angela Leite (1993). *Nelson Rodrigues trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- REIS, Carlos (2015). “Figurações do insólito: a reversão do típico”. *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES, Nelson (1990). *Teatro Completo*, Sábato Magaldi (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- __ (1992 a). *O Casamento*. São Paulo: Cia das Letras.
- __ (1993 a). *A coroa de orquídeas*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras.
- __ (1992 b). *À Sombra das Chuteiras Imortais (crônicas de futebol)*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras.
- __ (1993 b). *A Vida Como Ela É...* Ruy Castro (Org). São Paulo: Cia das Letras.

(Página deixada propositadamente em branco)

MARIA DO CÉU FRAGA

Universidade dos Açores. CEHu. CLP.

ORCID: 0000-0001-6892-6991

CAMÕES, PERSONAGEM DE FICÇÃO

CAMOENS, A FICTIONAL CHARACTER

RESUMO: Camões representa um caso paradigmático da capacidade que a literatura tem de interpretar e transfigurar o mundo empírico: a imagem que se divulga do poeta é, em grande medida, uma imagem fictícia, criada a partir das possibilidades abertas pela leitura da sua obra literária e pela imaginação, apoiada no conhecimento da época e em escassos dados biográficos seguros. Nem sempre pacificamente, e num movimento cujas fronteiras ora se afirmam, ora se esbatem, na imagem de Luís de Camões têm convivido um Camões personagem de declarada ficção com um Camões criado pelos estudos literários e pela investigação histórico-literária. Nas últimas décadas do século XIX, o processo de afirmação de Camões como símbolo nacional conciliou a investigação e a criação literária, e recriou uma figura que conseguiu captar o interesse do cidadão de cultura média e até popular. Na Universidade desenvolveu-se uma área do campo da literatura que se autonomizou desde a constituição, em 1924, da cadeira de estudos camonianos. Anteriores a essa afirmação, mas na sua raiz e contribuindo para a formação da nossa imagem de Camões, as obras de Garrett e de Castilho serão as principais referências da análise que se apresenta nesta comunicação e em que se procura explicar a dinâmica que se estabelece entre o mundo empírico, as exigências do conhecimento e da ficção literária. Os dois escritores oitocentistas, que apoiam as suas decisões em aparato paratextual erudito, caminham por rumos aparentemente distintos, afirmando-se uma das obras como “poema em dez cantos”, a outra como “estudo histórico-poético liberrimamente fundado sobre um drama francês”. No entanto, as duas obras mostram semelhantes possibilidades de transformação de uma pessoa real em personagem de ficção e da sua posterior devolução ao mundo social que, reconhecendo-a e reconhecendo-se nela, aceitará as suas novas roupagens. Ao longo da comunicação, acentuar-se-ão ainda aspetos que mostram a influência exercida pela figuração ficcional de Camões sobre os próprios estudos camonianos.

Palavras chave: figuração camoniana, sobrevida da personagem, memória histórica.

ABSTRACT: Camoens represents a paradigmatic case of literature's capacity to interpret and transfigure the empirical world: the image of the poet that is projected is, in large measure, a fictional one, created by the imagination and grounded upon our

knowledge of the historical period he lived in, scarce safe biographical data available and the possibilities that ensue from the reading of his literary work. In the images that are presented of Luís de Camoens we encounter, a not always peaceful admixture of a Camoens that is professedly a fictional character with a Camoens created by the literary studies and by historical-literary research, in a movement the frontiers of which are at times stressed, at others, blurred. During the last decades of the XIX century, the process of asserting Camoens as a national symbol conciliated research with a literary creation and recreated a figure that was able to capture the interest of the citizen of average culture and even of the people at large. The University witnessed the development of a field of literature that became autonomous with the creation, in 1924, of the chair of camoen studies. At the roots of this process and contributing to the shaping of our image of Camoens, the works of Garret and Castilho stand as the major references of analysis presented in this text. We resort to them to explain the dynamics that are established between the empirical world and the requirements of both knowledge and literary fiction. Substantiating their decisions in an erudite paratextual apparatus, the two writers of the eighteen hundreds thread apparently distinct routes, presenting the work of Camoens, one of them, as “a poem in ten songs”, the other, as an “historical-poetic study, freely based upon a French drama”. Their work, however, displays similar possibilities of transforming a real person into a fictional character, as well as of its posterior devolution to the social world. A social world that recognizing that person, thus transfigured, and recognizing itself in her, will accept her new garments. Throughout the text, additional aspects will be presented showing the influence exerted by the fictional figuration of Camoens upon camonian studies themselves.

Key Words: Camonian figuration, survival of the character, historical memory

“Camões, personagem de ficção” é um título que deixa subentendido um aspecto que deveria talvez ser explicitado, dizendo de uma forma mais extensa “Camões, figura histórica e personagem de ficção literária”. A separação dos termos, que se impõe ao senso comum, ao leitor desprevenido, tem o seu quê de exigência de abstracção teórica, mas o mesmo acontece quando são fundidos; de igual forma, também a separação dos dois mundos – por um lado, o mundo da vida, por outro o da ficção –, de um ponto de vista epistemológico e metodológico, é tão indispensável como a distinção entre o texto historiográfico e o texto literário (Compagnon, 1998).

Carlos Reis lembra que Eça se defendeu (decerto rindo no seu íntimo) da acusação de ter caricaturado Bulhão Pato n’ *Os Maias*, através da figura,

simpática, é certo, mas profundamente ridícula, de Alencar (Reis, 2012, pp. 18-19¹). No século XVI, a literatura firma com a realidade relações pragmaticamente bem mais claras, ao menos a nível do discurso, quando cria imagens, figuras ou situações, e as afirma como reais. Mesmo sem pensarmos nos problemas de ficcionalidade que levanta, por exemplo, a recriação épica de um herói, veja-se a repetida exposição de uma infelicidade desmedida e inocente, trágica, portanto, de Camões, ou leiam-se os lamentosos apelos de Diogo Bernardes, que vai ao ponto de se queixar de fome aos seus hipotéticos mecenas, pintando-se num estado de pobreza contínua, e que sem corresponder à verdade factual, corresponde a uma figura voluntariamente forjada pelo poeta que precisa de proteção. Através dos seus textos, os poetas do século XVI forjam com cuidado a imagem que pretendem ver reconstruída pelo leitor (Alves, 2005), procurando fundir mundo empírico e ficcional, pessoas e personagens.

Este aspecto é importante na leitura de poesia lírica, que, já por si, pelas suas próprias condições de enunciação, propicia a identificação, e também porque se está numa época em que o princípio da imitação se impõe. Mais ainda, é uma época em que os autores líricos têm de justificar a utilidade da sua existência e da escrita poética.

No ano de 1595, Manuel de Lira imprime as *Rimas* de Camões, que o livreiro Estêvão Lopes dedica a D. Gonçalo Coutinho, e com os mesmos caracteres tipográficos também as *Obras* de Sá de Miranda, que dedica a D. Jerónimo de Castro. Tanto um livro como o outro, além das dedicatórias, contam com alguns poemas encomiásticos em que, como seria normal, pairam alusões vagas à vida dos autores.

Já a 2.^a edição das *Obras* mirandinas, da iniciativa do livreiro Domingos Fernandes, é de 1614 e anuncia no rosto, de forma a atrair o possível comprador: “Agora de novo impressas com a relação de sua qualidade, e vida”. Com efeito, nesta segunda edição, os poemas são precedidos por um texto relativamente extenso, intitulado “Vida do Doutor Francisco de

¹ Examinando as redes que a narrativa da história literária estabelece com a realidade e a ficção, Carlos Reis considera a figura de Camões e examina-a, entre outras, como caso paradigmático do escritor que se torna “personagem na história literária”.

Sá de Miranda” que se diz expressamente ter sido “coligida de pessoas fidedignas que o conheceram e trataram e dos livros das gerações deste reino” e que, embora sem autor indicado, é com frequência atribuída a D. Gonçalo Coutinho. Mesmo se logo os primeiros parágrafos levantam problemas de concordância cronológica (Martins, 1969; esta “vida” pode ler-se também em Miranda, 1977), a verdade é que, desde o início, a narrativa se ordena de acordo com as exigências normais da biografia: “nasceu Francisco de Sá de Miranda na cidade de Coimbra no anno do Senhor de 1495, o mesmo dia em que el Rey Dom Manuel tomou posse do governo destes Reynos, foy filho de ..; etc., etc.

Estabelece-se, pois, um fio cronológico que ordena os comentários e os excursos que alguns factos ocasionam, ou aspectos da vida usual do poeta, as suas ideias, os traços físicos, e que é seguido de forma a percorrer a vida, terminando quando Sá de Miranda “morreu com todos os Sacramentos de idade de 63”, para se acrescentar apenas uma nota sobre a sua sepultura e o epitáfio que aí foi mandado pôr por Martim Gonçalves da Câmara.

Maria Vitalina Leal de Matos (2006) e José Cardoso Bernardes (2011) fizeram já notar que muito desta biografia é convencional; o último (p. 20) sugere mesmo que alguns traços “eventualmente terão sido decalcados das vidas de outros escritores célebres do Renascimento europeu”². Mas sobretudo, para o que nos interessa agora, esta “Vida” mostra o real interesse que despertava já então entre nós a biografia do autor dos versos lidos, no desejo de, na perpetuação da fama, aliar a obra à vida do autor. Neste caso, um homem ilustre, cuja vida poderia ajudar o leitor a compreender e valorizar os seus poemas, sublinhando a coerência existente entre os princípios morais expostos e a sua assunção na vida do poeta e, portanto, apresentando-o como modelo de fama merecida.

Bem diferentes são os primeiros apontamentos biográficos sobre Camões, que o leitor sente demasiadamente vagos e reticentes, como

² Embora não fosse ainda usual entre nós, o hábito de introduzir a obra poética pela apresentação de uma biografia do autor tornara-se corrente quando os humanistas refletiram sobre a fama e a sua conquista através das letras.

se impusessem silêncios pouco naturais em quem traça uma biografia; ao mesmo tempo, sendo certo a curiosidade do público acompanha a fama, esses vazios não podem deixar de acender no leitor vontade de os preencher, pelo que, com o passar do tempo e em virtude da projecção ganha pelo poeta na cultura nacional, a reconstituição da biografia camoniana passou a ser objecto de estudos rigorosos ou, ao menos, intencionalmente rigorosos.

Luís Vaz de Camões viveu, supõe-se nos nossos dias, entre 1524 e 1580³. Entrou no mundo da ficção pelo seu próprio pé, recriando passos da sua existência e fazendo o leitor deparar-se com constantes sugestões que estimulam a curiosidade e o desejo de conhecer o homem escondido e supostamente revelado atrás do *eu* que se ouve nos seus poemas líricos e em passos da epopeia ou das cartas. Com efeito, e dentro dos moldes típicos da poesia petrarquista, Camões desenvolve o seu discurso no sentido de levar o leitor a acreditar na verdade empírica dos momentos evocados e das situações liricamente sugeridas, numa poesia de aparente confissão directa de sentimentos e paixões contraditórias e, apesar disso, de discreta contenção⁴.

Ao mesmo tempo, dirá o historiador honesto, não temos documentados senão alguns passos da vida do poeta, fundamentais é certo, mas insuficientes para permitirem o traçado seguro dos acidentes menores ou mais pessoais da sua biografia ou a reconstituição da sua figura histórica com o rigor metodologicamente exigível. A explicação dos factos do campo da história exige um tipo de imaginação que tem natureza, características e objectivos bem diferentes daquele que é necessário à criação artística, como bem mostrou Colingwood, e como o regresso da história narrativa postula.

³ No *Dicionário de Camões* (Silva, 2011: 80-94) encontra-se uma “Biografia de Camões” segura, acompanhada de justificação e de um enquadramento crítico da história das “vidas” do poeta, traçada por Vitalina Leal de Matos.

⁴ E porque os biógrafos são pouco aritos a admitir que nem sempre a vida se desenvolve segundo nexos lógicos e verosímeis, as alusões pressentidas dão muitas vezes origem a construções que tentam explicar toda a biografia. Continuam a ser fundamentais as observações de Aguiar e Silva em “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”.

Mesmo se os críticos exageram por vezes o seu lamento, é certo que os contemporâneos de Camões não nos deixaram as notícias articuladas e completas que desejaríamos.

Uma boa parte das informações que possuímos é recuperada indiretamente nos paratextos que introduzem as suas obras e cujos autores sentem a necessidade de se referir ao autor, mesmo que de uma forma breve, exigida às vezes pelas circunstâncias que ditam a elaboração de dedicatórias, prólogos, poemas encomiásticos, ou mesmo pareceres. Mas nem as edições quinhentistas de *Os Lusíadas*, sejam elas as portuguesas ou as traduções castelhanas, se demoram a falar do poeta, preferindo centrar-se na apreciação literária e no elogio da arte e da cultura do poeta.

Se, pela nobilitação do autor, a epopeia poderia suscitar o registo da biografia, já à lírica pareceria convir o conhecimento de alguns traços da vida de quem nela se expressa. A 1ª edição das *Rimas* (1595, com a grafia *Rhythmas*) apresenta de facto um “Prólogo aos leitores”, cujo autor anuncia que falará da obra e da vida do poeta (Soropita, 1595). No entanto, limita-se a expor os princípios poéticos que lhe permitem fundamentar o seu avisado juízo crítico, justificar a ordenação dada aos poemas, enaltecer ou apresentar reservas a algumas características da obra. Quanto à vida, nada transparece das suas palavras – mais facilmente se deduzirá dos termos da carta-dedicatória de Estêvão Lopes que Camões foi um *estrangeiro* entre os seus, necessitando, pois, da protecção de D. Gonçalo Coutinho (Fraga, 2015). Soropita (aceitemos que tenha sido ele o autor deste Prólogo), além de fazer um exercício pormenorizado de análise da obra, parece mais interessado em fazer recair sobre o poeta lírico a fama de que gozava já como épico do que em apresentar uma imagem que não estivesse no espírito do leitor e fosse apenas preciso avivar – a fama, e, entenda-se, a dignidade, uma vez que a epopeia era um género nobre, capaz de fazer esquecer o carácter individualista do caso particular que a poesia lírica tomava como eixo fundamental.

Assim o pensaria também benignamente Frei Manuel Coelho que, em 1594, havia já dado parecer favorável à edição d’*Os Lusíadas* que veio

a ser publicada em 1597 e, ao exarar a sua opinião para a publicação das *Rhytmas*, não deixa de notar que o leitor poderia estranhar o uso repetido de “fados”, “deuses” ou “fortuna” nos versos líricos de Camões. Em sua defesa, no entanto, invoca o parecer anterior⁵ e sublinha que a epopeia fixara nobremente o valor poético, fingido, das palavras, tornando inofensivo o seu emprego.

É, portanto, o poeta dos *Lusíadas* que em primeiro lugar, se impõe: a reconstituição (escrita ao menos) da sua biografia surgirá apenas num momento seguinte. Aliás, o ritmo das edições da epopeia ao longo da monarquia dual e até ao século XVIII mostra bem que a obra, e por arrastamento o seu autor, ganhavam um valor simbólico na afirmação do sentimento da nacionalidade (Almeida, 2015).

O primeiro texto que se pode considerar ser uma “Vida de Camões” integra-se num prólogo à edição de 1613 de *Os Lusíadas* (“Ao estudioso da lição poética”). É um escrito curto que não adianta muito ao que estava já estabelecido, dispersamente⁶, em outros paratextos, mas que os resume entre várias outras considerações: Pedro de Mariz descreverá o poeta em dois parágrafos, confirmará a informação da lápide da sepultura de Camões⁷, segundo a qual viveu miseravelmente e assim morreu, mas dirá também, num artifício retórico, que Camões era “mui liberal” na administração do seu dinheiro acrescentando ainda alusões ao que considera ser a ingratidão do poeta e um temperamento difícil.

Quando Severim de Faria, movido por um interesse que se diria sobretudo de historiador, procura documentos que lhe permitissem desvendar passos da biografia de Camões, e vê que não dispõe deles, não hesita em tomar como alicerce das suas conjecturas as informações que pensa detectar na obra, lírica e épica, pois, afirma, é “onde ordinariamente os

⁵ Resumidamente, Frei Manuel Coelho argumentara serem palavras correntes no próprio texto bíblico, autorizadas pelo exemplo de Santo Agostinho e de São Tomás.

⁶ Pensamos, por exemplo, em informações, muitas vezes polémicas, como faz Domingos Fernandes quando dedica à Universidade de Coimbra a edição das *Rimas* de 1607, dizendo que o poeta era “Filho de Coimbra, Discipulo e Amigo da sua Universidade”,.

⁷ Sobre as referências de Mariz a lápide mandada colocar por D. Gonçalo Coutinho na sepultura de Camões e à sua alteração em edições posteriores, cf. Isabel Almeida (2011: 576-77).

Poetas deyxam escritas suas vidas” (Faria, 1624)⁸. Passa, pois, para o registo da história o que tinha sido confissão poética, fantasia muitas vezes (lembramos que o petrarquismo da época se movia dentro do princípio da imitação), e toma, sem questionar a sua validade, como dados reais as suposições que eram afinal resultantes da interpretação do texto literário, e que, mesmo que tivessem tido alguma base empírica, naturalmente a teriam depurado e fantasiado. Aliás, essa tentativa presidiu aos estudos sobre a biografia de Camões de D. Francisco Alexandre Lobo, e ainda hoje se mantém viva, dentro dos limites mais apertados que, com maior ou menor severidade, lhe têm sido impostos pela crescente especialização dos estudos literários e da historiografia biográfica.

Datam ainda do século XVII as pesquisas de Faria e Sousa, já depois de ter publicado uma “Vida del Poeta” entre os textos introdutórios da sua edição comentada de *Os Lusíadas* (1639), encontrou alguns documentos importantes que o levaram a alterar passos da reconstituição biográfica que fizera – por exemplo, corrigirá a data de nascimento do poeta, que aceitara de Mariz, fixando-a em 1524. O seu sentido de exactidão – ou não fosse ele, além de poeta e crítico, historiador – levou-o a emendar e a escrever um novo texto, mais resumido, que veio a acompanhar a póstuma, e inacabada, edição comentada das *Rimas varias* (1685-88; ed. fac-similada, 1972). Contudo, e com a agravante de ter considerado camonianos poemas que seguramente foram escritos por outros, adoptou o mesmo princípio de transposição directa de informações literariamente expressas para o mundo da vida. Como ele, procederão os biógrafos seguintes, de uma forma cuja legitimidade só seria posta em causa já em pleno século XIX. Mas não será demais lembrar que a própria biografia traçada por Storck, acolhida pelo rigor metodológico e pelo pormenor do estudo de época que a apoia, se funda em suposições que, sendo historicamente plausíveis, não deixam de ser em parte arquitectadas sobre a obra do poeta, na recusa de interpretações biografistas anteriores⁹. No

⁸ Note-se que o procedimento era comum; a novidade é Severim de Faria ter explicitamente assumido e legitimado o método.

⁹ O aplauso e a tradução anotada de Carolina Michaëlis de Vasconcelos foram decisivos na aceitação da obra de Wilhelm Storck. E se já em 1944 Costa Pimpão declarava

século XIX o interesse pela biografia de Camões progredia a par da crescente valorização da sua poesia lírica¹⁰ e da assunção do valor identitário e simbólico da sua figura.

Haverá necessidade de distinguir uma criação fictícia, voluntariamente literária, de uma má construção, uma má recuperação no campo da historiografia que por falta de elementos se lance no caminho da imaginação e da ficção? Creio que sim, e creio que disso dão prova o poema narrativo *Camões* de Almeida Garrett, anonimamente publicado em Paris, em 1825, e o drama com o mesmo título de António Feliciano de Castilho, editado em Ponta Delgada, em 1849. Um e outro assumem declaradamente as suas obras como peças de ficção, e acompanham o traçado da suas personagens com abundantes notas que vão crescendo de edição em edição¹¹. Ambos sentem necessidade de justificar e legitimar a sua ficção, e ambos voluntariamente confundem em momentos chave a leitura de ficção e a leitura do texto historiográfico, apelando ora à imaginação, ora à cultura do leitor.

Garrett, jovem culto, com ambições poéticas, exilado e verdadeiramente convicto do seu ideário político, haveria de se reencontrar em Camões, num encontro quase fatal, como sugere Ofélia Paiva Monteiro em estudo fundamental para a compreensão deste encontro (Monteiro, 1987). Naquela época das letras portuguesas, Camões permanecia ainda o poeta d'*Os Lusíadas*, e era sobre o texto da epopeia e a sua constituição poética que convergiam as atenções e as polémicas, frequentes entre os neoclássicos (Castro, 2007). Mesmo se, num plano editorial, as *Rimas* e

“definitivamente encerrada” a época das biografias fantasiosas de Camões, “fraudulentas ou imaginosas construções” (Pimpão, 1994: LXXIX), a verdade é que a invenção é estimulada quando se intui na raiz de um poema um impulso vivido. Aliás, é significativo que um bom número de biografias romanceadas de Camões seja de autoria de estudiosos da sua obra, que nelas vêem um prolongamento natural da sua investigação.

¹⁰ Sem querermos alongar estas notas, lembremos que Teófilo (como mais tarde, José Maria Rodrigues e ~es Afonso Lopes Vieira) defendia abertamente que o valor da lírica só poderia ser apreciado se fossem decifradas as referências empíricas que nela se encerram.

¹¹ Sublinhando a importância que dá a essas notas, Castilho agrupa-as com o título persuasivo “Notas *para se lerem*” (itálico nosso); e enquanto a edição de Ponta Delgada constitui um volume, a segunda se desdobra em três tomos.

a epopeia se reuniam amiúdes vezes num volume sob o título unificador de *Obras*, a biografia valorizava sobremaneira o conhecimento útil e proveitoso, o do herói destemido e movido pelo amor da pátria – o que é natural, atendendo não só ao próprio caminhar da história e da crítica literárias como à situação histórica do país.

Não é, pois, de estranhar que Camões, neste poema de Almeida Garrett, seja ainda o Camões de *Os Lusíadas*, isto é, o Camões que põe a pena e a espada ao serviço da pátria, o trovador¹² que vaticina a ruína e é incompreendido. Nove das dez epígrafes que encabeçam cada um dos cantos provêm da epopeia, os episódios criados destinam-se a mostrar a lealdade e firmeza dos seus princípios, a nobreza do seu carácter, igualado apenas pela do conde da Castanheira, quando (e porque) se rende ao amor. E tudo em Camões fala de integridade e coragem: até a cegueira vai ser sinal exterior da sua valia militar e de amor filial – e nesse passo, Garrett vai seguir a tradição que assegura que Camões combateu ao lado de seu pai em Ceuta¹³.

A fantasia e os propósitos do exilado não o levam a construir um enredo que colocasse o lirismo das *Rimas* e o seu poeta em destaque, e ainda não chegara a época das discussões que posteriormente haveriam de colocar em primeira cena a busca do nome e da identidade da amada de Camões, e a pôr em relevo a sua vida e as desgraças provocadas pelo fado. A intriga amorosa do poema é subalternizada e, sobretudo, pese embora o dramatismo sentimental e a teatralidade das cenas contruídas em volta do cortejo fúnebre de Natércia, a sua presença e os presságios que a acompanham não correspondem senão a uma referência biográfica obrigatória, mas episódica, como episódica se torna também a sequência da carta. Se a desgraça de Camões representa “um conflito irresolúvel do herói com a existência” (Monteiro, 1971: 238-39), em termos da intriga

¹² Na nota A ao canto IX, Garrett elucida o “sentido genuíno” em que usa a palavra quando apelida Camões de “trovador moderno”: “poeta-guerreiro, com o seu tanto de cavaleiro andante”.

¹³ Faria e Sousa considera possível esta tradição, que diz apoiar-se em relações da época (“Vida del Poeta”, incluída nas *Rimas varias*, §14).

romanesca, a morte de Natércia no canto III permite até a concentração do trecho biográfico na consideração da vida do poeta soldado.

Talvez por uma certa falta de maturidade do próprio Garrett, dir-se-ia até que a evocação de Bernardim feita a propósito de Sintra que, naturalmente se lhe associa, consegue uma maior contensão lírica e um tratamento poeticamente mais equilibrado. Mesmo quando o poeta-narrador evoca a sua própria vida, o lirismo não toma a nota dorida mais típica das biografias camonianas da segunda metade do século. Mas talvez fosse ainda muito cedo, as investigações do Visconde de Juromenha serão posteriores, e o preenchimento de alguns vazios da biografia de Camões não era ainda possível. Como personagem, no poema de Garrett, Camões toma um valor simbólico que se confina em ser o autor de *Os Lusíadas*, por imposição do fado. O próprio autor o diz numa nota da 2.^a edição (a I do canto III): “O pensamento verdadeiro e dominante deste poema é ligar a vida e feitos todos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu – a de imortalizar o nome português com o seu poema. Seus amores, suas desgraças, suas viagens, seus estudos, suas meditações, tudo tem um fim predestinado – a composição dos Lusíadas”. Um objectivo grandioso, portanto, onde não há lugar para a subjectividade lírica do amor; é a amizade que se vai associar à demonstração de valores tradicionalmente varonis (entre eles, o amor à pátria) e permitir ao soldado liberal oitocentista a formação de um espaço propício à exaltação ideológica.

Camões, de regresso a Lisboa, isolado, recolhido por um frade e tendo António, o escravo jau, por confidente e amigo, vai contando a sua vida. A sua voz resume os dados que eram então aceites e apresentados na bibliografia camoniana. De entre eles, fazendo contrastar a grandeza do poeta e a mediocridade inconsciente da corte, Garrett acolhe a tradição de Camões ter apresentado e lido a D. Sebastião o seu poema. E nesse passo, pedagogicamente, quando Camões declama *Os Lusíadas* ao rei e à corte reunida sob o arvoredado de Sintra, Garrett cria uma ocasião de resumir a epopeia, de a apresentar, numa metrificação mais plástica, mais em consonância com as expectativas do público oitocentista (por ventura, divulgá-la junto do leitor a quem a solenidade das oitavas

originais assustasse). Com efeito, ao longo dos cantos VII e VIII, pela voz de Camões, Garrett reconta *Os Lusíadas*, engastando no seu texto versos da epopeia, seja porque o poeta os considera canónicos, seja porque lhes quer dar esse peso. Nessa leitura, a voz do narrador, ele próprio personagem que pontualmente intervém, aproximando os seus sentimentos e vida dos de Camões, confunde-se com a do seu herói. De uma forma natural, uma vez que na acepção garrettiana, comungam da mesma sensibilidade anti-clássica e partilham o ideal de liberdade e patriotismo.

No fervor da mocidade e da Questão Coimbrã, Antero de Quental publicou o opúsculo *A dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*. Ao texto, após umas considerações que julgava poderem declarar à evidência a sua exposição, reunindo-as num anexo que intitulou “Provas tiradas das principais obras do sr. A. F. de Castilho” (Quental, 1973). Nessas páginas, a sátira é directa e o ataque a Castilho sistemático: o então jovem Antero, integrando-se declaradamente na terceira geração romântica, passa em revista a obra do adversário, julgando a sua valia literária, sublinhando pormenores e opiniões que muitas vezes são descontextualizados e, com a mestria de um estilo vigoroso, mostra as contradicções e fraquezas de que enferma o velho romântico. Porém, como que a provar a maturidade anterioriana – e também a sua habilidade retórica – o ataque é cerrado, mas não é cego, dando lugar aqui e além a julgamentos inesperados. Ao mesmo tempo, mostra também que a sensibilidade literária e poética de Antero o faz ultrapassar, é certo que utilizando os dados a seu favor, a simples apreciação imediata e superficial.

Lembremos que Antero, através da leitura arguta da obra de Camões e expondo argumentos historicamente credíveis, desenvolveu a ideia que resume dizendo: “Camões a été plutôt un homme heureux qu’ un homme malheureux” (Quental, 1989, pp. 1018-19). Resumidamente, Antero argumenta que, apesar de ter sofrido alguns percalços mais desafortunados, tanto no reino como na Índia, Camões encontrou o amor, teve protectores, viu o seu talento reconhecido por alguns fidalgos influentes. No entanto, se assim, em carta já dos últimos anos de vida, desconstruía a imagem de Camões que Formont compusera na tradição do poeta expatriado e

perseguido que os românticos haviam erguido¹⁴, desde novo compreendeu o poder de sedução exercido por essa imagem.

Quando fala do drama *Camões* de António Feliciano de Castilho, Antero de Quental não hesita em elogiar o livro: “É um dos mais formosos dramas do teatro português e a única admirável e inatacável obra do Sr. Castilho”. E, ele, que pouco antes, ao proceder ao balanço da literatura romântica das três décadas precedentes, sublinhara o papel dos três principais mentores (Herculano, Castilho e Garrett), acentuara o seu apreço por Garrett, compara o *Camões* de Castilho com o poema homónimo de Almeida Garrett: “[é um] livro surpreendente que excede muito o *Camões* de Garrett no estudo da época, na interpretação do verdadeiro carácter do herói, na inteligência intuitiva do génio da nação e no grande espírito poético e dramático que anima todas as cenas, salas amplas e luminosas do maravilhoso palácio de poesia”.

Adiante, nesta “nota”, Antero explica a inspiração e a felicidade com que António Feliciano de Castilho faz desenrolar o drama invocando a semelhança entre a situação vivida pelos dois escritores, aproximando a imagem romântica de um *Camões* solitário e o estado de espírito que imagina ter sido o de Castilho no seu desterro micalense, “isolamento moral de um coração ferido e no apartamento físico dum exílio no meio do oceano”. Antero jogava com sentimentos bem reais e com o conhecimento dos factos (Filipe de Quental, aliás, contava-se entre os mais próximos amigos de Castilho na sua estadia em Ponta Delgada).

Em 1847, numa época próspera para a elite liberal dominante na ilha, Castilho e a sua família tinham chegado a S. Miguel, onde o poeta, apesar dos primeiros rumores que o acompanhavam lhe serem desfavoráveis, foi bem acolhido pelas principais famílias e figuras marcantes da vida social e cultural. O seu desencanto com o rumo político do país, e, em particular, com o esquecimento em que caíam as suas propostas de inovação pedagógica, eram conhecidos. A crítica fixou muito rapidamente a imagem

¹⁴ Num dos capítulos de *Les inspiratrices*, Formont desenvolve uma biografia romancada de *Camões*, a partir da ideia de que o poeta teria encontrado em Catarina de Ataíde a inspiradora não só da Lírica como de uma vida heróica e exemplar, no reino e na Índia.

negra de Castilho, esquecendo o papel que de facto desempenhou na revolução cultural levada a efeito pelo liberalismo. Ora, em Ponta Delgada encontrou ambiente propício a desenvolver não só o seu trabalho literário, como também uma actividade cultural que teve repercussões muito positivas e lhe grangeou admiradores, como se vê quando se pensa na protecção, mecenática até, de que gozou e no papel lhe foi confiado na Sociedade dos Amigos das Letras e das Artes, na Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense ou na história da tipografia micaelense¹⁵, por exemplo. Mas também o certifica a história do drama *Camões*, contada por José do Canto ou pelo próprio Castilho.

A importância pedagógica do teatro, a sua capacidade de prender auditórios, foi bem conhecida dos liberais-românticos, e a implantação de grupos amadores em S. Miguel era forte, tanto na cidade como nas freguesias rurais. Abreviando, Sena Freitas (pai) propôs a Castilho que traduzisse uma peça francesa, intitulada precisamente *Camoëns*, da autoria de Victor Perrot e Armand Dumesnil, de forma a poder vir a ser encenada por um grupo amador de Ponta Delgada. Em Paris, *Camoens* tivera a sua primeira representação no Odéon a 29 de abril de 1845, com “êxito regular”, segundo recorda José do Canto (1895, p. 210, n.º 2422). A informação é credível, porque a peça, em cinco actos, apesar de não ser particularmente exigente quanto a rigor da reconstituição histórica, reúne os ingredientes que à época deveriam prender o público: é um drama muito movimentado em que há uma intriga amorosa, com personagens que correspondem a outros tantos tipos relativamente estabilizados na idealização europeia da vida ibérica – não necessariamente do ambiente português, nem do tempo de Camões, diga-se (Espanha era à altura sinónimo de aventura, o século de ouro espanhol atraía a curiosidade).

É sobre esta peça que Castilho anuncia o seu *Camões*, apresentando-o em subtítulo como “Estudo histórico-poético liberrimamente fundado sobre um drama francês”¹⁶). De facto, a obra aceita mais do que a sim-

¹⁵ A própria edição do *Camões*, feita na “sua” Tipografia da R. das Artes, e ostentando algumas gravuras toscas, ilustra bem este aspecto.

¹⁶ Na 2.ª edição, Castilho defende-se da acusação de plágio e explica a expressão “liberrimamente fundado sobre um drama francez” (pp. 66-78, tomo II).

ples sugestão, e adopta as próprias linhas do enredo, algumas situações e personagens criadas pelos dramaturgos franceses; no entanto, altera muito o seu carácter e não segue inteiramente o modelo de que dispunha. Considerando que os caracteres e os ambientes eram historicamente pouco verosímeis e pouco representativos da mentalidade portuguesa (no que estava certo, diga-se), desenvolve o seu estudo misturando-o com uma fantasia que pudesse atrair e cultivar o leitor.

A verdade é que desde cedo Castilho, por motivos vários, não pensou na dramatização da obra; a hipótese surgiu, sim, mais tardiamente e por motivos essencialmente políticos e ideológicos¹⁷.

Ao terminar a tradução das 14 cenas do primeiro de cinco actos, o escritor deu a conhecer o seu texto, receoso de se estar a alongar excessivamente. A reacção dos ouvintes foi unânime, e confirmou o temor: a extensão daquele primeiro acto anunciava uma peça que se tornaria irrepresentável – na expressão pitoresca de Castilho, o seu escrito não caberia na paciência de uma plateia... De passagem, observemos que enquanto a peça de Perrot e Dumesnil se imprimiu em 34 páginas (é certo que a duas colunas), só o primeiro acto da adaptação ocupa, na sua edição micaelense, 61 páginas de tipo miúdo.

Castilho no entanto, tomara gosto ao trabalho e à personagem que desenvolvia. Prosseguiu, tendo agora como objectivo explorar uma situação dramática sem imaginar a performance, explorando sobretudo a imaginação do leitor, e, portanto, o poder de representação das palavras, sejam elas diálogos, sejam indicações cénicas. Pôde assim fazer desfilar 21 personagens, 13 figurantes, e tornar os diálogos ocasião para a declamação de poemas líricos camonianos, tendentes a sublinhar um percurso de infelicidade que torna o amor impossível.

¹⁷ Em Portugal, o objectivo patriótico da representação da peça foi sublinhado com ênfase pelos responsáveis do Teatro D. Maria II, mas com desgosto de Castilho, nunca se concretizou. No Brasil, que celebrava ainda uma independência recente, o drama subiu de facto à cena no Rio de Janeiro em novembro de 1855 e prosseguia com êxito, ao que contam os correspondentes de Castilho, até que logo em finais de Fevereiro do ano seguinte o teatro em que era representado foi destruído por um incêndio. (cf. os documentos e os comentários de Castilho na sua “Notícia complementar”, 2.^a ed., tomo I, p. 227-49; e também o “esclarecimento dos editores” (seu filho, Júlio de Castilho) na 3.^a edição portuguesa da peça, incluída nas “Obras Completas” do autor).

Castilho, tomando Garrett como modelo no prólogo ao seu poema, e também como qualquer bom romântico, sublinhou a originalidade da composição, que não tem modelo genológico: “Logo, se não é um drama, o que é? eu sei!... será um livro; será um folheto; será uma poesia; será um estudo de costumes e linguagem; será um mytho, como hoje dizem”. A unidade da obra está no entanto assegurada: toda ela se constrói em torno da personagem central. Segundo a opinião abalizada que outros escritores e eruditos lhe deram e, mais do que invocada, é brandida por Castilho, a figura de Camões é credível, como credível é a reconstituição do ambiente em que se move, e das personagens que com ele contraceenam (“os sabedores já assentaram em que o retrato do poeta, do rei, e o da gente e viver d’aquela idade me saíram parecidos”, XI da 2.^a ed., tomo I). O patriotismo e a dedicação de Camões à pátria são vincados e constituem, sem dúvida, um eixo central do drama. Contudo, em 1849, Camões pode já ser o amante infeliz, o poeta das *Rimas*, esquecido e ignorado pelos poderosos: depois de viver um momento de glória junto do rei, que não impõe a sua opinião à nobreza na corte, mas vê a sua fraqueza desculpada pelo poeta na intimidade da estalagem que lhe serve de abrigo, a intriga amorosa ganha o primeiro plano, terminando a peça numa tragédia de contornos perfeitamente ultra-românticos, inspirada pelo drama de Perrot e Dumesnil.

O objectivo de Castilho prendia-se, naturalmente, com a criação de uma imagem do poeta que pudesse ser popularizada, “deix[ando] nos ânimos uma vergonha saudável, e santo horror contra o infame desamparo, com que os poderosos permitem fenecer à mingua bons engenhos, deserdando a pátria e o futuro, de minas de oiro a troco de ceitis ou algum sorriso”. E, nesta situação, vítima da ingratidão do poder político, incompreendido e isolado, o liberal desiludido reconhecia-se também a si próprio¹⁸.

Em Garrett como em Castilho, é nítida a ambição de engrandecer o nome de Camões popularizando ao mesmo tempo a sua obra. Coetâneos,

¹⁸ Compare-se o tom de desalento da nota final da 1.^a edição (XXIII, “Despedida”) com a esperança que se engasta nessa nota na 2.^a edição (Castilho, 1863), composta doze anos depois em Lisboa, quando Castilho sentia renascer a confiança política nos seus projectos educativos.

se divergem na interpretação da sua época, estão unidos por uma base de princípios liberais e partilham, como Herculano, a crença no poder da ilustração, assente na propagação de conhecimentos históricos e literários. Por isso, sendo certo que constroem um Camões com que se possam identificar individualmente, reconhecível na figura romântica que (“notável coincidência”¹⁹) se ia erguendo a partir das obras de escritores e artistas nacionais e, sobretudo, estrangeiros, a verdade é que ambos procuram também que o seu herói respeite as biografias então conhecidas, tornando-se uma personagem historicamente credível. Assim, a imagem de Camões que divulgam ultrapassará o significado pessoal, sendo construída de forma a impor pedagogicamente à comunidade o Camões histórico, real, e, por conseguinte, o sentimento de dívida nacional e a necessidade de reparar os erros do fado, sim, mas também os de D. Sebastião e do país. Torna-se imperiosa a homenagem pública, nacional. Garrett di-lo na última estrofe do seu poema, Castilho nas notas²⁰.

Daí decorre a preocupação de verdade histórica que manifestam, estendendo em notas de rodapé pormenores de erudição e facultando as suas fontes de informação. Garrett, invoca Adamson, Severim de Faria, Faria e Sousa, D. Francisco Alexandre Lobo, o Morgado de Mateus²¹; Castilho reúne numa nota de várias páginas as dezenas de títulos que consultou e suportam a reconstituição da época, legitimando a acção e dando consistência às personagens históricas (desde logo, esclarece em subtítulo que o seu trabalho é um “estudo histórico-poético”, contrapondo esta natureza à do original, um “drama francês”).

Por outro lado, ambos invocam a necessidade de suportar a personagem através de uma intriga literariamente plausível e motivada. A bem da verosimilhança literária sacrificam a realidade factual, irrompendo de

¹⁹ Assim comenta Garrett o interesse que ele próprio e Domingos Sequeira manifestam ao tomar Camões e, em particular, os seus últimos momentos como fonte de reflexão artística e patriótica (nota D, canto VII).

²⁰ Sobretudo na extensa nota “Honras posthumas”, pp. 117-198, do tomo II da 2.^a edição.

²¹ Ao mesmo tempo, Garrett lamenta em carta a Freire Marreco a falta de acesso a bibliografia que lhe permitisse dilucidar alguns passos da biografia camoniana(cf. Monteiro, 1971, II, 23-24).

quando em quando em lances de desenfreada imaginação, mas narrando situações humanamente significativas, vale dizer – verdadeiras. No entanto, note-se que o fazem deliberadamente e não por considerarem impossível a reconstituição dos factos ou dela desistirem (afinal, estão ainda fora do tempo da sistemática interrogação da possibilidade de reconstituição do passado e da descrença no poder da narrativa histórica que nos acompanhou nos finais do século XX – e é bom ter presente que também a própria epistemologia da História se foi alterando, e é bem diferente o sentido que preenche a noção de verdade histórica ou a aproximação entre história e literatura, como diferentes são os nossos tempos daqueles em que os irmãos Goncourt, Hayden White ou Paul Veyne cotejaram a história e o romance.

O Castilho que descreve com minúcia os adereços, procura aporuguesar os ambientes e torná-los significativos para situar um enredo de aventuras (lá está o Santo António num nicho do cenário, no Acto I, ou os retratos dos reis de Portugal no V), mas põe em dúvida a intriga política que no fundo constitui a trama da sua peça, é o mesmo Castilho que procurou com rigor (vejam-se os relatórios da Comissão) o túmulo de Camões tentando reconstruir, segundo os parâmetros então exigidos à história, os indícios com que se pudesse organizar a narrativa dos factos plausíveis. Contudo, em palavras que dispensam qualquer comentário final, não hesita em explicitar numa nota bem humorada à 2.^a edição (pp. 63-64), dando conta do poder da fantasia que ilumina as personagens fortes:

Oiço o que o nosso incansável, e mui sagaz investigador archeologico, o sr. Visconde de Juromenha, tem logrado desenterrar com estudo de anos, uma nova e sobremaneira exacta, vida de Camões; na qual, segundo parece, até se prova não ter ele sido tão pobre, nem tão atribulado, como se crê. Tal descobrimento pode ser para a nação um alivio de consciência, e uma expurgação de pecado nefando, mas não sei se ainda depois de vencido, o júizo publico se dará por convencido; nem sei se a poesia ganhará o que sem dúvida perde com o achado. Um Camões comendo

em toalhas de Flandres...

e escrevendo

em camarins forrados de damasco,
ainda que m'ò imponham com documentos, já não o quero para meu.

Esta advertência de Castilho não se pode interpretar como simples *mot d'esprit*. Há no mundo humano esferas inconciliáveis. Irrracionalmente, dir-se-ia. Quando Antoine Compagnon(1998) conclui que a teoria literária e o senso comum são inconciliáveis, e que entre elas é impossível criar um compromisso, joga, no fundo, com o mesmo sentimento que preenche as palavras de Castilho, que poderiam ser também as de Garrett.

Apropriando-se de uma figura histórica, dando-lhe traços do seu próprio tempo e sensibilidade, os dois escritores procuram simultaneamente suscitar a confiança e a desconfiança do leitor, acionando modos de leitura que serão típicos da escrita historiográfica e da literária. Descansa o leitor, que tranquilizado pela presença de aparato crítico e reconhecendo Camões no respeito de alguns pormenores, confia na autoridade dos autores para aceitar o quadro histórico que lhe é apresentado. Simplesmente a imaginação do historiador e a do escritor não se guiam pelos mesmo princípios. Se o historiador procura descobrir entre os dados de que dispõe nexos que justifiquem o acontecido, o escritor torna-se *autor* na medida em que afirma a subjectividade da sua criação e em que manifesta a sua originalidade na invenção de relações ou de uma intriga que expressem a sua individualidade e sejam humanamente significativas. Convém-lhe, portanto, despertar também um tipo de leitura que não apague o carácter literário da obra apresentada. Por conseguinte, à falta de uma categoria que, como “romance histórico”, o declarasse, Garrett e Castilho inventam os seus subtítulos.

Na portada do seu livro, Castilho reclama para o trabalho a categoria de “estudo”; receando-o excessivamente árido, mas firmando-se na autoridade intelectual, acrescenta-lhe “histórico-poético”, remetendo o texto que o inspirou para a categoria simples de “drama” (como aliás, o original francês indicava), por suposição imediata ficcional. Por seu turno, apontando inequivocamente para Luís de Camões, pessoa de facto existente, o título *Camões* na portada de Garrett poderia sugerir uma reconstituição biográfica, histórica, o que não corresponde o objectivo

último do poeta. Acrescentar-lhe “Poema” sublinha o cunho lírico do livro, e, portanto, coloca também em acção o seu autor que é, afinal, personagem tão importante como o quinhentista.

Os dois autores procuravam compreender e difundir, mais do que uma figura historicamente reconstruída ou o sentido dos textos que escrevera, o significado e, portanto, o valor simbólico da sua obra. O conhecimento de Camões entrava no domínio da erudição e da cultura geral; os estudos camonianos e os estudos literários, de uma forma mais lata, não existiam ainda como áreas epistemologicamente especializadas – e por isso, Camões prestava-se bem a ser compreendido como uma figura quinhentista, escritor e autor de uma epopeia, viajante e guerreiro, mas com contornos historicamente pouco definidos, que o mistério literário, explorando confusamente a emoção e a ilusão histórica, e acrescentando alguns pormenores verosímeis, tornava mais real aos olhos do leitor. E se a personagem parecia mais real e mais verdadeira, porquanto mais conforme às exigências da sociedade que com ele convivia, era essa a imagem que se ia retendo e popularizando. A imagem que temos hoje de Camões não será nem a de Garrett nem a de Castilho, nem a do Tricentenário; no entanto, a sua formação passa por eles, mostrando bem como não é possível separar a literatura, as suas personagens e os seus autores de um significado humano e afectivo, e explica que Camões tenha sobrevivido mesmo quando teoricamente foi proclamada a “morte do autor”.

Referências

- ALMEIDA, Isabel (2015). Edições dos séculos XVII e XVIII. In José Augusto Cardoso Bernardes (Coord.), *Camões nos Prelos de Portugal e da Europa (1563-200)* vol. II, (23-38): *A Biblioteca Camoniana de D. Manuel II*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ALMEIDA, Isabel (2015). “Pedro de Mariz”, In Vítor Aguiar Silva (Coord.) *Dicionário de Camões (572-77)*. Lisboa: Caminho.
- ALVES, Hélio J. S. (2005). Petrarca e a figura do poeta em Portugal: aproximações a uma teoria do cânone. In Rita Marnoto (Coord.), *Petrarca 700 anos (415-37)*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da FLUC.

- BERNARDES, José Cardoso (2011). Sá de Miranda e o cânone literário escolar. In José Cândido Martins e Sérgio Guimarães de Sousa (Coord.), *Sá de Miranda, estética e ética* (17-43). Guimarães: Opera Omnia.
- CANTO, José (1895). *Collecção camoniana. Tentativa de um catalogo methodico e remissivo*. Lisboa, Imprensa Nacional [ed. fac-similada, Lisboa: Imprensa Nacional, 1972].
- CASTILHO, António Feliciano (1849). *Camões. Estudo histórico poetico liberrimamente fundado sobre um drama francez dos senbores Victor Perrot, e Armand du Mesnil*. Ponta Delgada: Typographia da Rua das Artes, 68.
- CASTILHO, António Feliciano (1863) *Camões. Estudo histórico poetico liberrimamente fundado sobre um drama francez dos senbores Victor Perrot, e Armand Du Mesnil*. 2.^a ed. copiosamente acrescentada nas notas. Lisboa: Sociedade Typographica Franco-Portugueza. 3 tomos.
- CASTILHO, António Feliciano (1906). *Camões. Estudo histórico poetico. sobre um drama francez dos Snrs. Victor Perrot e Armand Dumesnil*. 3.^a edição portuguesa. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 3 vols. [vol. XXIX das “Obras Completas”].
- CASTRO, Aníbal Pinto (2007). “A recepção de Camões no Neoclassicismo português” *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- FARIA, Manuel Severim de (1624). “Vida do grande Luis de Camões”, *Discursos Vários Políticos*. Évora: Manuel de Carvalho.
- FRAGA, Maria do Céu (2015). “As Rimas. Séculos XVI e XVII: de 1595 à edição de Faria e Sousa. In José Augusto Cardoso Bernardes (Coord.), *Camões nos Prelos de Portugal e da Europa: A Biblioteca Camoniana de D. Manuel II (1563-200)* vol. II, (7-87). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GARRETT, J. B. Almeida (1825). *Camões, poema*. Paris, Livraria Nacional e Estrangeira
- GARRETT, J. B. Almeida (1946). *Camões, Int. e notas do Prof. João Almeida Lucas*. Lisboa: Livraria Popular [inclui os prefácios e notas das edições publicadas em vida de Garrett].
- LOBO, D. Francisco Alexandre (1820). *Memória histórica e critica acerca de Luís de Camões*, Obras. vol. I, (21-156). Lisboa: José Baptista Morando [publi-

- cado também nas *Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. T. VII].
- MARIZ, Pedro de (1613). Ao estudioso da lição poética. In Luís de Camões, *Os Lusíadas*, por Pedro Craesbeeck.
- MARTINS, José Vitorino Pina (1969). Introdução a Sá de Miranda, *Poesias Escolhidas*. Lisboa: Verbo.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2006) Sá de Miranda: a construção de uma imagem exemplar: *má-fé e boa consciência*. In AA VV, “*And Gladly (S)he Lerne and Glady Teche*” (599-605) – *Homenagem a Júlia Dias Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (2011). Biografia de Luís de Camões. In Vítor Aguiar Silva (Coord.) *Dicionário de Camões* (80-94). Lisboa: Caminho.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971). *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 2 vols.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1987). Camões no Romantismo. In *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas* (119-39). Coimbra, Universidade de Coimbra.
- PERROT, Victor e Armand Dumesnil (1845). *Camoens. Drame en cinq actes et en prose, représenté pour la première fois sur le théâtre de l' Odéon le 29 avril 1845*. Paris: Deck.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1994). Introdução a Luís de Camões, *Rimas*. Coimbra: Almedina.
- QUENTAL, Antero de (1973[1865].). Provas tiradas das principais obras do Sr. A. F. de Castilho. In António Salgado Júnior (Org.), *Prosas da Época de Coimbra* (316-335). Lisboa: Sá da Costa.
- QUENTAL, Antero de (1989). *Cartas. org. int. e notas de Ana Maria Almeida Martins*, vol. II. Lisboa: Comunicação.
- REIS, Carlos (2012). História literária e personagens da história. Os mártires da literatura. In Maria Eunice Moreira (Org.). *Percursos Críticos em História da Literatura* (11-33). Porto Alegre: Libretos.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1595). *Obras*. Lisboa: Manuel de Lira.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1614) *Obras*. Agora de novo impressas com a Relação de sua qualidade, & vida. Lisboa: Vicente Alvarez.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1977). *Obras completas*, Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, 3.^a ed. rev., Lisboa: Sá da Costa, vol. II

- SILVA, Vítor Aguiar (1994). “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”. *Camões: labirintos e fascínios* (179-90). Lisboa: Cotovia.
- SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo (1595). Prologo aos leyttores. In Luís de Camões, *Rhythmas*. Lisboa: à custa de Estêvão Lopes.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1639). “Vida del Poeta”, *Lusiadas* de Luis de Camoens, Madrid: Pedro Coello. Tomo I, cols. 15-58 [rep. fac-similada, Lisboa, IN-CM, 1972].
- SOUSA, Manuel de Faria e (1685). Vida del Poeta. In *Rimas varias* de Luis de Camoens. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, tomo I y II [rep. fac-similada, Lisboa, IN-CM, 1972].
- STORCK, Wilhelm (1980[1897]). *Vida e Obra de Luís de Camões*. Primeira parte. Versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Ed. Fac-similada. Lisboa: IN-CM.

(Página deixada propositadamente em branco)

MARTA TEIXEIRA ANACLETO

FLUC/CLP

ORCID: 0000-0002-7568-1942

VOZES EM *TRAVELLING*: FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*

TRAVELLING VOICES: FIGURATIONS OF THE CHARACTER IN *A COSTA DOS MURMÚRIOS*

RESUMO: Partindo da reflexão proposta por F. Lavocat (2016) sobre a metalepse e o seu funcionamento em diferentes níveis de transgressão, analisa-se a dinâmica particular assumida pela protagonista de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge (1988) e do argumento e do filme homónimos de Margarida Cardoso (2004), representando-se a complexa articulação de vozes – as “vozes em *travelling*” – que tem a sua razão de ser na temporalidade da narrativa, na fragmentação da escrita e da imagem (que é simultaneamente fragmentação da personagem).

Palavras-chave: Lídia Jorge; Margarida Cardoso; *A Costa dos Murmúrios*; personagem; metalepse

ABSTRACT: Starting from a reflection by F. Lavocat (2016) about metalepsis and its workings at different transgression levels, the special dynamics taken up by the protagonist of Lídia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios* (1988) as well as those of the script and movie by Margarida Cardoso (*A Costa dos Murmúrios*, 2004) are analyzed. The complex articulation of voices – the “*traveling* voices” – has a *raison d’être* and is clearly shown in the narrative temporality and in the fragmentation of writing and image (which is simultaneously a fragmentation of the character).

Keywords: Lídia Jorge; Margarida Cardoso; *A Costa dos Murmúrios*; character; metalepsis.

1. Introdução

Considere-se, como introdução (para)teórica da reflexão que se seguirá, o conteúdo da Cena 6 do argumento que Margarida Cardoso e

Cédric Basso escreveram, em 2001, para colocar em cinema *A Costa dos Marmúrios* de Lília Jorge:

6. EXT./FIM DE TARDE – STELLA MARIS/TERRAÇO

Costas de EVITA vestida com o vestido de noiva. EVITA atravessa o terraço onde decorre a festa do seu casamento. Está muito vento. A câmara segue-a. Do terraço vê-se o mar e uma parte da cidade colonial. (...) A maior parte dos convidados são militares, em uniforme, e as suas mulheres. (...)

VOZ OFF DE EVITA

Não se preocupe com a verdade...

A si, a mim, que fomos onde fomos, que estivemos onde estivemos, basta-nos uma correspondência pequenina... coisas simples... (...) Se me lembro de Evita? Sim... hoje consigo vê-la claramente a atravessar o hotel do Stella Maris e fico com algum apreço por ela e tenho até saudades dela, do tempo em que tinha a cintura fina...

Nesse tempo chamava-se assim, nesse tempo Evita era eu... (Basso e Cardoso, 2001: 4).¹

O movimento de transposição do romance, publicado, em 1988, pela Dom Quixote², para o argumento (indicando-se ser «baseado na obra homónima de Lília Jorge») e, depois, para o filme, cuja estreia data de novembro de 2004, cria expressivamente quatro momentos narrativos distintos, independentes, mas, ainda assim, legitimamente cruzados, em modo de *transgressão*: i) a narrativa inscrita nas didascálias, na voz off de Evita, e nas indicações dos movimentos da câmara, conjugadas na Cena 6 do argumento, correspondente à apresentação da protagonista do romance homónimo de Lília Jorge; ii) a evocação do casamento de Evita, do beijo primeiro dos noivos no terraço do Hotel *Stella Maris*, em Moçambique, reproduzindo a imagem fixada na primeira frase de «Os

¹ O texto do argumento utilizado corresponde à 4ª versão e foi cedido pela Cinemateca.

² A edição utilizada ao longo do presente artigo é a de 2008.

Gafanhotos»³, narrativa primeira do romance, escrita na terceira pessoa, que delimita uma perspectiva (quase) *en abyme* inicial da intriga colonial de *A Costa dos Murmúrios*; iii) o *incipit* da narrativa segunda do romance⁴, longa introspecção na primeira pessoa, em tom autobiográfico, onde Eva Lopo reconfigura a história primeira de Evita (e de si própria), vinte anos depois, recuperando, pela memória, uma realidade que apenas subsiste na precariedade da ficção; iv) as primeiras imagens da «história de Evita», no filme de Margarida Cardoso, apresentando uma sobreposição de *Os Gafanhotos* com a narrativa segunda do romance, na medida em que a irrupção abrupta da ficção, plasmada no olhar que se abre da protagonista e no grande plano que a isola num mundo de conto de fadas, é cortada pela *voz off* de Eva Lopo que convoca gradualmente a memória, num *découpage* sereno da câmara (Cabrita, 2004: 37), e anuncia um outro olhar sobre a personagem, sobre África e sobre a escrita ficcional.

Nesta medida, e na medida em que as quatro configurações narrativas se tecem, simultaneamente, numa polifonia e confluência de vozes, legitimada pela dupla focalização construída no romance de Lídia Jorge e na extensão dialética de olhares que o argumento e o filme de Margarida Cardoso desenvolvem, regressando constantemente aos dois “relatos” romanescos, parece ser viável recuperar, através dos perfis contíguos de Evita/Eva Lopo, no romance e no argumento cinematográfico, o conceito de *metalepse* tal como ele é considerado, a partir do texto seminal de

³ «O noivo aproximou-se-lhe da boca, a princípio encontrou os dentes, mas logo ela parou de rir e as línguas se tocaram diante do fotógrafo. Foi aí que o cortejo sofreu um estremecimento de gáudio e furor, como se qualquer desconfiança de que a Terra pudesse ter deixado de ser fecundada se desvanecesse.» (Jorge, 2008: 9).

⁴ «Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que tudo nele é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e som – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, de dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso. (...) Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?» (*idem*: 41-42).

Gérard Genette (Genette: 1972: 243 ss)⁵, por Françoise Lavocat em obra recente (Lavocat, 2016).

Sugestivamente, no último capítulo da Parte III da sua obra – «Fronti res de la fiction et métalepse» (Lavocat, 2016: 473-520) – a autora evoca *Figures III*, bem como o volume *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, dirigido por John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Pier e Schaeffer, 2005), para mostrar que a relevância do estabelecimento das fronteiras da ficção se articula com a noção de *metalepse*, restringindo, contudo, a sua utilização a uma ae o “intraficcional”. Assim, se para a autora (e para Genette), a *metalepse* desenvolve, no âmbito intraficcional, movimentos diversos de transgressão, marcando a passagem entre dois níveis de discurso e/ou entre dois níveis ontológicos representados, poder-se- , em primeira instância, e de forma genérica, considerar o movimento de transposição ou reescrita *adaptativa* da personagem, do romance para o argumento cinematográfico e para o filme, como um exemplo metateórico de um espaço de fronteira que torna clara a versatilidade ontológica dessa categoria narrativa. Ainda, entendendo Eva Lopo, no início da sua narrativa (segunda), que a verdade não se recupera ao reler/olhar o “relato” de *Os Gafanhotos* e o que ele deixa por dizer de si própria, e que a verosimilhança   ilusão dos sentidos, “matéria de cheiro e de som” (Jorge, 2008: 41), apreciação forçosamente retida pela *voz off* de Evita, no argumento e no filme, fica clara a consciência, assumida pela personagem-narrador, de que a fronteira entre a verdade e a ficção de si própria se matiza em “*entorses*/distorções” ao pacto da representação (para retomar a expressão com que Jean-Marie Schaeffer designa o movimento metalético), isto é, de novo, em transgressões ontológicas que asseguram a sua sobrevivência no romance, *para além* do romance.

De facto, na figuração de Evita-Eva Lopo e na sua reconfiguração cinematográfica, existem jogos temporais e jogos de escrita permitidos simultaneamente pela essência da narrativa e pelo trabalho da ficção: duas histórias, duas vozes narrativas, duas temporalidades, no romance,

⁵ Ver também: Genette, 1983: 58-59; *idem*, 2004: 7-10 (o autor leva a cabo, no início da obra, uma sinopse crítica das suas definições do conceito e suas implicações epistemológicas).

originando uma espécie de vertigem da metalepse; uma história, uma voz e uma *voz off*, no argumento e no filme, interiorizando a metalepse. Evita é, *in fieri*, uma personagem em constante transgressão ontológica e que apenas existe, no romance, no limiar dessa transgressão, como virá a ser demonstrado pelo filme. Lídia Jorge afirma-o, de algum modo, ao entender *A Costa dos Murmúrios* de Margarida Cardoso como uma “revelação” do seu próprio texto e das suas personagens⁶, uma narrativa outra que a levou a “revisitar o livro com outro olhar”, um jogo constante de “alucinação da memória”⁷. As próprias fronteiras entre discursos inerentes à adaptação⁸ acentuam a porosidade desse movimento de vai e vem ficcional e “colocam no seu lugar”, isto é, no lugar plural da sua própria figuração, no *tempo* e no *espaço*, a protagonista:

É uma violência que fala da violência sem a mostrar, como raramente acontece no cinema. Uma rara decência de narrar. Isso emociona-me porque o pacto feito no início, está inteiramente cumprido. A beleza está no seu lugar (Jorge, 2004: 42).

2. Da transgressão onírica: personagem e tempo

Se a relação da personagem com o tempo em que a ficção se coloca é um traço essencial da sua figuração, Evita-Eva Lopo é um modelo interessante de transgressão, pela confluência das vozes que modela a

⁶ Em texto escrito para o *Expresso* de, Lídia Jorge analisa a sua ficção romanesca e a ficção cinematográfica de Margarida Cardoso, desmontando implicitamente o conceito de *adaptação* (Jorge, 2004: 42).

⁷ “Entre filme e livro, afinal, não encontro propriamente divergências, encontro deslocção de elementos e diferentes modos de intensidade, para dizer o mesmo (...) a mesma vontade de criar um espaço ficcional onde alguma coisa fora do paradigma acontece, a mesma vontade de que isso suceda sob o impacto de imagens criadas pela alucinação da memória” (Jorge, 2004: 42).

⁸ Vários são os textos que refletem sobre as vicissitudes epistemológicas e teóricas do conceito de adaptação, sublinhando a rejeição liminar de qualquer avaliação de ordem ética e a substituição da noção pela de *reescrita*. Destaco dois trabalhos recentes sobre a matéria (Cléder e Jullier, 2017; Boillat e Philippe, 2018).

sua ontologia como protagonista⁹: a voz heterodiegética do relato de *Os Gafanhotos*, a voz homodiegética da narrativa segunda, a *voz off* do argumento e filme de Margarida Cardoso, através da qual a personagem sobrevive diferentemente. Neste contexto de identidades plurais, também a memória (a memória da ficção) se institui em movimento de *travelling*, numa cronologia subjetiva que, já se disse, separa, no lapso de 20 anos, o passado da protagonista e o seu presente, o tempo colonial do tempo pós-colonial. Nesse sentido, Lídia Jorge viu no primeiro relato – a história de Evita, desde a chegada a Moçambique e a cena do casamento até à morte do noivo – uma forma de fazer entrar o leitor “para dentro de uma narrativa onde a memória alucinada tinha de ser mais forte do que a crónica do tempo” (Jorge, 2004: 42). Assim, existe uma suspensão do tempo, quase elíptico, no final deste momento narrativo primeiro – com a breve descrição da morte de Luís Alex e o regresso de Evita, viúva de guerra, a Lisboa¹⁰ –, para dar lugar à interferência justa do tempo na evolução ulterior da personagem, quando esta se torna narradora principal, em vertiginoso e longo *flash-back*, dos factos autobiográficos inicialmente convocados por outrem. Eva começa, de facto, por explicitar a razão pela qual alguns factos ficam retidos na memória como fragmentos, não existindo uma justificação racional para ela, na exata medida em que se fixa fragmentariamente na narração segunda, autobiográfica, através das **sensações e das razões afetivas**, da “razão profunda do pêssego” (Jorge, 2008: 41).

É, por isso, tendo consciência dessa fragmentação da memória, ou seja, da necessidade de não sair do domínio da ficção (o domínio em que a

⁹ Em dissertação de Mestrado onde se realiza um confronto dos olhares sobre a guerra identificados no romance de Lídia Jorge e no filme de Margarida Cardoso, Susana Carvalho assinala o modo como a romancista coloca Eva Lopo como condutora da narrativa, concentrando a personagem, em si mesma, o protagonismo, quase de forma absoluta (Carvalho, 2008: 77).

¹⁰ “Evita pôde abeirar-se dele, lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes, e beijá-lo na boca até ser manhã. Verde toda a noite. (...) Evita sentiu-se vítima de uma lição tão subtil que intransmissível, sobretudo quando do cortejo, posto em semicírculo, e onde as ondas chegavam sem espuma, o major surgiu, deu um passo em frente e se curvou até aos joelhos – «Madame, os meus respetos!». Ela voou no primeiro avião civil. O corpo dele seguiu depois, num barco militar.” (Jorge, 2008: 39).

personagem é construída *no e pelo* tempo),¹¹ que Eva Lopo recupera Evita, a inocência de um olhar pré-colonial e de um casamento onírico, depois transformado num olhar em mutação, em sucessivos olhares – “Evita seria para mim um olho ou um olhar” (*idem*: 43). O olhar da personagem, da narradora reescreve-se, conseqüentemente, na temporalidade abrupta ou lenta do olhar da câmara, inscrito por Margarida Cardoso no guião e transposto para o filme. O tempo da ficção em que Evita se fixa em imagens é, assim, um tempo intelectualizado, marcado, também ele, pelo caráter fluído da memória, pelo sonho evocado na canção datada “Sol de Inverno” (na voz de Simone de Oliveira) que acompanha as imagens de arquivo da guerra colonial, no genérico e no argumento,¹² para passar ao casamento da protagonista e ao início do fim



Lídia Jorge refere, aliás, a este propósito, que “o filme arranca como uma crónica (...) só depois se começa a transformar no fantasma que a memória altera, e para o qual concorre a fotografia como principal elemento transfigurador de cenas entre reais e imaginadas” (Jorge, 2004: 42).

Assim sendo, a evolução da protagonista – do tempo da ingenuidade e desconhecimento de si própria ao doloroso confronto com África, com

¹¹ Ver, a este propósito, o longo capítulo dedicado por F. Lavocat a «Personne, personnage», em obra já referida, onde a autora analisa a questão do estatuto da personagem e a sua ligação intrínseca, no âmbito da perspetiva cognitiva, à diferença entre realidade e ficção (Lavocat, 2016: 345-380).

¹² “Cena 1. Imagens de arquivo, a preto e branco, da vida quotidiana em Portugal e nas colónias. Imagens típicas do Estado Novo. Imagens de propaganda representando estabilidade, felicidade, progresso e multiracialismo (...). Cena 2. EXT/DIA/MAR Em plano picado vemos só a água do mar, levemente agitada. Depois, em GP, o rosto de EVITA” (Basso e Cardoso, 2001: 2).

a maturidade e desagregação do mito assumida na narrativa autobiográfica –, desenvolve-se, não só no romance e nos inúmeros excertos que intensificam a ambiguidade na percepção da verdade e da realidade entre os dois relatos, como também, no argumento e no filme, na alternância da verdade ficcional, situada no tempo (no tempo da ficção) com a narrativa onírica (situada no tempo simbólico da ficção colonial):

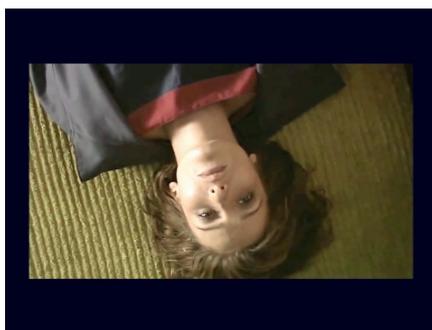
Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa. (...) A verdade deve ser unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum (Jorge, 2008: 85).

Margarida Cardoso transporta, de facto, para o guião e filme, essa dicotomia verdade/realidade que contextualiza, no limiar das fronteiras da ficção, a escrita da romancista e a voz da protagonista, ao recuperar a intriga sentimental e policial (a relação de Evita com o jornalista Álvaro Sabino, ambos procurando denunciar as mortes dos negros com o metanol) que não figura em *Os Gafanhotos* mas na narrativa segunda, em analepse. Eva Lopo, protagonista, acentua-o, de resto, em diálogo com o narrador da história primeira¹³. As imagens de Evita com o jornalista, ainda que postulem uma cronologia consequente da intriga que conduz ao desenlace (a morte do noivo ou de Luís Alex, fruto da descoberta de uma “traição” apenas sugerida), passam maioritariamente, ora por movimentos rápidos da câmara que fixam imagens esbatidas de ambos, intercetadas pela chuva e pelo vidro do carro:

¹³ “Sim, é natural que tenha havido uma conversa calma, pacata, que tenha começado com a invocação da coragem e tenha terminado no processo da ascendência familiar. A verdade é que me lembro de fragmentos. E para quê mais? *Os Gafanhotos* nem identificam o jornalista, nem lhe dão uma voz pessoal, e no entanto, fica-se a perceber que é o desencaideador daquela última noite” (Jorge, 2008: 127).



Quando visitam os bairros pobres de Moçambique e olham o grotesco *Moulin Rouge* – uma África onde tudo “fica misturado... a vida e a morte ...” (Basso e Cardoso, 2001: 52) –, ora por grandes planos de Evita, do rosto de Evita colado ao chão amarelo do quarto do *Stella Maris*, apenas evocando o desejo concretizado e a solidão da protagonista numa África amarela, colonizada.



Do mesmo modo, a cena da roleta russa, onde Luís Alex mataria Álvaro Sabino, amante de Evita, para preservar a sua reputação, ausente de *Os Gafanbotos* e do guião, é recuperada no filme com o mesmo sentido que tem na narrativa de Eva Lopo e através da *voz off* de Evita, para, uma vez mais, se reconfigurar um facto pela mediação da memória fragmentada da personagem/protagonista, inscrevendo-se, por isso, no domínio do hipotético, do mundo possível imaginado, do onírico sádico da guerra colonial:

Não, não utilize a visão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira. Fez bem não utilizar. Eu compreendo que vinte anos depois ele tenha guardado essa visão na memória. (...) ele imaginou que dois capangas o iriam buscar a casa pelos ombros, o enfiavam num carro, o levavam algemado para uma sala cujas janelas dessem para o assoreado braço de mar. (...) Foi isso que ele lhe contou? Encontrou-me a mim, já sentada, branca, com os olhos amarelos, no meio da cena vermelha. (...) – disse Eva Lopo (Jorge, 2008: 249-250).

A alucinação da verdade, matizada pela memória e pela duplicação transgressiva das vozes, situa-se, por conseguinte, no limite da consciência lúcida de Eva Lopo, num percurso existencial que se encaminha, gradualmente, entre romance e filme, para uma maturidade existencial partilhada entre a revolta interior face à descoberta da violência colonial e a construção utópica da imagem (quase desfocada) de uma África livre desejada, correspondente ao olhar da personagem sobre o passado, *no* presente da escrita romanesca e fílmica. Entende-se, assim, que Lídia Jorge sublinhe o papel da sugestão no filme, uma sugestão narrada, “uma rara decência de narrar” (Jorge, 2004: 42) – como no seu próprio romance –, um eufemismo da violência, que acompanha a caracterização de Evita e a coloca, a um outro nível de análise, fora do tempo, no tempo do símbolo.

3. Da transgressão simbólica: personagem e espaço

Nas didascálias da Cena 17 do argumento de Margarida Cardoso, a realizadora reescreve a cena simbólica dos flamingos abatidos por Luís, o noivo, e o seu capitão, Forza Leal, perante o olhar distanciado, desencantado, de Evita, naquele que é um dos primeiros confrontos simbólicos da protagonista com o espaço da guerra colonial:

Cena 17 EXT./DIA // PRAIA/BAR CANIÇO

O bar está com um ar abandonado. No estrado de caniço um tacho velho rebola. A maré está baixa e, no lamaçal, o bando de flamingos resiste ao vento. Estão imóveis, muito juntos, com os bicos enfiados nas penas das costas. (...)

FORZA LEAL, com a arma na mão, olha para os pássaros, benze-se discretamente, põe um joelho no chão e atira.

As aves atingidas são atiradas pelo ar e caem longe, esperneando. Os pássaros que escapam às balas, ficam na mesma posição. Penas vermelhas voam ao vento. As aves mortas desaparecem, pouco a pouco, engolidas pelo lamaçal (...) EVITA recuou e está afastada do grupo (...).

LUÍS põe um joelho no chão e atira. Quando vai para disparar outra vez, o bando de pássaros começa a levantar voo, pesadamente. Luís levanta-se para as ver partir. (Basso e Cardoso, 2001: 18)

O episódio do abate e voo dos flamingos, fundamental para entender o início do conflito de Evita com o espaço de África, é, de resto, tal como a personagem, submetido, nas diferentes instâncias de narração, a várias transgressões decorrentes da sua configuração *en abyme* e da sua centralidade semântica intraficcional¹⁴: em *Os Gafanhotos*, Evita olha, ainda, as aves, de forma pueril, quase alegórica e bíblica, identificando-as com uma África/espaço que ela desconhece e que contempla ao lado do noivo – “(...) ele descalçou-se e entrou pelo bando de aves que eram cor de fogo, pernaltas, e pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável do Génesis. Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo” (Jorge, 2008: 15); na narrativa autobiográfica, Eva Lopo recorda a cena como sendo “vivíssima”, isto é, fundamental na sua evolução como personagem de ficção dentro da ficção e, por isso, facilmente reconstruída, no longo intervalo de tempo, pelo olhar e pelas sensações, pelo detalhe simbólico dos gestos violentos diluídos no sonho ou na beleza do voo: “Se vejo algumas cenas vivas? Claro que revejo cenas vivíssimas. (...) Vejo os últimos pássaros espantados desaparecerem, diminuir pouco a pouco, como os sonhos vermelhos que sobrevêm ao amanhecer” (*idem*: 48; 53).

¹⁴ Retoma-se, assim, o sentido que Françoise Lavocat confere à metalepse e aos níveis de transgressão em que opera, marcando, tal como acontece na reescrita do episódio dos flamingos no argumento e no filme, a passagem entre dois níveis ontológicos *representados* (Lavocat, 2016: 497 ss).

No filme, a partir do guião, a realizadora fixa, na sucessão de imagens e no movimento lento da câmara, a cena *vivíssima* que Eva Lopo descreve, vinte anos depois, abrindo-lhe o sentido, ora pela rápida passagem do momento dos disparos e morte das aves ao grande plano de Evita, isolada e estupefacta no seu vestido de motivos africanos:



Ora pela duração final do *travelling* que acompanha o voo dos flamingos sobreviventes com o horizonte do céu de África, como cenário onírico. Violência, crueldade e belo fazem, então, parte do modo pelo qual Lúcia Jorge e Margarida Cardoso conceberam a aprendizagem de Evita e os seus olhares cronologicamente plurais e simbólicos sobre o espaço africano – da inocência à percepção do real e ao desejo utópico ou metafórico de libertação (o bando de flamingos persiste, apesar da chacina) –, sendo certo que a personagem nunca se fixa liminarmente num espaço, isto é, nunca transpõe o limiar da ficção, mesmo se o romance e o filme são constantemente tentados a fazê-lo.

A verdade é que, como acontece na cena dos flamingos, a relação de Evita com o espaço onde chega há 20 anos atrás, faz-se, também, pela memória evocativa dos objetos, das cores, dos sons, dos cheiros, resultando daí, muitas vezes, uma visão impressionista do real, uma quase irrealidade que, não obstante, é limitada pelo ponto de vista da personagem e pelo intuito ideológico da autora e da realizadora.¹⁵ Um possível *travelling* dos espaços coloniais corresponde, assim, a um *travel-*

¹⁵ Ver, neste contexto, as leituras (coloniais) do romance propostas por Maria Irene Ramalho (Santos, 1989: 64-67) e Ana Maria Machado (Machado, 2011: 161-195).

ling estruturante de vozes e olhares que progressivamente vai tornando esses espaços, lugares interiores e lugares da memória. Daí que as várias versões/imagens do episódio dos flamingos constituam uma *mise en abyme* (formal e semântica) do espaço de África (o hotel Stella Maris, o seu terraço, a casa colonial de Helena, a avenida marginal, os bairros pobres de Moçambique, o *Moulin Rouge*), espaço que estrutura, *ab initio*, a figuração e reconfiguração de Evita como personagem-protagonista e narradora-personagem em constante analepse ou *flash-back* ontológicos.

É, de facto, esse movimento de recuo ou de exposição da memória “alucinada” (Jorge, 2004: 42) que condiciona a perceção do espaço do terraço do Stella Maris, do baile que marca o casamento de Evita no início de *Os Gafanhotos*, no *incipit* da narração segunda de Eva Lopo, nas primeiras cenas do argumento e do filme. Em *Os Gafanhotos*, descreve-se a profusão de cores dos frutos exóticos e dos mariscos, o bolo barroco de casamento, o movimento vertiginosos dos pares que rodopiavam ao som de acordes latinos num terraço com o Índico por horizonte, o “amarelo” de África corporizado no par Forza Leal/Helena de Troia, estigma simbólico da guerra colonial e das violentas e difusas relações sentimentais que nela se constroem e que acompanharão o percurso existencial de Evita. No relato de Eva Lopo, a descrição da cena é conscientemente elidida, construindo-se uma interpretação do espaço que evidencia a mitificação do Stella Maris enquanto metáfora expressiva de um momento já de decadência da guerra colonial – “Não esqueci, porém, como o *Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall.” (Jorge, 2008: 44) –, como se a voz da narradora autodiegética omitisse o fausto colonial para aludir a um espaço em nostálgica desintegração (o terraço, o hall, os quartos, as banheiras), acompanhando o início da desilusão/destabilização da personagem. De novo, o movimento oblíquo ou transgressivo que gera, no espaço e na personagem, esta deslocação de sentidos, é reinterpretado na síntese estabelecida entre texto do argumento e o filme, na exata medida em que a transmediação o permite prolongar em imagem e no movimento de câmara. Se, no guião, se insiste, em didascália da Cena 6, na relação metonímica do hotel com a guerra, apesar de se tratar da festa dos

noivos¹⁶, no filme reproduz-se essa indicação, ao mesmo tempo em que se estabelece o contraste entre os sucessivos grandes planos do rosto da noiva com o *travelling* que segue a galeria das mulheres de oficiais, encostadas ao muro do terraço, estáticas no estereótipo que representam, solitárias, em nítido contraste com a individualidade ontológica da protagonista. De seguida, quase abruptamente, sem grande preocupação de verosimilhança temporal, a câmara passa para o quarto dos noivos, detém-se na nudez do corpo de Evita:



Desfocado, em dupla imagem (Evita e, no futuro, Eva Lopo), omitindo o corpo do noivo; depois focaliza os criados negros que limpam o lixo da festa, para, de seguida, de madrugada, parar no rosto da protagonista, em grande plano isolado, exageradamente próximo da lente, passando para o *dumper* que carrega vários corpos de negros mortos pelo metanol: cria-se, assim, uma sequência fotográfica oximórica onde a decadência se situa no lugar que lhe é conferido pelos textos e imagens. A voz e o olhar de Evita, a protagonista, são, então, no encontro das vozes do romance e do argumento e filme, a voz coletiva de África, de Lídia Jorge e Margarida Cardoso, na denúncia pós-colonial de uma situação em rutura.

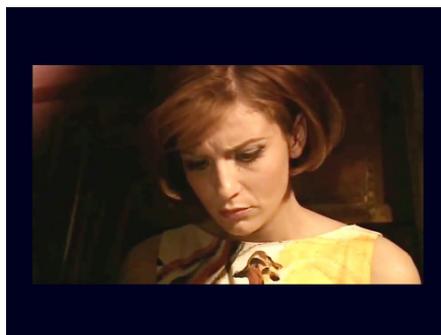
Poder-se-á, por conseguinte, inferir que a natureza simbólica do nexa que o espaço desenvolve relativamente a Evita e que Evita desenvolve

¹⁶ “6. EXT/FIM DE TARDE//STELLA MARIS/TERRAÇO. Do terraço vê-se o mar e uma parte da cidade colonial. Uma pequena orquestra toca, sobre um palco improvisado. A maior parte dos convidados são militares, em uniforme, e as suas mulheres. Criados negros servem às mesas, dirigidos pelo GERENTE da messe, vestido também de uniforme e com «capachinho» um pouco torto.” (Basso e Cardoso, 2001: 4).

relativamente ao espaço, depende, em grande medida, das oscilações a que voz e o olhar da protagonista se submetem, ora ao longo de uma temporalidade flutuante (como já ficou dito), ora ao longo de espacialidade igualmente híbrida (com constantes passagens do exterior para o interior), sendo certo que a fotografia fílmica devolve à escrita narrativa a tentação constante do jogo metalético. Ou seja, a realizadora, que cuidou meticulosamente da fotografia exterior, quase documental, da decoração dos interiores, dos figurinos, dos adereços, não se furta a um lógico *efeito de real*, pretendendo materializar, no filme, os limites da fronteira ficcional equacionados no romance, gradualmente interiorizados pela protagonista, ao longo do seu percurso de aprendizagem de África e da escrita da memória de África. Existe, de facto, no cruzamento das cenas exteriores do terraço do *Stella* com as cenas do interior do quarto dos noivos (ou, em outros momentos, do *ball* ou das salas do hotel, onde as mulheres fazem *tricot* enquanto os maridos estão em missão, ou onde um oficial cego dá uma conferência de imprensa legitimando, com valores estadonovistas, a conquista colonial), um reforço simbólico do espaço duplamente descrito na narrativa que amplia ou reforça o seu sentido (e o sentido final do romance).

É nessa medida que Margarida Cardoso dá particular atenção, na longa Cena 46 do argumento, ao interior do “quarto secreto” da casa colonial de Helena, onde esta faz desfilar, perante Evita, múltiplas fotografias com violentíssimas imagens de guerra, escondidas num cofre, e a ser destruídas (Basso e Cardoso, 2001: 42-45). O episódio não figura no relato de *Os Gafanhotos*, mas dá completo sentido ao intuito ideológico do texto, quando é recuperado por Eva Lopo, na sua narrativa autobiográfica, em longa pausa descritiva (Jorge, 2008: 129-131), introduzida pela alusão a um espaço interior secreto, de natureza iniciática (para a aprendizagem de Evita). A escrita, de enorme visualidade, recuperando a memória da protagonista através da sequência de fotografias descritas com pormenor irrepreensível, transfere-se para sucessivas e longas didascálias, na cena 46 do guião, que são criteriosamente retomadas no filme, explorando uma mise *en abyme* expressiva: a fotografia dentro da imagem fílmica, o filme a preto e branco no interior do filme a cores.

Entende-se ser, justamente no interior desses jogos especulares, através de uma fotografia de Luís erguendo, como troféu, uma cabeça espetada de um negro morto na guerrilha, descrita no romance¹⁷, na didascália do argumento¹⁸ ou na imagem do filme (preto e branco sobre cor), que Evita ganha consciência da mudança de Luís Alex, da sua própria mudança, da dificuldade essencial de distinguir o ser do parecer, isto é, o real do fictício. A câmara fixa, de novo, um grande plano de Evita:



Horrorizada perante o real a preto e branco, vendo sombras, sentindo-se dupla (duplamente protagonista): “Vejo sombras, disse Evita. Ela era eu – disse Eva Lopo” (Jorge, 2008: 151) – refere na sua narrativa, ao descrever essa última fotografia, como se a fronteira entre facto e ficção fosse de uma ambiguidade óbvia¹⁹, a ambiguidade da sua própria consciência e da sua ontologia ficcional.

A partir desse momento crucial, no romance e no guião-filme, Evita entra, sem inocência, nos espaços de África, não lhe restando qualquer

¹⁷ “Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?”. Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo” (Jorge, 2008: 133).

¹⁸ “Cena 6. (...) As fotos continuam a passar nas mãos de EVITA. Grande plano de LUÍS falando com FORZA LEAL. Soldado deitado de bruços. Alguns negros mortos. Ao longe, um homem num telhado de uma palhota. LUÍS no cimo pa palhota, agitando um pau com uma cabeça espetada” (Basso e Cardoso, 2001: 45).

¹⁹ F. Lavocat situa-se, neste contexto (e num contexto teórico que se assume neste artigo), nessa ambivalência de fronteiras entre facto e ficção, sem deixar de marcar a necessidade de as distinguir e o seu “diferencialismo moderado” perante esse limiar – “Souscrivant à ce que l’on pourrait appeler un différentialisme modéré, nous montrerons l’existence et la nécessité cognitive, conceptuelle et politique des frontières de la fiction” (Lavocat, 2016: 12).

alternativa a não ser a de os vislumbrar através do artifício poético ou da metáfora e da alegoria – forma subliminar do símbolo, nesta relação intraficcional e intramedial da personagem com o espaço. A metáfora dos gafanhotos, instituída no título do relato primeiro do romance e no poema que Álvaro Sabino, o jornalista, escreve para a sua “Coluna Involuntária” – e que Evita lê a Luís, no final da narrativa autobiográfica, antecipando a sua morte – traduz, muito provavelmente, essa perda irreparável da inocência e entrada na maturidade, sendo certo que o *travelling* de vozes subjacente à construção múltipla, nas sucessivas narrativas, da nuvem de gafanhotos, torna possível a fixação da alegoria colonial no romance e fixa o sentido final de Evita/Eva Lopo na trama que vive e narra. Desde logo, o facto de Lídia Jorge escolher para epígrafe de *Os Gafanhotos* um excerto do poema de Álvaro Sabino²⁰, personagem de ficção da narrativa segunda, introduz claramente a metalepse como modo de leitura privilegiado do texto e das personagens. Nesse primeiro relato, aliás, a nuvem de gafanhotos é descrita pela voz do “major de dentes amarelos” (Jorge, 2008: 32) e serve de cenário a um discreto *briefing* sobre a morte dos negros envenenados por metanol, sem que Evita partilhe do momento (Evita é, aqui, uma voz e um olhar ausentes): a chuva de gafanhotos faz, assim, parte do contexto colonial, ignorando voluntariamente a metáfora ou a tendência poética dos versos de Álvaro Sabino. É, de facto, na narrativa segunda que a voz de Eva Lopo poetiza a chuva de gafanhotos, num metacommentário à voz do narrador do primeiro relato e ao modo como o episódio foi descrito, antecipando o poema de Álvaro Sabino, sem, contudo, deixar de introduzir, na tensão metafórica, a sua dimensão ideológica (real, verosímil) e o discurso (a voz) do tenente-capitão cego, incapaz de olhar e sentir a chuva de gafanhotos, elogiando o princípio patriótico da guerra colonial:

²⁰ Trata-se de versos onde o jornalista utiliza um discurso metafórico (a chuva verde de gafanhotos e o amor) para camuflar uma mensagem de teor político (a nuvem verde, de esmeraldas voadoras, é uma premonição bíblica, alegórica, da destruição do exército português em África): “Oh, como choviam esmeraldas//voadoras! O céu incendiou-se de verde onde//nem era necessário –//todas as fogueiras da//costa tomaram essa cor, mesmo as que inchavam// nos nossos corações.” (Jorge, 2008: 9).

Eva Lopo ficou suspensa – Que bem descreveu os gafanhotos! Lindos, brilhantes, fosforescentemente verdes, rondavam perto das lâmpadas que iluminavam as portas. Chegava-se-lhes a divisar a renda das asas, mesmo dali, enquanto se estava sentado, e o discurso do cavaleiro historiador avançava na direção dos últimos parágrafos mentais. Apetecia apagar as luzes das flâmulas brancas das paredes – para que estavam acesas se o orador não precisava de ler, nem poderia jamais servir-se da luz – e ouvir o resto na penumbra, ou às escuras, vendo a luminosidade verde dos candeeiros entornar-se pela avenida da beira-mar, e chegar até ali, como a aba de um vestido longo. (...) Aliás, o que acontecia fora, e dentro não era uma e a mesma coisa? O orador que não sabia que uma chuva de gafanhotos se desprendia sobre a costa, tinha atingido o auge da perenidade nas palavras do seu discurso. «O Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal eterno!» (Jorge, 2008: 212-213).

Ora a simultaneidade das vozes – da voz/discurso político do oficial cego, da voz poética de Evita, descrevendo as sensações provocadas pelo verde da nuvem de gafanhotos – antecipa o valor poético e ideológico da chuva de esmeraldas descrita no poema do jornalista (alegoria do espaço de África, síntese simbólica da relação da protagonista com esse espaço), apontando para uma solução ideológica encontrada ainda dentro da ficção, no desenlace da intriga. Antecipa, igualmente, essa simultaneidade das vozes, o facto de que, no filme de Margarida Cardoso, o episódio seja descrito pela *voz off* de Eva Lopo, começando com uma visão panorâmica e poética (porque desfocada) dos gafanhotos em nuvem, exterior ao terraço do *Stella*, para depois se concentrar no terraço e nas figuras femininas, as mulheres dos oficiais, com chapéus de chuva, em movimento (quase) de dança. O isolamento da protagonista é o isolamento da sua voz, temporalmente distante, com a capacidade hermenêutica que a sua maturidade lhe confere, imóvel, de costas, face à mobilidade das mulheres do *Stella*, observando, depois, em corte contíguo de cena, os gafanhotos, pela janela do quarto do jornalista que escreve a crónica. Aproxima-se, assim, visualmente, a maturidade hermenêutica de Eva Lopo da hermenêutica poética de Álvaro Sabino.

4. Nota final

A transgressão das vozes continua a ser, por conseguinte, a base do sentido final do romance e do filme, a base da figuração dinâmica da personagem, da sua sobrevida, até ao momento em a ficção (ou as ficções) terminem ou as vozes se transformem num murmúrio. Retoma-se, por isso, inevitavelmente, o fecho do romance:

Deixe ficar aí, suspenso, sem qualquer sentido útil, não prolongue. Não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras, só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos* (Jorge, 2008: 259).

*É a voz da protagonista, Eva Lopo, que silencia a do narrador, a torna num murmúrio, quando a ficção termina e com ela termina também a personagem e o jogo metalético. Porque, como afirma Françoise Lavocat, a metalepse real não existe, apenas a intraficcional e ontológica (Lavocat, 2016: 520). Do mesmo modo, o final do filme corresponde a uma substituição da voz de Eva Lopo pela música de Dvorák e pelo olhar de Evita, que se funde com o da câmara, passando da observação das casas coloniais, vistas do terraço do *Stella*, até um plano mais panorâmico do céu de África e do voo libertador de um flamingo, quando a personagem não existe mais, dentro do filme, sem sair para fora da tela e da sua ontologia.*



De novo, Margarida Cardoso desloca o murmúrio das vozes do romance para o murmúrio da câmara e da fotografia, confirmando-se, como diz Lúcia Jorge, que, em ambos os casos, “a beleza está no seu lugar” (Jorge, 2004: 42).

Referências

- BASSO, Cédric e CARDOSO, Margarida (2001). *A Costa dos Murmúrios (Um filme de Margarida Cardoso)*. 4.^a ed. Lisboa: Filmes do Tejo.
- BOILLAT, A. e PHILIPPE, G.. *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*. Paris: Les Impressions nouvelles.
- CABRITA, António (2004). “África fantasma.” *Actual- Expresso*. n.º 1674: 37.
- CARVALHO, Susana (2008). *Dois olhares sobre uma guerra: 'A Costa dos Murmúrios'* (dissertação policopiada). Lisboa: Universidade Aberta.
- CLÉDER, Jean e JULIER, Laurent (2017). *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*. Paris: Chaps Arts.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- JORGE, Lúcia (2004). “Novos olhares.” *Actual- Expresso*, n.º 1674: 42.
- JORGE, Lúcia (2008[1988]). *A Costa dos Murmúrios*. 15.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et Fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil/Poétique.
- MACHADO, Ana Maria (2011). “Do estereótipo à utopia do outro: *A Costa dos Murmúrios* e *A Árvore das Palavras*”. In Maria João Simões (Org.), *Imagotipo Literários: processos de (des)configuração na Imagologia Literária*. Coimbra: CLP. 161-195.
- PIER, John e SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (1989). “Bondoso caos: *A Costa dos Murmúrios* de Lúcia Jorge”. *Colóquio Letras*, n.º 107: 64-67, disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=107> (consultado em 31/07/2018).

MIRIAM RINGEL

Universidade de Bar-Ilan

ORCID: 0000-0003-2920-3015

SOBREVIDAS DA PERSONAGEM – JESUS E CAIM NO TRABALHO DE SARAMAGO¹

THE AFTERLIFE OF CHARACTERS – JESUS AND CAIN IN SARAMAGO’S WORK

RESUMO: Na minha apresentação escolhi lidar com a sobrevida da personagem de Jesus e Caim, dois personagens que o autor afirmou ter acompanhado por muitos anos. Dois heróis diferentes apresentados no *Antigo* e no *Novo Testamento*. Saramago inverte a teoria cristã e hegeliana sobre a "morte de Deus" como associada à crucificação de Jesus e do Deus que preferiu a oferta de Abel em Caim. Caim e Jesus são rebeldes metafísicos, que continuam a viver em nossa cultura após suas mortes. Com o título *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago descreveu Jesus como carne e sangue, como alguém que não quer participar do plano de Deus para torná-lo seu filho e sacrificá-lo pela expansão da população fiel de Deus. É uma paródia e blasfêmia dos Evangelhos, mas ele mantém um humanismo quase radical e escreve seu evangelho "em nome da humanidade". No último romance escrito por Saramago *Caim* (2009), ele retorna à *Bíblia*. Caim é uma história fragmentária dos acontecimentos, não como aparece cronologicamente na *Bíblia*. É um livro cheio de amargura que escolhe Caim como personagem principal. Caim, que é uma espécie de alter ego de Saramago, apresenta a vida após a morte de um personagem. Se virmos Saramago como moralista, que tipo de ética ele ensina a partir da imagem de Caim, que não só matou seu irmão Abel, mas também continua a matar outros humanos? Caim dirá a Deus que se ele fosse Deus, diria diariamente: "Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra" (Saramago, 2009: 38).

Palavras-chave: Saramago, Caim, Jesus, Deus, Rebelão, Liberdade, Ironia.

ABSTRACT: In my presentation I chose to deal with the afterlife of Jesus and Cain, two characters whom the author claimed to have accompanied for many years. Two different heroes presented in the *Old* and *New Testament*. Saramago reverses the Christian

¹ O artigo também foi publicado em *Blimunda* no. 68 de janeiro de 2018, Fundação José Saramago, pp. 74-90. <https://www.josesaramago.org/blimunda-68-janeiro-2018/>

and Hegel theory about the “death of God” as associated with the crucifixion of Jesus and the God who preferred Abel’s offering in *Cain*. Cain and Jesus are metaphysical rebels, who continue to ‘live’ in our culture after their death. With the title *The Gospel According to Jesus Christ* (1991), Saramago described Jesus as flesh and blood, as one who does not want to participate in God’s plan to make him his son and sacrifice him for the expansion of God’s faithful population. It is a parody and blasphemy of the Gospels, but he maintains an almost radical humanism and writes his gospel “in the name of mankind”. In the last novel *Cain* (2009) Saramago returns to the *Bible*. Cain is a fragmentary story of events not as it appears chronologically in the Bible. It is a book full of bitterness that chooses Cain as the main character. Cain, who is a sort of alter ego of Saramago presents the afterlife of a character. If we see Saramago as a moralist, what kind of ethics does he teach from the image of Cain, who did not only kill his brother Abel but also continues to murder other humans? Cain will tell God that if he were the God he would say daily: “Blessed are those who choose sedition because theirs is the kingdom of the earth” (Cain, 2009: 24).

Keywords: Saramago, Cain, Jesus, God, Rebellion, Liberty, Irony.

A questão central da minha palestra é a seguinte: Por que é que Saramago decidiu ressuscitar Jesus e Caim da “sepultura”? Afinal, já tinha sido feito antes, em muitas obras de ficção. E antes destas, até a Igreja já tinha feito isso. Jesus ressuscitou do túmulo depois de três dias e Caim também, nas escrituras cristãs.

O que é que um escritor como Saramago faz? De que lhe serve, como escritor, como português, como ser humano, como ateu, ou então, como disse sobre si mesmo, como comunista (comunista hormonal, como declarou mais de uma vez), como cidadão, como humanista, moralista e existencialista? Recordemos, primeiro, que a maior parte do trabalho de Saramago se baseia numa realidade concreta, em figuras e eventos da história do mundo e especialmente da História de Portugal: D. João V, no *Memorial do Convento* (1982), Fernando Pessoa e seu heterónimo Ricardo Reis em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), a *História do Cerco de Lisboa* (1989) e muitos mais exemplos.

Quando pensei pela primeira vez sobre a questão da vida após a morte das personagens de Saramago, os heróis em que eu podia pensar eram Jesus e Caim, duas personagens icónicas na literatura, na arte, na religião, na cultura ocidental. Por que Saramago escolheu as figuras de Jesus e Caim se eles eram únicos para outros personagens em seu trabalho? Jesus

e Caim, como outros heróis saramaguianos, representam os rebeldes da metafísica que procuram a liberdade! (Na concepção de Albert Camus do *O homem revoltado*). Aqueles que sabem dizer "não" a um mundo que tenta impor as suas leis draconianas sobre eles. Tais são também a mulher do médico em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), Blimunda no *Memorial do Convento*; Raimundo Silva na *História do Cerco de Lisboa*, José em *Todos os Nomes* (1997) e outros.

Então, como Saramago traz de volta à vida Jesus e Caim? A intertextualidade e a "fusão de horizontes" que Gadamer¹ criou são necessárias para que os leitores entendam o significado profundo desses dois heróis no trabalho de Saramago. Precisamos de estar familiarizados com o *Antigo* e o *Novo Testamento*. Saramago, como autodidacta por excelência, estava bem familiarizado com a *Bíblia*, bem como o hebreu *Talmud* e *Midrash*.

Em 2009, encontrei Saramago, na sua casa de Lisboa, e ele disse-me que ia publicar um novo livro que irritaria não só os cristãos, como foi com o *Evangelho*, mas também os judeus: "Será um livro escandaloso", disse ele. Na verdade, Caim é o último livro que Saramago escreveu.

De acordo com a *Bíblia*, Caim foi o primeiro assassino da história, cometendo um pecado não só contra Deus, mas contra outro ser humano, porque não se sentiu amado. Embora a Bíblia não dê razão para Deus ter escolhido o sacrifício de Abel em vez do de Caim, este usa a violência. Como castigo, ele é condenado a "lavar a terra" infrutiferamente e a ser "um vagabundo inquieto". Sua marca não é uma maldição, mas um sinal protector do cuidado duradouro de Deus. Na verdade, somos todos descendentes de Caim e, em suas perambulações, tem sua vida depois da morte na figura do judeu errante.

Na narrativa de Saramago, Deus, apesar de todo o poder que possui, encontra-se num estado igual ao das outras personagens. Na verdade, Saramago dá também a Deus uma vida após a morte. Vejamos essa passagem em *Caim* (2009):

Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e Caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a

minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evite-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recuse-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, Esse discurso é sedicioso, é possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra, Sacrilégio, Será, mas em todo o caso nunca maior que o teu, que permitiste que Abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, Caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagar á por isso tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse Caim, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te às – ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto (Saramago, 2009: 37-38).

No romance de Saramago, Caim pertence àqueles que estão destinados a vagarear e podem fazê-lo em momentos diferentes, não cronologicamente. Ele pode aparecer no futuro, no Sacrifício de Isaac, na Torre de Babel, em Sodoma e Gomorra, e também pode voltar atrás no tempo. O presente de Caim é um presente contínuo no qual ele estabelece seu ser como rebelde, como se a moralidade do bem e do mal não lhe interessasse. O que Saramago quer dizer neste contexto? Se virmos Saramago como moralista, que tipo de ética ele ensina a partir da imagem de Caim, que não só matou seu irmão Abel, mas também continua a matar outros humanos? Caim dirá a Deus que se ele fosse Deus, diria diariamente: "Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra" (Saramago, 2009: 38).

Saramago muda aqui um versículo do *Novo Testamento*, que se refere ao "Reino dos céus" e não ao "reino da terra": Daí em diante Jesus começou a pregar: "Arrependam-se, pois o Reino dos céus está próximo" (*Mateus* 4:17). Aqueles que acreditam que irão humilhar-se como pequenos filhos receberão o Reino dos céus. Em outras palavras, o reino da terra pertence àqueles que escolhem a rebelião ou àqueles que não se submetem ao decreto do destino ou ao comando de Deus. Mas que reino o esperava? O pessimista Saramago fecha o terceiro capítulo do seu livro com uma frase: "Não se augure nada bom da vida futura deste homem" (Saramago, 2009: 40). Este homem é Caim, mas Caim representa a humanidade inteira neste livro.

Há certamente uma atitude ambivalente de Saramago em relação a Caim: por um lado, simpatiza com ele, anda com ele pelos caminhos e apresenta-o em pontos históricos interessantes e fatídicos que aparecem na *Bíblia*. Por outro lado, no final, não será Deus, que Saramago culpa por não impedir que Caim matasse seu irmão Abel, que destruirá a humanidade, mas será Caim, filho de Adão e Eva, carne e sangue e não Deus, ou meio deus que matará pessoas. No final do romance, quando Noé e sua família deveriam sair da arca, diz-se:

No dia seguinte a barca tocou terra. Então ouviu-se a voz de deus, Noé, noé sai da arca com a tua mulher e os teus filhos e as mulheres dos teus filhos... deus chamou, Noé, noé, por que não saís. Vindo do escuro interior da arca, Caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu Caim, Mortos, como, mortos, porque, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, assim que me agradece ter-te poupado a vida quando mataste Abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de Sodoma. Houve um grande silêncio. Depois Caim disse, Agora Já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra

abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de Caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (Saramago, 2009: 180-181).

O *Novo Testamento* julga severamente Caim: “Não sejamos como Caim, que era mau e matou seu irmão. E por que o matou? Porque as suas obras eram más e as de seu irmão eram justas” (*João I*, 3:12). Então, como inverteu tudo Saramago? Saramago pensou no livro há muitos anos, mas começou a escrevê-lo em Dezembro de 2008, terminando o texto em quatro meses: “Eu estava numa espécie de êxtase. Nunca experimentei tal coisa, pelo menos a intensidade com essa força”.

José Saramago não considera este romance um particular e definitivo ajuste de contas com Deus, porque “as contas com Deus não são definitivas, mas com os homens que a inventaram”, disse ele. “Deus, o diabo, o bom, o mal, tudo está na nossa cabeça, não no céu ou no inferno, que também inventámos. Não percebemos que, tendo inventado Deus, imediatamente nos escravizamos a ele”.²

O *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) causou uma grande controvérsia em Portugal e foi vetado pelo governo no momento de participar no concurso ao Prémio Europeu de Literatura, uma iniciativa que pesou na decisão do escritor de se mudar para a ilha de Lanzarote, em Espanha, afastando-se do espectáculo quotidiano de um governo concreto, que havia manipulado decisões de organismos culturais sem nenhum pudor democrático. Transigir teria sido dar por válida a censura, disse e repetiu José Saramago.

O “Novo Evangelho” de Saramago trará a história de Jesus de volta ao plano humano real e tirá-lo-á do fantástico domínio da fé cristã. Jesus é o filho de Maria, um dos muitos filhos e filhas que ela teve de

² Saramago disse em muitas entrevistas na imprensa, em palestras e na mídia eletrônica.

José, o carpinteiro: “embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte” (Saramago, 1991: 6). No centro deste romance, Jesus tornar-se vítima é o tema central, permitindo que o escritor colidisse com Deus.

Para os cristãos e para Hegel, a “morte de Deus” está associada à crucificação de Jesus. A morte de Deus não era, nem deveria ter sido o fim da história. Os cristãos acreditavam que Deus morreu para que o homem o redimisse e, portanto, sua morte não é interpretada como a remoção do elemento divino eterno. Deste ponto de vista, a crucificação de Jesus não é uma ocorrência contingente do passado, mas uma tarefa constante da vida.

Saramago inverte essa teoria cristã, o que é interessante num livro com o título *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, no qual Jesus é descrito como carne e sangue, como alguém que não quer participar do plano de Deus para fazer dele seu filho e sacrificá-lo pela expansão da população fiel de Deus. A crucificação de Jesus descrita na gravura de Durer e ao longo do primeiro capítulo do romance é uma acção contingente. Como a escolha aleatória de Deus que acabou por recair sobre Maria de Nazaré para conceber, e em seu filho para se tornar seu mensageiro na Terra.

Saramago é um moralista. A questão fundamental que constitui o seu mundo é o grau de compatibilidade entre a justiça e a realidade no mundo. Deus deve representar justiça e harmonia, mas o mundo está cheio de maldade cometida por seres humanos. Nos termos de Camus, Jesus é um rebelde metafísico, rebelando-se contra um mundo de maldade: “...há uma revolta metafísica no início do cristianismo, mas a ressurreição de Cristo, o anúncio da parúsia e o reino de Deus interpretado como uma promessa de vida eterna são as respostas que a tornam inútil” (Camus, 2011: 26).

Quando Jesus rompe o tabu de se associar com Satanás e a prostituta, ele aprende as lições mais positivas sobre a vida. Apresenta os perigos dos códigos morais baseados na tradição e na autoridade, em vez de necessidades pragmáticas no mundo real. A união com Maria Madalena simboliza o gosto de Jesus pelo paraíso na terra, e o *Cântico dos Cânticos* é o idioma em que falam. A figura do pastor – o diabo, é contrária à

concepção judaica e cristã da palavra "pastor", e Jesus é advertido para não se relacionar com ele, mas este pastor ensina-lhe que existem alternativas ao seu modo de vida escolhido.

Um dos destaques deste romance é a cena do barco, onde Jesus está quarenta dias com Deus e Satanás no mar da Galileia. Durante a conversa, como em todo o livro, Jesus é representado como um símbolo da humanidade, enquanto Deus é retratado como manipulando seres humanos. Para Nietzsche, "a morte de Deus" não é mais uma questão religiosa, mas uma questão existencial fundamental, a declaração flagrante da centralidade da imanência. Agora, com a morte de Deus, o homem pode moldar a sua vida e realizar a sua liberdade. Mas os heróis de Saramago nem sempre conseguem este último desígnio. Jesus gostaria de ser livre e prefere ser o filho de Joseph, como Saramago escreveu:

Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz, Como meu pai, Teu pai sou eu, não te esqueças, Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele, mesmo tendo sido ele, como foi, infame uma hora da sua vida, Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer (...). (Saramago, 1991: 418)

Quando Jesus pergunta qual será o preço da morte para aqueles que acreditam em guerras para serem combatidas em seu nome, Deus responde:

Disse Jesus, Estou à espera, De quê, perguntou Deus, como se estivesse distraído, De que me digas quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua vitória sobre os outros deuses, com quanto de sofrimento e de morte se pagarão as lutas que, em teu nome e no meu, os homens que em nós vão crer travarão uns contra os outros, Insistes em querer sabê-lo, Insisto, Pois bem, edificar-se-á a assembleia de que te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas, Finalmente, estás a ser claro e directo, continua, Para começar por quem tu conheces e amas, o pescador Simão, a quem chamarás Pedro (...) (Saramago, 1991: 429)

E aqui vem uma lista de todos os mártires da história humana. Jesus e Caim são descritos como não dispostos a associar-se a Deus ou a matar Deus e, portanto, a cumprir o seu ser livre. Jesus e Caim são, como mencionado anteriormente, rebeldes metafísicos. Mas a diferença entre eles é grande. Se Jesus é descrito como um homem honesto, Caim é apresentado como a encarnação do mal. A questão é: Se quiser matar Deus porque afirmas que o mal e a maldade no mundo foram criados e feitos por Ele, como justificas isso por meio de acções malignas feitas pelos seres humanos?

A "Reparação do mundo" (Tikkun Olam em hebraico) por humanos não é apresentada como uma opção no romance *Caim* nem nos outros livros de Saramago. E no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, há um tom pessimista do desespero da capacidade de mudar o mundo se Deus continuar a controlá-lo e a fazer nos seres humanos como quer. E esta é a contradição que encontro na visão de mundo de Saramago. Caim anseia por Deus, e ficou com raiva de não ter feito a sua oblação. A vontade de assassinar a Deus expressa, assim, o seu apego a Deus.

Voltando à vida, Jesus e Caim servem a Saramago para expressar o seu credo e ele faz isso com grande ironia, como é seu hábito. Critica a Igreja e a humanidade que precisa deste Deus e a inventou porque tem medo, ou para receber grande poder sobre os outros. Saramago criticou a Igreja que tomou a história de um judeu humilde, que era humanista, pacifista e não tinha ambição de manipular as pessoas. E a religião, na visão de Saramago, é a origem do mal no nosso mundo.

Para concluir, digo que dar uma vida futura a Jesus e Caim no trabalho de Saramago nos faz, seus leitores, reflectir sobre questões morais e humanas, como o bem e o mal, a liberdade, a fé, a ingenuidade diante da exploração, da vida e a morte, o preço da crença de Deus nos seres humanos e o desejo de Saramago de apresentar uma atitude irónica e desafiadora para com os fiéis e os seguidores da fé em todas as religiões. Esta é uma crítica social pungente que atravessa o trabalho deste Prémio Nobel de Literatura 1998, e concluirei dizendo que é o próprio Saramago, Jesus e Caim, nos seus romances, que são rebeldes metafísicos e como Albert Camus escreveu:

A história da revolta metafísica não pode, portanto, ser confundida com a do ateísmo. Sob uma certa ótica, ela chega a conlindir-se até com a história contemporânea do sentimento religioso. O revoltado desafia mais do que nega. Pelo menos no início, ele não elimina Deus: simplesmente, fala-lhe de igual para igual. Mas não se trata de um diálogo cortês. Trata-se de uma polêmica animada pelo desejo de vencer. (Camus, 2011: 31)

Refêrencias

- CAMUS, Albert ([1951] 2011). *O Homem Revotado*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- GADAMER, Hans-Georg (2004). *Truth and Method*. 2.^a ed., New-York: Continuum.
- SARAMAGO, José (2009). *Caim*. Lisboa: Caminho.
- ___ (1991). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.

PAULO BRANCO LIMA

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

ORCID: 0000-0003-1622-4482

**METALEPSE E SOBREVIDA
DA PERSONAGEM AUGUSTO PÉREZ
EM *NIEBLA* DE MIGUEL DE UNAMUNO**

**METALEPSIS AND THE AFTERLIFE OF AUGUSTO
PÉREZ IN MIGUEL UNAMUNO'S *NIEBLA***

RESUMO: A figura de ficção Augusto Pérez, protagonista de *Niebla* de Miguel de Unamuno, constitui um dos casos mais emblemáticos no que respeita a transferência e oscilação de níveis narrativos de uma personagem numa obra literária. Neste âmbito, o famoso Capítulo 31 da *novela* do escritor espanhol continua a suscitar um amplo debate acerca dos limites entre mundo real e mundo ficcional, controvérsia resultante da insólita visita de Augusto aos aposentos de Unamuno, no intuito de questionar o autor sobre o seu destino final. Visando investigar os mecanismos que possibilitam este tipo de deslocamentos narrativos, propomos uma apresentação da problemática do dispositivo da metalepse em *Niebla*, designadamente na troca de estatuto ou posição entre o autor ficcionalizado e a personagem diegética. Por outro lado, abordamos o dinamismo da figura de ficção Augusto Pérez na ótica da sobrevida transliterária. Nesse sentido, dá-se realce a duas ocorrências do meio audiovisual: a longa-metragem realizada pelo espanhol José Jara, na sua versão do livro de Unamuno intitulada *Las cuatro novias de Augusto Pérez*; e a adaptação televisiva *Niebla*, dirigida pelo também realizador espanhol Fernando Méndez Leite, ambas datadas de 1976.

Palavras-chave: metalepse, Augusto Pérez, Miguel de Unamuno, *Niebla*.

ABSTRACT: The fictional character Augusto Pérez, Miguel de Unamuno's *Niebla* leading figure, represents one of the most emblematic cases in what concerns the literary character's oscillation and transfer of narrative levels. Within this scope, the famous Chapter 31 of the Spanish writer's *novela* continues to spark a wide-ranging debate about the boundaries between real world and fictional world, a controversy arising from Augusto's unusual visit to Unamuno's quarters, with the purpose of questioning the author about his final destiny. Aiming to investigate the mechanisms which allow this type of narrative displacements, we propose a presentation of the metalepsis issue in *Niebla*, namely the change of status or position between the fictio-

nalized author and the diegetic character. On the other hand, we approach the fictional character Augusto Pérez's dynamics in the ambit of the transliteracy survival. In this regard, we emphasise two audiovisual media occurrences: the feature film directed by the spanish José Jara, in his version of Unamuno's book entitled *Las cuatro novias de Augusto Pérez*; and the TV adaptation *Niebla*, directed by the also spanish Fernando Méndez Leite, both versions dated 1976.

Key-words: metalepsis, Augusto Pérez, Miguel de Unamuno, *Niebla*.

O mais libertador na arte é que faz alguém duvidar que exista.

MIGUEL DE UNAMUNO, *Niebla*

A metalepse narrativa manifesta-se pela transposição da fronteira entre o nível diegético do narrador ou do narratário e a própria diegese. Seguindo esta primeira redefinição proposta por Gérard Genette em *Discurso da narrativa: ensaio de método* de 1972, a figura de retórica em questão, cujo conceito tem vindo a ser desenvolvido por investigadores da área da narratologia, suscita variadas interpretações de acordo com os níveis de transgressão. Algumas dessas perspetivas teóricas preocupam-se em classificar este fenómeno segundo um ponto de vista ontológico, designando por *metalepse ontológica* os casos nos quais uma personagem de ficção ou o autor textual superam a divisória entre mundo real e mundo diegético. Este tipo de metalepse desponta com frequência nas obras literárias de teor pós-moderno; contudo é possível encontra-lo antecipadamente em *Niebla*, a novela que pretendemos abordar, publicada em 1912 pelo reconhecido escritor espanhol Miguel de Unamuno.

Considerada como uma das obras mais importantes de Unamuno, *Niebla* revela-se fértil numa série de particularidades que a distinguem no seu universo literário. Lembremos que o escritor costumava categoriza-la pelo neologismo *nivola*, designação que surge no texto através da personagem Víctor Goti, uma figura ficcional que, de resto, se encontra a escrever um livro caracterizado por ele mesmo como *nivola*. Este processo de *mise en abyme* começa logo no prólogo de *Niebla*, o qual é assinado por Víctor Goti e que, alegadamente, foi escrito a pedido de Unamuno.

De igual modo, o conceito de *nivola* é discutido numa perspetiva crítica entre Víctor Goti e a personagem principal da obra, Augusto Pérez. Na verdade, e para lá do contexto metaléptico em que Víctor Goti não deixa de se inserir, é nas extraordinárias vicissitudes de Augusto Pérez que reside o cerne da metalepse em *Niebla*.

Começemos por apresentar um esboço resumido da trama romanesca. Depois do referido prólogo, toma a palavra um narrador onisciente, visando contar a história de Augusto, um jovem rico licenciado em Direito. Após a morte da sua mãe, Pérez embrenha-se numa paixão platónica por uma esbelta pianista de escassos recursos, de nome *Eugenia*. A pianista, por seu lado, apesar de não se encontrar apaixonada, consente em ficar noiva de Augusto, acabando no entanto por o ludibriar, preferindo a companhia de um namorado pobre. Não conseguindo lidar com o desgosto, Augusto Pérez decide suicidar-se. Porém, antes disso, dirige-se a Salamanca na intenção de visitar Miguel de Unamuno, autor de um ensaio filosófico sobre o suicídio cuja leitura deixara Pérez bastante impressionado.

O insólito diálogo entre Pérez e Unamuno decorre no Capítulo 31, já na parte final do livro. Nessas páginas, Augusto toma consciência que representa uma figura de ficção no mundo criado pelo seu interlocutor, quando este lhe revela que o irá matar, impossibilitando o suicídio. É aqui que o protagonista se revolta, colocando em questão o carácter real do seu autor, frisando que tanto Miguel de Unamuno como os leitores da obra não escaparão igualmente às garras da morte. Assaz perturbado, Augusto Pérez abandona Salamanca de regresso a casa, conferenciando com os empregados domésticos acerca do seu carácter fictício. Numa derradeira afirmação de vida, Augusto requisita uma iguaria faustuosa aos criados, empanturrando-se de forma voraz. Em seguida, envia um telegrama a Unamuno anunciando a sua morte. De facto, Pérez falece quase de imediato, sem que fique esclarecido se tal aconteceu por ter comido em demasia ou se a morte terá sido efetivamente uma decisão do autor.

Este confronto entre o autor ficcionalizado e a personagem criada por si levanta várias questões em torno do conceito de metalepse. No que respeita à sua tipologia, estamos perante um texto literário claramente vinculado com a metalepse ontológica tal como a define a estudiosa

Marie-Laure Ryan em *Avatars of Story*, pois facilmente se reconhece que a obra de Unamuno “abre uma passagem entre níveis que resulta na sua interpenetração, ou contaminação mútua” (Ryan, 2006: 207, tradução nossa). A relevância deste dispositivo na teoria narrativa sublinha-se, de igual forma, no artigo *Ontological metalepsis and unnatural narratology* da autoria de Alice Bell e Jan Alber, que destacam o papel da metalepse ontológica na transgressão de limiares física e logicamente impossíveis:

All instances of metalepsis are physically or logically impossible because in the actual world, entities from two different ontological domains cannot interact. For instance, a fictional character cannot literally communicate with his or her author, and an author cannot step into the world she/he has created (Bell e Alber, 2012: 167).

Neste sentido, verifica-se uma subversão dos níveis ontológicos na conversa entre Unamuno e o protagonista de *Niebla*, singularidade metaléptica acentuada na dificuldade entre decidir se é o autor textual que se desloca para um nível intradieético; ou se, pelo contrário, é a personagem Augusto Pérez que ascende a um patamar extradieético. Num seu estudo datado de 2004 (*Métalepse. De la figure a la fiction*) Gérard Genette classifica esta última ocorrência como *antimetalepse*, referindo-se à primeira delas como *metalepse de autor*; todavia ambas as visões se incluem na grande aceitação do prisma ontológico igualmente aperfeiçoado pelos trabalhos de Brian McHale ou Monika Fludernick.

Em última instância, na *nivola* de Unamuno o dispositivo da metalepse tem como resultado a fusão gradual dos níveis narrativos. Mesmo antes do Capítulo 31, o autor não se coíbe de inserir comentários proclamando abertamente a ficcionalidade das suas personagens. Num apontamento que finaliza o Capítulo 25, o autor textual afirma o seguinte:

Como estes infelizes estão longe de pensar que não estão a fazer outra coisa se não procurar justificar o que eu estou a fazer com eles! Assim, quando alguém procura razões para se justificar em rigor não faz outra coisa se não justificar Deus. E eu sou o deus destes dois pobres diabos nivolescos (Unamuno, 2002: 218).

Embora estas apreciações tenham como objetivo estabelecer o estatuto extradiegético do narrador, o cruzamento dos domínios ontológicos intensifica-se a partir do desconcertante encontro entre Unamuno e a personagem principal, adquirindo então um efeito mais forte sobre o leitor. Julgamos ser devido a esta mescla dos níveis narrativos que a metalepse adquire plena eficácia em *Niebla*, até porque, em sentido inverso, a réplica insubmissa de Augusto Pérez restabelece uma analogia com a criação divina: “Pois bem, meu senhor criador don Miguel, também você morrerá, também voltará ao nada de onde saiu... Deus deixará de sonhar consigo! (Unamuno, 2002: 255).

Daqui podemos inferir que o Unamuno da realidade empírica poderia ser uma criatura fictícia, ou seja, o resultado dos sonhos de Deus. Esta fusão surpreendente entre o nível do autor e o nível do mundo diegético antecipa o que Genette definiu, seis décadas mais tarde, como um dos efeitos da metalepse: Aquilo que na metalepse é mais perturbador está de facto nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e os seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa (Genette, 1979: 235).

Com efeito, estas afirmações de Genette, nas quais reitera que o autor e os leitores poderiam ser personagens do relato ficcional, coincidem na perfeição com as palavras de Augusto Pérez. Senão vejamos: “Porque você, o meu criador, o meu don Miguel, também não passa de um ser nivelesco e os seres nivelescos são os seus leitores, tal como eu, Augusto Pérez, sou a sua vítima... (Unamuno, 2002: 255).

Verifica-se, pois, nesta novela, uma implicação ontológica que, por um lado, coloca em questão a realidade existencial, e que, por outro, deriva de uma estética literária alimentada em grande medida pela dinâmica metaléptica. É Pérez quem toma a liderança neste processo. Voltemos às palavras do protagonista, quando se dirige a Unamuno: “Não foi você que não uma, mas por várias vezes afirmou que Don Quixote e Sancho não eram já tão reais, mas mais reais que Cervantes?” (Unamuno, 2002: 250).

Nesta aceção, se as personagens podem ser entendidas como mais reais que o seu criador, talvez seja porque não desaparecem com a morte

do autor, pois continuam existindo na consciência dos leitores. Como conclui Augusto: “Um ser de ficção é uma ideia, e uma ideia é sempre imortal...” (Unamuno, 2002: 259).

Ora, um dos fatores determinantes para a imortalidade de qualquer figura de ficção assenta precisamente na sua *sobrevida*, isto é, a vida própria que as personagens adquirem fora dos textos onde surgiram num primeiro momento. Como é sabido, este trânsito de entidades entre o mundo ficcional e o mundo real exprime-se numa multiplicidade de concretizações patentes noutras esferas artísticas para além da literária. No caso de Augusto Pérez decidimos focar a nossa atenção em duas ocorrências audiovisuais da sua sobrevida, ambas datadas de 1976: a longa-metragem *Las cuatro novias de Augusto Pérez*, realizada pelo espanhol José Jara; e a adaptação televisiva *Niebla*, dirigida pelo também realizador espanhol Fernando Méndez Leite.

Iniciamos pela longa-metragem de José Jara. De acordo com o estudioso Luis Deltell, num seu artigo acerca da obra cinematográfica do realizador, o primeiro guião de Jara enveredava por uma proposta radical: transformar a personagem de Unamuno num realizador de cinema. Esta mudança implicaria uma visão completamente diferente do processo metaléptico em *Niebla*, sendo precursora do argumento fílmico de uma obra tão emblemática como *Truman Show*, de Peter Weir. No entanto, os produtores obrigaram Jara a desistir da ideia. Talvez por isso, o famoso conflito do Capítulo 31 não se inclui na sua realização, o que não invalida que a personagem principal tenha ganho outros contornos que ultrapassam os que lhe foram atribuídos no livro de 1912.

De facto, o Augusto Pérez de José Jara adquire traços diversos do protagonista da novela de Unamuno. Nesta película rodada na cidade de Ávila, Pérez renasce como um novo ser, interagindo com a realidade mormente através de um sentimento de sensualidade que transmite uma forte componente erótica. Centrado nas suas obsessões artísticas, o realizador aprofunda o relacionamento do herói com o mundo feminino, não raro através de perversões que não se encontram presentes na *nivola*. A evocação da sua falecida mãe, por exemplo, torna-se numa recorrência edipiana no discurso e nas atitudes de Augusto, o

qual resvala a necrofilia ao guardar amorosamente os cabelos da progenitora morta.

No filme de Jara, estes e outros matizes sexuais anulam o lado espiritual de Augusto Pérez, cujas reflexões metalépticas constituem o núcleo da narração original. O protagonista deixa de ser a criatura angustiada do livro, absorvida numa luta desesperada pela existência, passando a debater-se com o grotesco das suas contradições mais íntimas. Como já referimos, o realizador renuncia em abordar o *tête-à-tête* entre Pérez e Unamuno, optando, na sequência final, por converter a revolta da personagem num monólogo que atravessa um pesadelo repleto de planos distorcidos, lembrando Luis Buñuel. A nosso ver, porém, essa renúncia não deixa de contemplar uma aproximação simbólica ao âmago de *Niebla*, já que o protagonista se vê envolvido numa torturante névoa mental, acabando por enlouquecer na ilusão calderoniana entre o dormir, o sonhar, o viver e o morrer.

Em contrapartida, uma outra sobrevida de Augusto Pérez prevalece na adaptação televisiva de Fernando Méndez Leite. De forma unânime, a versão homónima de *Niebla* é considerada uma das suas obras-primas, conjuntamente com a brilhante apropriação – realizada em 1995 – do romance *La Regenta* de Clarín. Por sua vez, o telefilme baseado em Unamuno surgiu no âmbito de uma série cultural da TVE intitulada “Los Libros”, programa que emitiu adaptações televisivas entre 1974 e 1977.

Partindo de um guião alterado à medida que decorriam as filmagens, esta versão de *Niebla* arranca de forma diferente do texto *nivolesco*, começando com a personagem que evoca Unamuno passeando sobre a ponte romana de Salamanca. Aí, o escritor observa Augusto Pérez como um cidadão comum, igual a tantos outros, porém sente-se inexplicavelmente atraído por ele. Numa sequência influenciada por um célebre trecho de *Vertigo* de Alfred Hitchcock, Unamuno deambula por Salamanca perseguindo a sua futura personagem. Esta desaparece ao penetrar no edifício de um convento, no interior do qual o autor, dialogando com uma freira, se apercebe que esteve a seguir os passos de uma mera alucinação.

Excetuando este introito e a parte final, podemos dizer que o episódio filmado por Méndez Leite se baseia claramente no modelo literário.

Constituindo uma “adaptação fiel”, a *Niebla* televisiva debruça-se sobretudo na caracterização cômica de Augusto Pérez, cujo comportamento constantemente “aluado” marca o ritmo da narrativa. Mas o principal a reter é que o realizador não descartou o cariz metaliterário da novela, uma vez que o herói, desiludido e vitimizado, desloca-se a Salamanca visando enfrentar o seu criador, despoletando assim um processo de metalepse semelhante ao livro de Unamuno. Apesar de tudo, este Augusto Pérez televisivo, tal como o cinematográfico, acaba por perder algo da sua essência existencialista.

Se bem que, durante o diálogo, Pérez insista na questão filosófica, a personagem resigna-se quando o autor lhe afirma com maior veemência “Tu não existes”. Nesse instante a figura de Pérez desaparece do pequeno ecrã, ficando Unamuno redigindo o que resta do diálogo com a personagem, conversa a que o espetador tem acesso através da *voz off*. Deste modo, o realizador silencia Augusto, o qual, na *Niebla* literária, continuava a discutir com Unamuno, inclusive durante um apontamento onírico posterior. Ao invés, nesta sobrevida, a personagem assume uma inescapável condição subalterna: a sua derradeira tirada consiste no telegrama enviado para Salamanca após o confronto o autor, mensagem que é transcrita do Capítulo 32 do texto originário:

«Salamanca.

Unamuno.

Saiu-se bem com a sua. Eu morri.

[ass.] *Augusto Pérez.*» (Unamuno, 2002: 261)

Em suma, podemos concluir que *Niebla*, embora sob diferentes critérios, constitui um dos casos mais paradigmáticos no que respeita a inversão dos níveis narrativos, distinguindo-se por um pioneirismo que abrange a literatura, o cinema e a televisão. Se, no que concerne o primeiro quartel do século XX, não é de estranhar a sua influência no texto dramaturgico de Pirandello *Sei Personaggi in Cerca d'Autore*, já no contexto da sétima arte o crítico de cinema Javier Ocaña, num artigo publicado no jornal *El País*, não tem dúvidas em afirmar que o filme americano de

2006 *Stranger than Fiction* (com um elenco onde se incluem Will Ferrell, Emma Thompson ou Dustin Hoffman) se baseia visivelmente em *Niebla*. Levando esta opinião em conta, teríamos que acrescentar uma outra sobrevida para Augusto Pérez, aqui transformado em *Harold Crick*. Este protagonista, de modo semelhante ao herói unamuniano, visita os aposentos da autora *Karen Eiffel*, rogando-lhe que não escreva o desenlace previsto para a sua história de ficção que ele crê real.

Também em *Niebla*, é somente quando Augusto Pérez recorre à possibilidade de interrogar Unamuno que se ampliam as suas possibilidades de existência, as quais, como observámos, se encontram intimamente ligadas ao dispositivo da metalepse ontológica. Não só através deste mecanismo narrativo, mas, de forma idêntica, nas várias sobrevidas a que foi e que ainda pode vir a ser sujeito, Augusto Pérez subsiste à ficção e à imaginação do seu autor. Nessa mesma medida, talvez o protagonista de *Niebla* tenha razão ao declarar que, um dia, Unamuno deixará de ser lembrado, ao passo que Augusto Pérez perdurará para sempre como imortal.

Referências

- ALBER, Jan e BELL, Alice (2012). Ontological metalepsis and unnatural narratology. In *Journal of Narrative Theory*, Volume 42, Number 2 (166-192) [Em linha] disponível no endereço <https://muse.jhu.edu/article/488158> (consultado em 30 de Setembro de 2017).
- DELTELL, Luis Escolar (2011). José Jara: un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad. In *Área Abierta* n.º 30. [Em linha] disponível no endereço <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/37837> (consultado em 15 de Setembro de 2017).
- GENETTE, Gérard (1979). *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia.
- GENETTE, Gérard (2004). *Metalepse. De la figure a la fiction*. Paris: Éd. du Seuil.
- OCAÑA, Javier (2007). *Unamuno en Hollywood*, [em linha] disponível no endereço https://elpais.com/diario/2007/01/19/cine/1169161215_850215.html (consultado em 23 de Setembro de 2017).

RYAN, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

UNAMUNO, Miguel de (2002). *Névoa*. Lisboa: Difel.

Filmografia

Las cuatro novias de Augusto Pérez. Direção de José Jara. Madrid: Lourdes María Martínez Aronson e NG Lourdes Martínez, 1976.

Niebla. Direção de Fernando Méndez Leite. Madrid: TVE, 1976. [Em linha] disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=v01y3MzQ1o8>.

Stranger than Fiction. Direção de Marc Foster. Santa Monica: Mandate Pictures, 2006.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

Universidad de Cantabria

ORCID: 0000-0002-1170-6098

EL PERSONAJE DEL SOLITARIO EN EL ÁLBUM ILUSTRADO POSMODERNO

THE SOLITARY CHARACTER ON THE POSTMODERN ILLUSTRATED ALBUM

RESUMEN: Este trabajo parte de la revisión y análisis de varios álbumes ilustrados contemporáneos en los que aparecen personajes solitarios que simbolizan la desorientación vital del hombre en el mundo contemporáneo y la plasman a través de obras híbridas en las que aparecen imágenes y textos. Pese a que el álbum ilustrado nace como género en la literatura infantil, en los últimos 30 años ha tenido un gran desarrollo y una serie de creadores de primer nivel están elaborando productos estéticos destinados a lectores adultos. Entre los caracteres más repetidos en este tipo de álbumes que exigen lectores activos, pues están llenos de significados plurales y cargados de referencias culturales, está el personaje del solitario. La intervención se centra en el análisis del álbum *Hermosa soledad*, del creador Jimmy Liao, un libro surgido tras el aislamiento de su autor a lo largo de un tratamiento contra la leucemia. En la investigación se trata de mostrar lo que tiene que ver la obra con la autoficción y cómo en ella se encadenan textos e imágenes de sorprendente lirismo en los que la soledad y la reflexión sobre los procesos creativos son constantes.

Palabras clave: Álbum ilustrado, soledad, Liao.

ABSTRACT: This work is based on the review and analysis of several contemporary illustrated albums, in which appear solitary characters, that symbolize the vital disorientation of the man in the present world. The illustrated album are hybrid words in which images and text are combined. This books was initially born as a genre of children's literature, but in the last 30 year they have been a great development for adult readers. In this communication, I review the book *Hermosa soledad* by the creator Jimmy Liao, a book that emerged after the illness of its author. In the research, we intend to analyze the articulation between the lyrical texts and the images.

Key words: Illustrated books, solitary characters, Liao.



24 DE ENERO DESPEJADO

Al caer el velo de la noche,
me arreglo cuidadosamente, me pongo lápiz de labios,
corrijo el gesto, mientras espero tranquilamente
que llegue la soledad.

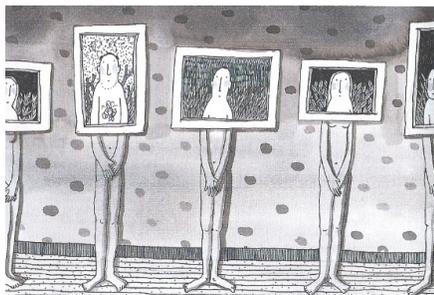
Esta mujer un poco reclinada que habla al lector y se muestra ante el espectador de la imagen¹, es un *alter ego* del artista taiwanés Jimmy Liao (1958), uno de los autores de álbumes más interesantes del panorama actual.

En el álbum *Hermosa soledad* al que pertenecen el texto y su complemento icónico, volumen que salió a la luz en 2003 en chino, y que fue traducido y publicado por Bárbara Fiore en castellano en 2008, el autor presenta de manera magistral y con un lenguaje híbrido propio de la posmodernidad, en un libro que calificaré como diario icónico y textual, al personaje del solitario. En la obra, una voz que expone en primera o tercera persona sus variadas situaciones emocionales, presenta una figuración del yo que, de acuerdo con los parámetros de la autoficción (Alberca, 2007; Calzón García, 2016), va desgranando inconexos pensamientos escritos acompañados de excelentes dibujos.

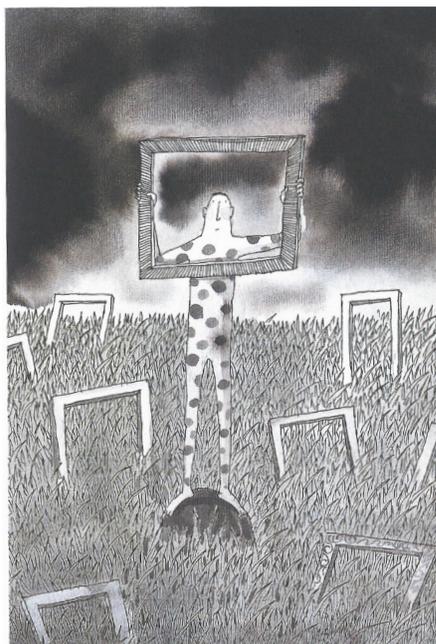
En esa representación autoficcional verbal e icónica del yo, la voz narradora presenta una instancia enunciativa que no es la del narrador, ni la del dibujante, ni tampoco la del autor implícito representado, una voz que tiene que ver con la de los poemas líricos, que en su modo de enunciación se acerca a la tradición japonesa del haibun (diario que mez-

¹ Las figuras insertas en este texto son propiedad de sus autores y corresponden a las obras citadas al final del trabajo.

cla la prosa y el verso) y que tiene mucho de la levedad y la comunión con la naturaleza propia de los haikus japoneses.



*Que yo recuerde, jamás he pintado para mí mismo un autorretrato,
¿o quizá cada trazo de mis dibujos es en realidad y en el fondo mi autorretrato?*



En esta obra, la autoficción tiene uno de sus momentos cumbres en la autorrepresentación del artista, de manera seriada, en un modelo warholiano. Jimmy Liao niega en el texto que acompaña sus autorretratos la condición de tales, y a la vez afirma que toda su obra puede ser una representación de sí mismo. Las figuras esquemáticas, asexuadas y un tanto oníricas que aparecen dentro de los marcos se transforman, en el segundo dibujo, en un hombre que ha conseguido fusionarse con el entorno, con los puntos de la pared. El proceso de construcción y deconstrucción de la propia imagen sigue indefinidamente, como lo simbolizan los marcos derribados cuya plurisignificación es evidente. ¿Son tumbas de cementerios americanos, de gente sin nombre? ¿Son desdoblamiento del yo vacíos? ¿Es que el personaje ha encontrado su propio yo y ha eliminado el resto? ¿Es que la figuración válida es la

que agarra firmemente el marco con ambas manos y lo sostiene ante sí, y esa imagen ha adquirido carta de naturaleza, de representación verídica del yo? ¿Es simplemente un resabio del trabajo del Liao como publicista en imágenes seriadas?

Es pertinente, a mi modo de ver, el uso del término autoficción para calificar este álbum, pues aunque es un marbete que ha tenido fortuna variable a lo largo del tiempo, sigue siendo usado, por ejemplo, para catalogar discursos narrativos como los de Enrique Vila-Matas o Javier Marías, en trabajos como el de José María Pozuelo Yvancos de 2010. En esta investigación, el profesor Pozuelo recuerda la definición de autoficción que incluye Serge Doubrovsky en *Fils* (1977) y que viene al caso para la obra que estamos comentando:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo. (Citado por Pozuelo Yvancos, 2010:12)

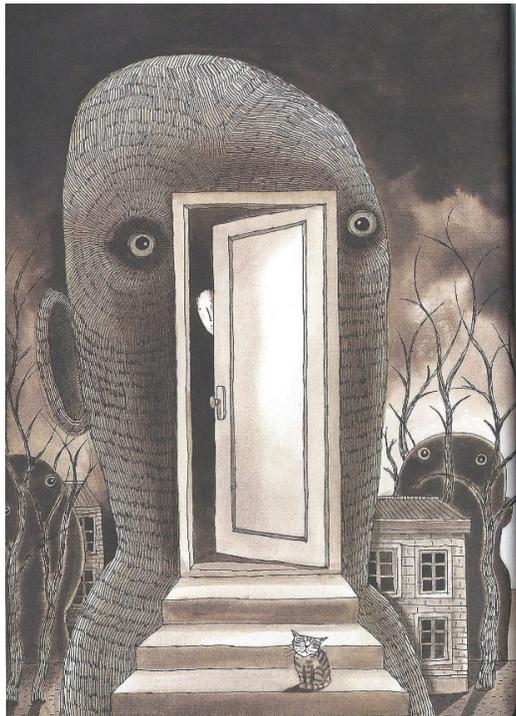
Ese sujeto troceado al que alude el literato francés, fragmentario y variable, es también el protagonista de *Hermosa soledad*. Se trata de un personaje solitario que se presenta en una doble faceta: como solitario enfermo y aislado del mundo en primer lugar, y como artista que aprovecha esta situación de alejamiento temporal para abordar procesos creativos y reflexionar sobre ellos.

En efecto, Jimmy Liao era un joven publicista taiwanés de formación universitaria y cierto éxito profesional, que recibía con treinta y siete años la impactante noticia de que padecía leucemia. Los médicos le prescribieron quimioterapia y la obligación de permanecer seis meses en aislamiento. Liao tardará más de tres años en recuperarse físicamente, pero la experiencia no sólo marcó su vida, sino que influyó poderosamente en su trabajo como artista, como confiesa en la posdata del libro: “Si hace muchos años no hubiera caído enfermo y atravesado una etapa negra de mi vida, ¿en qué me diferenciaría de como soy ahora?/De no

haber creado estos dibujos a modo de recordatorio, ¿me acordaría aún de esos días que, por otra parte, prefería olvidar?” (Liao, 2008:Posdata)

El libro-álbum surgido de esos meses de lucha y enfermedad es, como he indicado, una obra impactante, de difícil clasificación, una suerte de diario con imágenes que manifiestan emociones y estados de ánimo cambiantes, presidido por una fuerte sensación de soledad, de incompreensión, de alejamiento del mundo circundante y de búsqueda de una identidad. La obra podría leerse asimismo como un libro de artista en el que se vertebran muchas reflexiones sobre la soledad del creador y las dificultades de los procesos creativos.

La primera figuración del yo, la primera voz solitaria que presenta la obra es el yo de un enfermo, que sufre altibajos, que teme la muerte y que nos invita como lectores a acompañarle en un viaje por su interior. Es un intento desesperado de romper su soledad, patente en esta invitación que nos hace al comienzo del volumen:



9 DE ENERO NUBOSO

Abro la puerta, te invito a entrar.

En el interior, la luz es tenue.
Deja que te encienda una lámpara.
Si te puedes quedar un ratito,
te prepararé una tetera.

Fuera hay un silencio inquietante
y el cielo se ha ido oscureciendo.

El gato atigrado que se encuentra al pie de la escalera
clava los ojos en la lejanía.
Un pájaro sale disparado de repente de entre los arbustos,
y vuela asustado hacia las oscuras nubes.

De un momento a otro, el mundo cambia.
Tenemos que encontrar un lugar y un momento,
tranquilos y sin prisas.

¿Aún dudas?

Voy a cerrar la puerta.

Pero, pese a que el lector le acompaña en el viaje, el solitario enfermo sigue sintiéndose solo, teme y llora; es una criatura desasosegada, incapaz de contener el llanto, que se pregunta con angustia: “¿Es interminable el caudal de desdicha que alberga/mi corazón?”. Busca continuamente al otro, pero, como suele ser frecuente en diversos álbumes de este mismo autor, como *Desencuentros*, libro en el que Jimmy Liao relata las vidas paralelas y en algún punto coincidentes de dos almas gemelas que no llegan a encontrarse, el protagonista de *Hermosa soledad*, nada más hallar al otro consolador, debe separarse de él.



Esa soledad cósmica se hace patente en los dibujos y textos de este libro a través de la frecuente aparición de símbolos de encierro o falta de libertad: barrotes, verjas, torres fortificadas, habitaciones de las que no se puede salir, jaulas vacías o abrumadoras, como la que acompaña al texto correspondiente al 22 de abril:

22 DE ABRIL DESPEJADO

El pájaro que yace prisionero en una jaula
jura y perjura que es un ser humano,
amante de la libertad.



Y junto con los símbolos del encierro, la autoficción presenta el desdoblamiento del solitario enfermo en múltiples avatares: gemelos, representaciones de dos hombres de espaldas sobre una misma cama, niños callados que interrogan al lector del libro, figuras humanas desdobladas en imágenes especulares, mujeres expectantes que miran de espaldas a la ventana o leen cartas sin palabras, hombres que temen la ausencia del amor, personajes esquemáticamente dibujados, desvalidos y desnudos, que sufren las inclemencias de la naturaleza, hombres frente al abismo, hombres-collages...un sinfín de siluetas asustadas e inquietantes que simbolizan la soledad y el miedo.



El segundo yo que aparece en el libro es el yo del creador solitario. De acuerdo con ello, la obra puede ser leída como un libro de artista, entendiendo este concepto como un texto en el que se recogen una serie de reflexiones metaficcionales acerca de los procesos de creación y de la imagen del propio creador.

En *Hermosa soledad* junto a los poemas y dibujos aparecen un conjunto de textos en letra cursiva que rompen el discurso autoficcional y presentan reflexiones metaartísticas. Algunas de ellas tienen que ver con el proceso de creación, la soledad inherente al mismo, las interferencias de los altibajos emocionales en la inspiración, la calidad del trabajo artístico y las dificultades que se presentan ante el creador. Dice Liao en la

entrada de su diario correspondiente al 11 de enero: “*Cuando no estoy seguro de cómo representar la expresión en el rostro de un personaje, le dibujo de espaldas.*” En un texto que fecha el 21 de febrero, explica las dudas que le suscita la calidad de su obra. Como se puede apreciar en la imagen, Liao dibuja la rosa, emblema de lo bello del arte, dentro de la ventana de esa casa que representa el interior del yo del artista, un hombre que se aleja bajo la frialdad de la nieve en un yermo paisaje presidido por los árboles deshojados y yertos.



*Antes, cuando hacía un dibujo que me gustaba,
la dibujo podía durarme días enteros
y me sentía como si fuera un auténtico genio.*

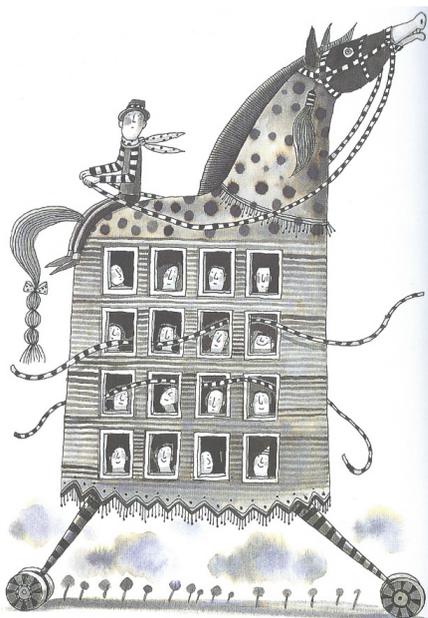
*Poco a poco,
cuando hacía un dibujo que me gustaba,
solo alcanzaba a alegrarme un rato,
y al cabo de otro poco, se me olvidaba por completo.*

*Antes, cuando hacía un dibujo malo,
me llevaba un gran disgusto
y me sentía como si fuera un auténtico fracasado.*

*Ahora, si hago un dibujo malo,
alargo de inmediato la firma resolviendo
de el dibujo cuanto antes.*

Las dudas del creador, el miedo a la pérdida de la inspiración le hacen preguntarse: “¿Cómo puedo volver a empezar a dibujar?” La propia enfermedad será el impedimento y la respuesta para la creación, pues como Bécquer en la rima LII, Liao tiene miedo de quedarse a solas con su dolor, y a la vez, el arte es lo que hace sentirse vivo a este hombre que está luchando cada día con la muerte. Por eso, explica en la entrada correspondiente al día 31 de septiembre, un día que no existe en el calendario, que teme ahorrarse un solo trazo de sus dibujos, pues ello significaría que ha dejado de poder dibujarlos.

Este personaje-narrador, sugeridor de emociones, destina su álbum a un lector activo. Si, como indica Alberca, el texto autoficcional es más un modo de lectura que de escritura (Alberca, 2007) y dado que el álbum ilustrado como género propio de la posmodernidad exige receptores que participemos activamente en la decodificación de estas obras, es lógica la presencia de un lector explícito al que Liao, o su yo autoficcional invita a entrar en las páginas de la obra: “te invito a entrar” dice en la página del diario correspondiente al 2 de enero, y comparte sus dudas el 28 de febrero con la angustia de la interrogación “Pero ¿ahora qué?” o quiere que oigamos la fuerza del canto con el que pretende tapar el sonido del silencio y de esa angustia: “¿No oyes el retumbar?” (Liao, 27 de marzo). El yo del solitario se sabe fragmentario y vulnerable y afirma que el lector del álbum también lo es. El yo del solitario utiliza el “nos” cuando quiere compartir sus miedos o sus ansias de libertad con los que transitamos por las páginas por él escritas y dibujadas. El yo del solitario nos comunica sus dudas existenciales. El yo del solitario quiere dejar de serlo y no morir solo: “por favor, vosotros también tenéis que apearos, /coged el autobús que va directo hacia la tumba.” (Liao, 12 de julio).



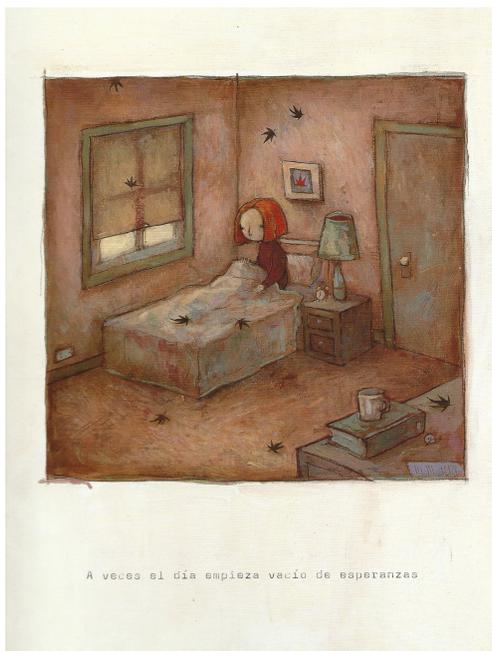
12 DE JULIO DESPEJADO

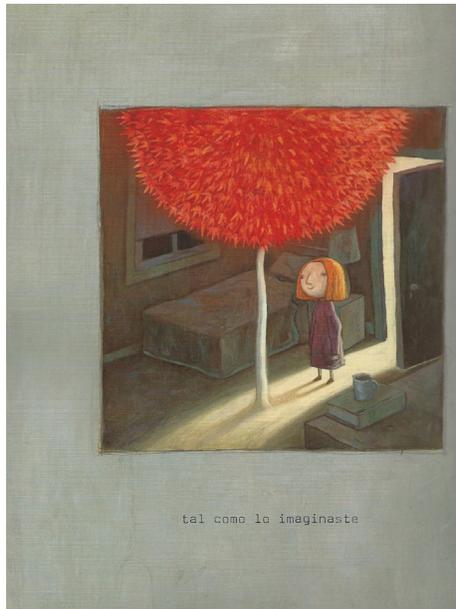
El autobús directo al Paraíso está lleno.
Se ruega a los viajeros que hayan llegado tarde
que cojan el siguiente.
Pero los pasajeros despreocupados,
con cara de melón amargo,
por favor, vosotros también tenéis que apearos,
coged el autobús que va hacia la tumba.

Ese autobús, con forma de caballo con ruedas, en cuyos lomos llenos de ventanas a las que asoman caras estúpidamente sonrientes para ir hacia la muerte es como el que lleva al personaje volando entre las nubes en otros dibujos o como aquel que monta cuando está cansado y se colocan ambos, caballo y jinete, extrañamente fundidos en una imagen que recuerda al centauro, al borde de un abismo o de una catarata.

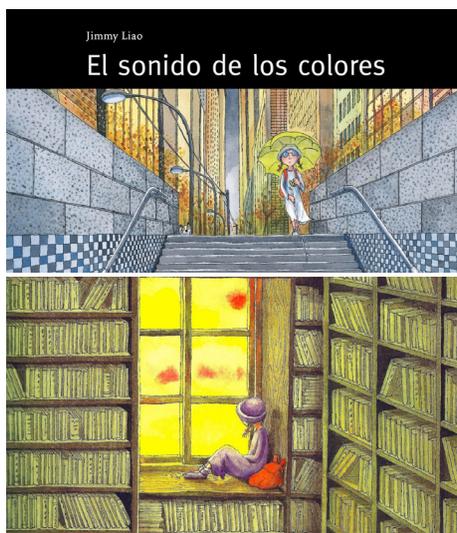
Las páginas del álbum *Hermosa soledad* de Jimmy Liao nos invitan a adentrarnos en un mundo emocional en el que la tristeza, la depresión, las dudas, el arte y sobre todo, la soledad toman carta de naturaleza y se encarnan en dibujos y brevísimos textos de gran intensidad lírica.

En definitiva, el personaje del solitario se presenta en múltiples figuraciones en los álbumes ilustrados de la posmodernidad. Se trata de un carácter con variaciones. En el caso de los libros de otros autores como Tan, los solitarios son en ocasiones personajes que sufren depresiones, incomunicación y aislamiento, como la protagonista del excelente álbum titulado *El árbol rojo*, una niña que transita en un viaje circular desde el mundo oscuro de hojas negras de la depresión a la viveza y luminosidad de ese árbol rojo que la salva, por el momento, y que está en su interior.





En otros álbumes de Liao como *El sonido de los colores*, inspirado en un poema del *Libro de las imágenes* de Rilke, la protagonista, de nuevo una niña sola, viaja hacia la ceguera, y el lector asiste subyugado a un espectáculo visual lleno de colorido que brota de la imaginación de la niña invidente y sola en el metro.



Jimmy Liao y otros muchos de los grandes autores de obras de este género, como Quentin Blake, Anthony Browne o Shaun Tan no escriben y dibujan cuentos amables para niños, sino que son creadores literarios y visuales capaces de impactar a lectores expertos. Los juegos intertextuales e interartísticos, con presencia en las obras de recuerdos, revisiones o revisitaciones de grandes escritores y pintores, el fragmentarismo de los libros, debido problememente a la influencia de la cultura audiovisual en la que estamos inmersos, la experimentación con las formas narrativas y un desarrollo sorprendente de variadísimas relaciones entre textos e imágenes hasta ahora inexploradas, exigen que los lectores, que a priori estábamos predispuestos a encontrar ñoños libros dibujados para niños, indagemos en el sentido plurisignificativo de este tipo de obras que, aunque surgieron inicialmente en la literatura infantil, constituyen hoy en día uno de los géneros más sugerentes, híbridos y abiertos de la literatura de la posmodernidad.

Referências

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2016). “En la encrucijada de la autoficción: algunas propuestas de análisis.¿Hay luz al final del yo? *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Número 25, 165-182.
- LIAO, Jimmy (2008). *Desencuentros*. Bárbara Fiore Editora: Albolote.
- LIAO, Jimmy (2008). *Hermosa soledad*. Bárbara Fiore Editora: Albolote.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Colección Ensayos literarios, 6. Cátedra Miguel Delibes. Valladolid: Universidad de Valladolid.

RÉGINE ATZENHOFFER

Université de Strasbourg – EA 3224

ORCID: 0000-0001-7047-8868

**TREMBLEZ, TREMBLEZ, LES SORCIÈRES SONT DE RETOUR
... EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE CONTEMPORAINE!**

**AS BRUXAS ESTÃO DE VOLTA ...
NA LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA!**

**WITCHES ARE BACK ...
IN CONTEMPORARY YOUTH LITERATURE!**

RÉSUMÉ: Ces dernières années, la littérature de jeunesse a vu émerger un nouveau type d'héroïne: la sorcière – enfant ou adolescente – combattant les forces maléfiques. Insérée dans la société moderne et idéalisée, elle perd son caractère subversif. Belle, courageuse et au service du Bien, elle a hérité son don de sa mère ou de sa grand-mère et, de par ses pouvoirs, incarne une jeune fille forte et fascinante qui entraîne le jeune lectorat vers des contrées inconnues et dans des aventures rocambolesques proches de la *fantasy*. La figure de l'ensorceleuse malfaisante et hideuse a fait place à une sorcière-héroïne proche du quotidien du jeune lectorat. Cette mutation est, en partie, due au best-seller de J.-K. Rowling, *Harry Potter*, qui a suscité une fièvre médiatique et a amorcé cette figuration postmoderne de la sorcellerie. Auteurs et éditeurs du XXI^e siècle exploitent et revisitent la figure de la sorcière, ce personnage mythique central de l'imagination enfantine et ce *topos* littéraire qui leur garantissent une efficacité commerciale.

Mots clés: Sorcière, littérature pour enfants, aventures, best-sellers.

RESUMO: Nos últimos anos, a literatura juvenil viu surgir um novo tipo de heroína: a bruxa – criança ou adolescente – lutando contra as forças do mal. Inserida na sociedade moderna e idealizada, ela perde seu caráter subversivo. Linda, corajosa e a serviço do Bem, ela herdou o presente de sua mãe ou avó e, através de seus poderes, personifica uma garota forte e fascinante que leva os jovens leitores a terras desconhecidas com aventuras fantásticas. A figura do feiticeiro maligno e hediondo deu lugar a uma heroína de bruxa próxima à vida cotidiana dos jovens leitores. Essa alteração é, em parte, devida ao best-seller J.-K. Rowling, *Harry Potter*, que provocou uma febre na mídia e começou essa figura pós-moderna de bruxaria. Os autores e editores do

século XXI exploram e revisitam a figura da bruxa, esse mítico personagem central da imaginação da criança e esse topos literários que lhes garantem eficiência comercial.

Palavras-chave: Bruxa, literatura infantil, aventuras, best-sellers.

ABSTRACT: In recent years, youth literature has seen a new type of heroine emerge: the witch – child or adolescent – fighting the evil forces. Inserted into modern and idealized society, it loses its subversive character. Beautiful, courageous, and in the service of Good, she inherited the gift from her mother or grandmother and, through her powers, impersonates a strong and fascinating girl who takes young readers into unfamiliar lands and fantastic adventures. The figure of the evil and hideous sorcerer gave way to a witch-heroine close to the daily life of the young readership. This change is, in part, due to the bestseller J.-K. Rowling, *Harry Potter*, who sparked a media fever and started this postmodern figuration of witchcraft. Twenty-first century authors and publishers exploit and revisit the figure of the witch, this mythical central character of the child's imagination and this literary topos that guarantees them commercial efficiency.

Keywords: Witch, children's literature, adventures, bestsellers.

Personnage multiséculaire et figure centrale de l'imaginaire social, dont les visages, l'identité et la signification se déclinent au pluriel, figure folklorique et littéraire, signe d'une altérité radicale fantasmée, la sorcière fait l'objet de nombreuses réinterprétations et de resignifications (Butler, 1997: 21-69). Sa stigmatisation s'enracine dans l'inconscient collectif et dans la littérature occidentale (Bechtel, 2000: 136): à travers les âges et le monde, de Homère à Édith Montelle, Roald Dahl, Pierre Gripari et Bernard Friot, en passant par Rabelais, Grimm, Afanassiev, des récits livrent un véritable ballet de sorcières.

Enigmatiques, légendaires et omniprésentes dans l'imaginaire européen, celles-ci ne cessent d'alimenter les fictions pour les enfants et les adolescents après avoir occupé une place de choix dans les contes de Charles Perrault¹, de Madame D'Aulnoy² et des Frères Grimm³. Dans un rôle «bénéfique» d'adjuvant du héros et de l'héroïne⁴, elles deviennent des

¹ Dans sa version de *La Belle au bois dormant*.

² *La Princesse printanière*.

³ *Blanche-Neige* et *Hansel et Gretel*.

⁴ *Peau d'Âne*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*.

«magiciennes», des «fées marraines» quand, au XIX^e siècle avec le romantisme de l'époque, leurs traits s'adoucissent et, sous la plume d'Andersen notamment, leur côté malveillant disparaît dans *Poucette*, *Le Briquet* et *La Reine des neiges*⁵. L'image archaïque de la sorcière marâtre, ogresse et ennemie jurée des enfants a connu sa plus profonde mutation dans la série américaine *Bewitched*⁶ et, depuis la fin des années 1980, ce personnage fait un grand retour sur la scène éditoriale (Bordeleau, 1994: 18).

Dans univers magique inspiré des contes et du folklore britannique, la figure de la sorcière malfaisante a, entre 1997 et 2007 sous la plume de J.-K. Rowling, cédé la place aux apprentis-sorciers. Ce personnage, d'abord repoussoir, puis objet de nombreuses réactualisations, est donc placé au centre d'un nouvel héroïsme tant en littérature que dans le cinéma⁷ et dans les séries télévisées⁸ contemporaines.

Comme les chevaliers, les monstres et d'autres personnages devenus mythiques, la sorcière connaît actuellement un engouement sans précédent et Elena (Arold, 2008), Magnolia (Städing, 2014), Petronella (Städing, 2017) et Flora (Livanios, 2015), très éloignées de la vieille succube laide et bizarrement accoutrée, mangeuse d'enfants dans *Hansel et Gretel*, illustrent les images dominantes contemporaines. La «revalorisation de figures féminines [...] dévalorisées par la culture masculine» (Saint-Martin, 1997: 166) constituant une démarche fondamentale de la pensée féministe, le personnage de la sorcière est, depuis les dernières décennies du XX^e siècle, devenu un élément marquant de l'écriture féminine.

La sorcière intrigue, fascine, inquiète et cristallise les peurs et les fantasmes terrés au fond de l'imaginaire du lectorat. Aux cœurs des imaginaires de la littérature de jeunesse, l'espace romanesque devient un lieu stratégique de mise en regard de cette figure et de son art sur le «mode réaliste merveilleux» tel qu'il a été développé au sein des œuvres de «fiction imaginative» (Sprague de Camp, 1960). Nous tâcherons de

⁵ Certaines de ses consœurs demeurent néanmoins fondamentalement mauvaises dans *La Petite Sirène*.

⁶ *Ma sorcière bien-aimée*, diffusée sur le petit écran en France à partir de 1966.

⁷ Cf. *Häxan* de Benjamin Christensen en 1921.

⁸ *Charmed*, *The Secret Circle*, *The Vampire Diaries*, *Buffy*, *The Originals*, *Salem*, etc.

comprendre le renouvellement des schèmes de la sorcellerie en nous intéressant aux sorcières du XXI^{ème} siècle dans les œuvres de Marliese Arold, Sabine Städing et Eleni Livianos. Comment leurs héroïnes se distinguent de celles des contes ? Quels sont leurs traits distinctifs et leurs attributs ? Concoctent-elles, comme dans les *Contes de la sorcière verte*, des mixtures d'herbe dans une marmite ? Où et comment leur pouvoir se manifeste-t-il et à quels fins l'utilisent-elles ? Il s'agit de saisir, dans le discours littéraire de ce corpus d'œuvres contemporaines pour la jeunesse, la présence de la clairvoyance, de la sorcellerie, du sortilège mais également du guérissant.

Turlututu, chapeau ... pointu ?

Dans ce corpus, des garçons et des hommes sont certes présents, mais les filles, cette ligne de force de chaque roman, occupent le devant de la scène. Ce déséquilibre numérique n'est pas étonnant au regard des accusations de pratiques occultes se déclinant, depuis les procès de sorcellerie de l'Inquisition, volontiers au féminin. Les «filles d'Ève», qu'on disait incarner «le désir du mal absolu» (Pont-Humbert, 2003: 385), associées au malin dans l'imaginaire chrétien européen, ont influé sur la littérature occidentale (Institoris and Sprengler, 1669). Le versant «genré» contemporain de la sorcellerie présente des similitudes au niveau des héroïnes, de leurs fonctions, de leur physionomie et des manifestations de leur «talent» qu'il s'agit de dégager.

Si «décrire a [...] directement une influence sur le statut des personnages de l'œuvre, sur leurs caractéristiques et fonctions narratives» (Hamon, 1983: 67), le portrait des sorcières reste «l'élément majeur de la focalisation de l'effet-personnage dans le texte» (*Ibid.*: 183), car «l'effet-personnage [...] passe d'abord par des portraits qui focalisent et refocalisent une série d'informations échelonnées tout le long d'une histoire.» (*Ibid.*: 185). Le portrait physique d'Elena, de Magnolia, de Petronella et de Flora apparaît dès lors comme l'un des moyens essentiels pour assurer leur présence textuelle.

Ce qui frappe d'emblée dans les descriptions peu fouillées, c'est le peu d'importance quantitative textuelle des notations vestimentaires et physiques. Les romancières choisissent de ne mettre l'accent que sur quelques composantes particulières, lesquelles se chargent, alors, de signifier les sorcières. Malgré l'atomisation dont il est victime, le corps de celles-ci apparaît entre les lignes et, livré à l'imagination du lecteur, demande un travail de décryptage dans le texte. Comment les auteures le rendent-elles perceptible par des mots ? Elles combinent des données d'appartenance dont le sexe et l'âge et des traits individuels. Ainsi, les moyens mis en œuvre vont des « désignateurs descriptifs » (Cordoba, 1983: 33) – fillette (Arold, 2008: 16), fille (Livanios, 2015: 26; Städing, 2014: 9), fifille (Städing, 2014: 21) ou petite nièce (*Ibid.*: 55) – à l'emploi de « désignateurs dénominatifs » (Cordoba, 1983: 33) que sont le nom et le prénom conjugués avec des désignations sociales – fille de la célèbre guérisseuse Anemona Floribunda (Livanios, 2015: 26) – ou physiques telle que « Elena, la fillette aux cheveux auburn bouclés » (Arold, 2008: 65). Grâce à un nombre restreint de caractéristiques, le lecteur étant censé imaginer le reste, une silhouette est campée. Chacune des sorcières fait l'objet d'une série de « matrices signifiantes » (Barthes, 1967) associées à des unités de caractérisation.

Le sourire et le regard, toujours évoqués avec une intensité singulière, en disent aussi long sur la personnalité et leurs états d'âme qu'une description circonstanciée. D'une nomenclature de base se dégagent les hyponymes de l'archilexème corps: la tête, les bras, les mains et les doigts sont souvent notés, mais, comme le visage, non qualifiés ou qualifiés d'un adjectif descriptif peu recherché. Dans cette déclinaison du paradigme « corps », d'autres dominantes sont composées d'un pantonyme – le visage –, et d'une nomenclature prévisible – cheveux, yeux, nez, taches de rousseur – et de prédicats dont « vert pâle », « éveillé », « petit », « innombrables », « blond platine ». L'essentiel du portrait de ces « nouvelles » sorcières reste focalisé sur les mains et les yeux dont elles font usage pour voir au travers d'un épais brouillard (Städing, 2014: 201) ou mettre des agresseurs hors d'état de nuire (*Ibid.*: 252).

Malgré ce regard, à l'occasion mortifère, elles s'apparentent peu à leurs ancêtres des contes et à l'image d'Épinal de la sorcière laide, vieille, ermite au nez crochu qui s'adonne à des pratiques monstrueuses comme le sacrifice d'enfants ou à Méduse, créature mythologique aux cheveux de serpents ayant «la mort dans les yeux» (Vernant, 1985) et à celles qui collectionnent des membres virils en grand nombre et s'en vont les déposer dans des nids d'oiseaux ou les enferment dans des boîtes (Institoris and Sprengler, 1669).

Les indications textuelles gardent une prudente réserve et la matérialité du corps des sorcières reste tenue à distance, les rares indications fournies donnant au jeune lectorat quelques repères pour qu'il s'en fasse une idée globale. Le système descriptif décline une liste restreinte d'éléments associée à une série tautologique de prédicats descriptifs – blonde, auburn – disséminés dans le récit. Le lectorat glisse le long d'une chaîne lexicale peu étoffée – bras › mains › doigts – sans que ces mêmes éléments corporels soient réellement spécifiés. En définitive, le corps des «sorcières de papier» n'a droit qu'à un choix restreint de qualifications dont «élancée» et «mince». L'étendue lexicale se trouve réduite, sélectionnée par des représentations sociales et des images supposées connues et communes aux auteurs et au lectorat. Ainsi se trouve activé un préconstruit culturel.

Les auteures ont une certaine vision de leurs héroïnes que les mots leur permettent de transcrire; le lectorat, lui, n'a accès qu'à ces termes, à partir desquels il peut reconstruire une image à sa convenance, celle-ci dépendant donc autant de lui que du texte. Toute physiognomonie est réductrice, mais, dans ces récits, ce caractère se trouve encore accentué par le refus de la description détaillée. Les imprécisions des auteures créent des «blancs» (Iser, 1985: 318-19) dans l'écriture où s'installe l'imagination du lectorat. La fonction anecdotique de ce corps romanesque est double: il donne aux enfants et adolescents le sentiment de la réalité physique d'Elena, de Magnolia, de Petronella et de Flora, réalité réduite à peu d'éléments: des actes volontaires, comme un regard, des rires, des métamorphoses, la fabrication de potions ou des manifestations émotionnelles comme la frayeur, la tristesse, l'ennui.

Le vêtement fait partie, au même titre que les traits physiques, du portrait de ces sorcières. Les «descriptions d'habillements et d'ameublement [...] sont à la fois signe, cause et effet» (Genette, 1969: 58-9), mais l'habit n'est pas un simple opérateur de classement du héros dans un milieu, il a un rôle symbolique et un rôle narratif à remplir, même si le lexique spécialisé de l'habillement demeure réduit: «manteau», «robe», «jupe plissée», «chaussures», «jean», «tuniques». Les variantes de ce lexique de base se limitent à des désignations telles que «escarpins violets», «bottines terre de sienne lacées», «bottines à boutons vert céladon», «tailleur violet», «robe vert pomme», «tablier orange», «collant kaki à rayures en spirale», «pull violet», «tunique anis», «tunique prune à pois blancs» et des accessoires – «créoles dorées», «chaînette argentée», «chapeau» – complètent cette tenue vestimentaire.

A l'instar des sorcières des contes traditionnels, elles sont décoiffées mais ne sont qu'occasionnellement attifées d'un chapeau. Celui-ci, pointu – noir ou vert-de-gris – ou de paille, est décoré avec des prunes, des plumes de paon ou des roses jaunes. Ces sorcières du XXI^e siècle possèdent également un balai et une baguette magique, parfois dotés de la parole et répondant à un nom tel que «Hermès», «Apollo», «Phobus», «Morpheus», «Thyrus» ou «Haynon», une boule de cristal et sont accompagnées, comme leurs légendaires ancêtres, d'animaux. La terminologie utilisée, affleurement d'un métalangage implicite, est descriptive et pittoresque. «Le roman, écrit Georges Blin, ne mentionne que l'essentiel» (Blin, 1954: 11) et les «lieux d'indétermination» (Jouve, 1992: 31) participent à la construction de l'image des héroïnes par les jeunes lecteurs.

Par leur caractère familier, les portraits fortement stéréotypés d'Elena, Magnolia, Petronella, Flora, de leurs mères, tantes, grand-mères et amies, toutes sorcières comme elles, acquièrent valeur d'indice. Il y a là une «hypertrophie du détail vrai» (Zola, 1885), une tendance décryptive plutôt que descriptive. Ces sorcières d'un nouveau style portent «une teinte émotionnelle [...]» pour «attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres» ce qui entraîne «immanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros.» (Achour and Bekkat, 2002: 45).

Dans leurs œuvres pour enfants, Eleni Livanios (Livanios 2015) et Sabine Ståding (Ståding, 2017) détournent le mythe de la sorcière en exagérant ses traits physiques par les illustrations: le chapeau pointu décoré de multiples fleurs et de lierre, la superposition de tuniques aux couleurs criardes non assorties, les cheveux en bataille, les collants à stries, etc. sont autant d'éléments représentatifs de ces «nouvelles» sorcières. Les illustratrices s'en donnent à cœur joie en associant des couleurs chaudes (orange, rouge, jaune), à quelques couleurs froides (vert, bleu, violet), leur objectif n'étant plus uniquement de susciter la peur du lectorat mais plutôt de l'égayer par des compositions attrayantes, insolites et ludiques. Le visage parsemé de taches de rousseur, le bout du nez rougi, les yeux globuleux et les feuilles dans les cheveux, le jeans rapiécé aux genoux, le manteau patchwork et les nattes retenues par des fleurs rendent Petronella et Flora plus sympathiques qu'effrayantes.

Leur lectorat, familier de la tradition européenne imprégnée de la mythologie et des contes de fées, se passionnant pour les récits émaillés d'aspects surnaturels et de sorcellerie du «Tout-Monde» (Glissant, 1997), Marliese Arold, Sabine Ståding et Eleni Livanios y ont puisé, comme dans un magasin d'accessoires, des éléments de nature à l'enchanter. Le thème de la sorcellerie leur sert à construire un climat fantastique en utilisant la description du décor⁹ dans lequel leurs sorcières évoluent, selon le principe que les protagonistes impliquent le décor et que le décor explique les protagonistes. Car le décor n'est pas autonome ou isolé de la totalité romanesque. Au contraire, il y est étroitement lié, à l'instar des autres composantes que sont l'intrigue et les personnages.

Un cadre spatial et des anti-héros à «l'irréalité intellectuelle»

Elena, Magnolia, Petronella, Flora, au mode de vie diurne, évoluent dans un cadre de vie qui est «concentration, intensité d'être» (Dupouy,

⁹ Pour délimiter note champ d'analyse, nous entendons par «décor romanesque» l'ensemble des notations, descriptions ou évocations qui produisent l'image d'un monde physique composé de couleurs, formes, sons, odeurs, etc. autour de l'action et des personnages.

2001: 36), union de la sorcière et du monde dans un rapport dynamique qui les lie indissolublement. Habitations et paysages fournissent une porte d'entrée indispensable à la compréhension des héroïnes: l'*Umwelt* (Stengers, 1993: 150), leur monde environnant, est, à la fois, agi par elles et agissant sur elles. Les auteures procèdent par strates, par approfondissements successifs de l'information en présentant d'abord nature et jardins, puis l'extérieur de leur habitation avant d'en parcourir les pièces. Des reformulations interdescriptives, enchaînements de descriptions dont les thèmes et les structures se font écho, se retrouvent dans chaque œuvre. Dans *Magic Girls* (Arold, 2008: 55), la description du quartier résidentiel, avant celle des intérieurs, installe le lectorat dans le cadre spatial:

Un grand jardin avec des arbres séculaires [...] La lumière du soleil luisait entre le feuillage et dessinait sur l'herbe des ombres dansantes [...] La villa, dans laquelle les Bredow allaient à présent vivre était magnifique. Elle avait des encorbellements et des tourelles et des balcons aux parapets de pierre. Sur le toit trônait un coq en cuivre rouge et, sur la cheminée, une girouette sorcière en fer forgé tournait au gré du vent. A gauche de la villa, à côté d'un pavillon entièrement recouvert de *Tropaeolum*, se trouvait une piscine. Dans le jardin, un ruisseau.

Il en est de même dans *Magnolia Steel* où l'auteure fait parcourir au lectorat la campagne avant l'inviter dans la maison au toit de chaume. Dans les ouvrages pour enfants (Städling, 2017; Livanios, 2015), l'alternance descriptive des strates du cadre spatial dans lequel vivent et agissent les sorcières trouve dans le dessin une formulation «imagée» et originale au contenu simplifié. Ce qui, ailleurs dans le récit, demande d'une page narrative se comprend instantanément qu'il s'agisse de l'agencement des maisons du quartier des «Toits Végétalisés» (Livanios, 2015: 9) ou du pittoresque de l'étang du moulin (Städling, 2017: 46-55) où *acorus gramineus*, *caltha palustris*, *myosotis palustris* et *typha latifolia* côtoient *amanita muscaria* et *lactarius quietus*.

Dans le corpus, des éléments récurrents cristallisent l'imaginaire de l'espace naturel (le jardin de simples, les prés et champs, la forêt, la

rivière, l'étang, etc.) et de l'habitat des sorcières (la cuisine, la chambre, l'armoire, le bureau, le secrétaire, les livres, etc.). Des «tableaux panoramiques» et des «vues surplombantes» depuis un point de vue surélevé (colline, château, arbre, airs) succèdent aux «tableaux de plain-pied» où, dans un face-à-face horizontal avec l'environnement, le lieu perçu fait naître la rêverie descriptive en détaillant quelques éléments réunis dans la villa ou la maison (Arold, 2008: 57):

La maison était spacieuse et équipée de tout ce que l'on pouvait souhaiter. Dans sa chambre l'attendait un lit au baldaquin rose brodé d'étoiles scintillantes. L'armoire était gigantesque et comportait même quelques compartiments secrets. Tout comme le bureau écritoire aux innombrables petits tiroirs. Un mur était parcouru d'étagères déjà à moitié remplies de livres [...] Fifi Frindacier ! Le Seigneur des Anneaux ! Les contes merveilleux de Guillaume Hauff. Harry Potter ...

Décrire ces quelques éléments revient à fournir au lectorat des informations qui suscitent chez lui une image mentale des objets évoqués, image plus ou moins fidèle, précise ou sélective, si bien que rien ne distingue la chambre d'Elena, de Magnolia ou de Flora de celle de toute autre adolescente si ce n'est une «lampe de bureau-serpent vert», un cadre de lit «porte-courrier» et un «dossier de chaise-toile d'araignée» (Livanios, 2015: 60-1), seuls indices de l'altérité de Flora. Nonobstant ces trois objets, le contraste entre l'habitat des sorcières contemporaines et la mesure nichée au fond des bois dans les contes est saisissant: «[...] elle avait l'impression d'être dans un château. Le sol couvert de tapis moelleux était en marbre blanc.» (Arold, 2008: 105). Les ouvrages d'Astrid Lingren, de Tolkien, Hauff et Rowling présents dans la bibliothèque d'Elena évoquent un imaginaire propre: celui, fabuleux, d'un monde mythique, d'une géographie, de peuples et de langues qui enthousiasment, notamment, des millions d'adolescents.

Or, dans les récits du corpus eux aussi situés dans un espace et un temps entièrement imaginaires, des créatures fantastiques dont les elfes, les nains, les trolls et des crapauds lumineux font entrer le lectorat dans

le merveilleux où le prodige va de soi et où les éléments surnaturels sont acceptés sans hésitation par les sorcières y évoluant, comme par les enfants et adolescents lecteurs de ces aventures. Cependant, à l'intérieur de ce merveilleux, certains éléments surviennent et créent une sorte de tableau fantastique tourné aussi vers l'épouvante: «Il se tenait immobile devant ta maison et [...] humait l'air. Son squelette noir se confondait entièrement avec les ténèbres. Sans ses yeux de braise, je ne l'aurais certainement pas remarqué.» (Städing, 2014: 89).

Se niche là une «inquiétante étrangeté» de la réalité imaginée par les auteures qui offrent, à l'intérieur d'une géographie et d'une société «normale», inspirées de bien des aspects du monde réel du lectorat, un foisonnement d'éléments extraordinaires. L'imaginaire est composé d'éléments du quotidien de tout enfant ou adolescent et les «nouvelles» sorcières adoptent des habitudes alimentaires et comportementales bien différentes de celles de leurs ancêtres mythiques car plus aucune ne dévore d'enfants: Magnolia se régale de crêpes (Städing, 2014: 28), de crèmes glacées, de *milksbakes* (*Ibid.*: 171), joue au Monopoly (*Ibid.*:270) et à la console Nintendo DS (*Ibid.*:11), envoie des SMS sur son téléphone portable (*Ibid.*) et fait de la luge (*Ibid.*); Elena apprécie les pizzas (Arold, 2008: 119) et les séries télévisées (*Ibid.*: 19, 85); Magnolia et elle se fondent dans la population, fréquentent l'école locale et font du vélo (Städing, 2014:118-119; Arold, 2008: 98); Flora se rend au café «Coquelicot» pour y boire une tisane (Livanios, 2015: 9); Petronella, adepte de gâteaux, de chocolat chaud (Städing, 2017: 54) et de limonade (*Ibid.*: 56), participe à des courses en sac avec ses amis (*Ibid.*: 54); leur mère ou grand-mère conduit, avec plus ou moins de talent, une voiture (Städing, 2014: 9; Arold, 2008: 80). Cet imaginaire prend une dimension plus merveilleuse sous la plume de Sabine Städing (Städing, 2017) où, dans un décor bercé par l'irrationnel et la magie, l'héroïne vit près d'un moulin, dans un pommier – et plus précisément dans une pomme – à laquelle elle accède par une échelle de corde magique qui lui permet de passer d'une stature humaine normale à sa petite taille.

Des animaux de compagnie, du plus commun – le chat de gouttière noir ou gris – aux plus singuliers – Lucius, un *Lucanus cervus*, les cor-

beaux parlants Nux et Borax (Livanios, 2015: 47) ou Linne, l'araignée verte (*Ibid.*: 82) – en passant les NAC, dont l'iguane Léon, vivent sous leur toit. D'autres, tels que les *Corytophanidae* (Städing, 2014: 158), les «bonshommes-pommes», les «femelles-noix», les «escargots de course» (Städing, 2017: 44), les «Helfes», les «Norges» et les «Feuxes» peuplent jardins et forêts, ces dernières étant des entités vivantes, incarnations polymorphe du monde naturel où se produit l'effacement des frontières entre humanité et animalité. Des êtres fantastiques incarnant une dimension invisible et la mort peuvent, à tout moment, faire irruption dans le quotidien des sorcières et de leur famille: «Les guerriers de l'ombre [...] étaient semblables à des machines [...] Ils s'orientaient uniquement en fonction des odeurs et de la chaleur corporelle de leurs victimes.» (Städing, 2014: 191).

Si le cadre spatio-temporel du corpus s'inscrit dans un contexte réaliste qui ancre les récits dans la réalité, si l'imaginaire romanesque est composé d'éléments réels, des événements étranges surgissent néanmoins dans le quotidien et l'environnement des héroïnes et font entrer le lectorat dans une «irréalité intellectuelle». Dans un univers familier auquel tout enfant et adolescent adhère, des observations et révélations jalonnent la narration et accompagnent les lecteurs vers l'étrange, ce qui n'est pas sans rappeler G. Sand, convaincue que chacun porte en soi le monde fantastique. De par cette superposition d'aspects réalistes et fantastiques, les auteures font parcourir au lectorat leur cadre fictionnel où l'irrationnel est crédible, car, selon Todorov, le lecteur lui-même définit le surnaturel en prenant, à la lettre, le sens figuré.

L'espace de vie des sorcières, où le prodige inquiétant se mêle au quotidien cohérent, correspond à la définition de Genette (Genette, 2004) selon laquelle l'énoncé de la fiction ne serait ni vrai, ni faux mais juste possible. Par ce biais, les auteures créent chez leur lectorat un état mental leur permettant, le temps de la lecture, de s'évader, ce que Paul Veyne qualifie de «conduite cognitive» (Veyne, 1995) qui active des croyances fantastiques. Jouant avec celles-ci, le jeune lecteur joue avec sa peur comme il le faisait, dans sa prime enfance, avec les sorcières des contes. S'opère alors une construction émotive par participation

empathique au monde fictionnel et une implication dans des situations narratives empreintes d'émotion lorsque que sévit le sanguinaire comte noir (Städing, 2014: 189-91):

Son crâne dégarni était recouvert d'une peau parcheminée. Et ses mains [...] rappelaient les serres d'un rapace [...] il se jeta sur sa proie tremblante [...] Après une éternité, le comte avait terminé son repas. Le guerrier ressemblait à un insecte desséché. Vidé de son sang, il gisait devant le trône, sur lequel le tyran aux lèvres, à présent rouges sang, reprit place.

Les auteures exploitent les stéréotypes du malin et du vampire en mêlant à ceux-ci une part d'originalité, car ces figures s'avèrent être des valeurs sûres en terme d'anti-héros. Comme elles, de nombreux auteurs contemporains s'inspirent de telles créatures abominables tant elles fascinent le lectorat.

Dans les récits du corpus, le cadre spatial occupe, comme site de l'action ou lieu de résidence des sorcières, une fonction narrative secondaire mais aussi une fonction indicielle en tant que marque générique du fantastique – Petronella vit dans une pomme – et une fonction narrative cardinale en tant que destination d'un voyage ou d'un déménagement des sorcières comme le «Quartier des moulins à vent» (Städing, 2017: 1-2), la «Montagne du Coucou» (Städing, 2014: 38) ou «*Outsider-Hill*» (Arold, 2008: 11). L'entourage physique des héroïnes manifeste leur personnalité et fonctionne comme un réseau de signes renvoyant à leur intériorité. Ainsi, décrire le cadre spatial dans lequel elles vivent et agissent permet de «rendre le lecteur sensible à la qualité d'une existence qui a modelé à son image l'espace dans lequel elle s'est accomplie. [...] La description devient une explication de caractères.» (Raimond, 1967: 50).

Le cadre spatio-temporel des récits s'écarte dès lors de sa mission purement réaliste: l'intention des auteures de reproduire le «réel» passe au second plan, supplantée par leur souci de composer un espace cohérent qui traduise un rapport avec les actions de leurs sorcières, de «lier un moment décisif de la vie du personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure» (Carduner, 1968: 201) et de broser «le tableau d'une

vie intérieure.» (Alain, 1920: 319). Sa fonction constructive¹⁰ (Tynianov, 1965: 123) aide le jeune lecteur à saisir le sens et la portée des actes des héroïnes dont il est, tout au long de sa lecture, le témoin privilégié. Le décor détient plus qu'une seule valeur référentielle: sa nature est, avant tout, métonymique ou métaphorique car il institue, autour des personnages et de l'action, un cosmos organisé selon une optique toute particulière qui est celle de l'œuvre elle-même et qui prolonge des indications fictionnelles qu'il rend ainsi plus insistantes. L'univers des récits du corpus – un univers subjectif et intentionnel en relation étroite avec les sorcières – est donc à considérer comme un ensemble d'éléments uni aux héroïnes indiquant que les lieux et les objets sont le périmètre et les prolongements de celles-ci et conditionnent leur pratique de la sorcellerie.

Si *Le Diable s'habille en Prada* (Weisberger, 2003), Roald Dalh (Dalh, 1983) affirme que les vraies sorcières s'habillent normalement et ressemblent à la plupart des femmes; Sonia Sarfati (Sarfati, 1994) ajoute qu'elles exercent des métiers tout à fait courants. Celles de notre corpus manifestent bel et bien ces traits sans pour autant renoncer à certains attributs ancestraux et aux rituels.

Abracadabra ! Incantations magiques, potions et rituels pour des métamorphoses... ou des désastres !

Les récits du corpus regorgent de transformations et de faits insolites attribués aux sorcières. L'historien Guy Bechtel distingue la sorcellerie «classique» – présente déjà dans l'Antiquité et associée à la petite magie-sorcellerie des philtres, de la voyance, de la divination et du contact avec les morts – de la sorcellerie «diabolique» liée au sabbat nocturne, au maître des enfers et réprimée par le feu dans l'ère chrétienne (Bechtel, 2000: 120-36). De quel type de sorcellerie se réclament les héroïnes des récits du corpus dont une claire filiation est tracée avec leur mère ou grand-mère ?

¹⁰ C'est-à-dire sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier.

Cette hérédité sorcière leur confère des pouvoirs surnaturels et une connaissance des sciences occultes: très proches de la nature et des entités, elles sont des intermédiaires entre le monde du visible et celui de l'invisible. Pourtant, elles n'incarnent ni la force perverse du pouvoir, ni le mal absolu. Être social, vivant dans une communauté dont la structure est largement inspirée de la réalité du lectorat, fréquentant l'école et les magasins, elles connaissent des devoirs et des droits qu'elle se doit de respecter. Bien qu'elles possèdent une faculté supérieure secrète, elles mènent, en parallèle de l'approfondissement des connaissances en sorcellerie, une vie «normale»: «Ses journées étaient désormais meublées par les cours à l'école le matin et l'apprentissage de la sorcellerie l'après-midi.» (Städling, 2014: 128).

Si lire dans les pensées ou entendre de loin est inné, le pouvoir de métamorphoser des êtres et des choses, d'influencer autrui par la pensée, lancer des sortilèges et la télékinésie résultent d'un apprentissage et d'exercices répétés: «Nous commencerons aujourd'hui à pratiquer. Modestement, bien entendu. Je te propose de t'exercer tout d'abord à faire apparaître des souris.» (*Ibid.*). Faire apparaître et disparaître des souris nécessite une opération ritualisée, des *objets de médiation* et des formules magiques: «Magnolia pointa la baguette magique sur les souris et dit: 'Kuruz suamsuam. La formule se révéla efficace et les souris disparurent plus vite qu'elles n'étaient apparues.» (*Ibid.*: 132). Elena, Magnolia, Flora et Petronella ont-elles pour autant la force d'opérer tout ce qu'elles désirent par la force mystérieuse d'incantations ?

Comme dans *Hansel et Gretel* où la sorcière cuit dans son propre four, dans *Sacrées sorcières* de Roald Dalh ou *Philomène* d'Anne Wilsdorf, les sorcières contemporaines ratent leurs sorts et se retrouvent dans des situations cocasses. Magnolia se trompe en comptant le nombre de feuilles de chênes nécessaires à la réalisation de l'exercice de sorcellerie et multiplie, sans pouvoir arrêter le phénomène, des chaussettes usées et malodorantes (*Ibid.*: 131):

Une puante chaussette grise après l'autre jaillit [...] et tomba sur la table devant Magnolia. Entassées là, elles dégageaient une odeur infecte. Interloquée,

Magnolia ouvrit des yeux ronds. L'odeur nauséabonde la fit tourner de l'œil et elle ne sut comment stopper cette déferlante de chaussettes. Paniquée, elle se tourna vers sa tante, mais celle-ci avait quitté la pièce [...] La montagne de chaussettes qui ne cessait de grandir commença à pencher dangereusement d'un côté, et rien ne laissa penser que le flot des chaussettes tarirait spontanément. Magnolia était tétanisée. D'une seconde à l'autre, cette montagne infecte allait tomber de la table et l'enterrer vivante.

L'humour, qui passe par cette incompétence passagère de la jeune sorcière, est un vecteur de la transformation de la méchante sorcière d'antan en une gentille sorcière contemporaine qui ne suscite plus la peur du lectorat mais qui l'amuse par sa maladresse et ses formules singulières dont «Enemene, coq roux, dos de chat, pissenlit» (Städing, 2017: 9), «Nekos kuruz» (Städing, 2014: 131) ou «Amori-kum-tumar» (*Ibid.*: 132). Ces énoncés sont performatifs dans le sens où l'entend Austin (Austin, 1970: 37-45): la sorcière, par le fait même de prononcer «Emeneme, un deux trois, et voilà la potion. Saindoux de raves et de grêlons deviennent un écur...» (Städing, 2017: 23), accomplit une transformation. Magnolia et Petronella sont attendrissantes car leurs maladdresses renvoient le lectorat au monde de l'apprentissage et de l'enfance. Même si le résultat de la métamorphose n'est pas conforme aux attentes de la sorcière – Petronella, dérangée durant sa séance de sorcellerie, se transforme elle-même, involontairement, en écureuil; Magnolia est couverte pustules après avoir prononcé une formule erronée (Städing, 2014: 179) – ses actes se classent dans la catégorie des «exercitifs» (Austin, 1970: 157-8) et sa parole, à la force illocutoire (Searle, 1979: 95-114), devient sentence et agit sur le destinataire: «Tu vas, à présent, faire ce que je désire», marmonna Elena en se concentrant sur le bout de son index qui commença, aussitôt, à piquer terriblement [...] elle étendit également son bras. «Tu le feras!». Un petit éclair bleu jaillit de son index et frappa la chemise du professeur.» (Arold, 2008:160).

L'efficacité des formules utilisées dépend non seulement de l'expérience de la sorcière, mais aussi des conditions dans lesquelles celles-ci sont émises. Pour garder leur force et leur totale efficacité illocutoire,

elles doivent être proférées dans des situations qui donnent aux sorcières toute légitimité à y recourir: «Un énoncé performatif est voué à l'échec, [...] toutes les fois que le locuteur n'a pas autorité pour émettre les mots qu'il énonce.» (Bourdieu, 2001: 165). Autrement dit, si les sorcières sont investies de toute l'autorité nécessaire pour prononcer légitimement ces mots, ceux-ci sont d'une efficacité redoutable. Ainsi, «Enemene, trois, deux, un. Ce qui était, n'est subitement plus» (Städing, 2017: 40) redonne son apparence première à Petronella et la délivre de son physique d'écureuil.

La puissance de cette formule-ci réside dans un support intrinsèque au langage: la rhétorique de Petronella est efficace et le support de sa sorcellerie peut être qualifié d'interne. La puissance des formules prononcées réside aussi dans des supports extérieurs, donc extrinsèques au langage, comme la baguette magique, le balai, la boule de cristal, les potions de Flora et de Magnolia et le grimoire dont il existe, dans les œuvres du corpus, plusieurs spécimens consultables selon le niveau de formation des jeunes sorcières. Il y a le «Petit manuel d'initiation pour débutantes» (Städing, 2014: 102), le «Grand manuel pour débutantes» (*Ibid.*: 103), «L'Algèbre pour maîtres sorciers» (*Ibid.*) et «L'encyclopédie des spectres» (*Ibid.*: 325):

Le grand manuel pour débutantes était relié en cuir bleu nuit et pesait deux fois plus lourd que le premier volume [...] Un hologramme sur la couverture attira son regard. Grand manuel pour débutantes, tel était le titre en lettres rouges; vu sous un autre angle, il y avait là un bûcher flambant autour duquel sept sorcières dansaient la ronde (*Ibid.*:177).

Dans ces pratiques de la sorcellerie, selon le modèle des fonctions du langage de Jakobson (Jakobson, 1963: 209-48), la sorcière est «émettrice» de l'incantation, sa cible «destinataire» et le «message» est encodé selon un code spécial par le destinataire – le destinataire qui subit l'action magique n'étant pas en mesure de le décoder. Les termes utilisés par les héroïnes portent en eux une importante «charge émotive» (Vadé, 1990: 468) faisant éclore un espace mythique dans lequel une banale promenade acquiert une dimension surnaturelle (Städing, 2014: 135):

Elle glissa si vite dans les profondeurs que son estomac se souleva. Un tour de montagne russe n'était rien comparé à cela. Un virage à gauche, un virage à droite, puis tout droit. Magnolia pensa, avec frayeur, à l'arrivée, mais extraordinairement sa visite se réduisit et elle put s'arrêter juste à la fin de ce drôle de toboggan. Elle regarda autour d'elle avec curiosité. A la lumière trouble de la lampe de mine, que sa tante tenait en main, Magnolia se rendit compte que le chemin devant elle était tout sauf un agréable chemin de promenade. Elle se trouvait sur un sentier souterrain défoncé. A sa droite, la paroi rocheuse humide et miroitante et de l'autre côté, l'abîme noir.

Le texte joue sur les multiples oscillations reliant le réel et le surnaturel. L'univers fictionnel s'articule ici autour des motifs du mystère et de l'insondable. Si, comme le souligne Levy-Strauss (Levy-Strauss, 1949: 402), les incantations, principe commun à toutes les formes de pensées magiques, reposent sur l'interprétation par le lectorat, elles escomptent surtout la réalisation d'un effet prédéfini et répondent à un besoin des sorcières elles-mêmes ou d'un tiers. Leurs connaissances en matière de formules magiques, de graines-à-pouvoir et d'herbes-médecine attirent proches et connaissances à la recherche de guérison et d'aide.

Les sorcières-guérisseuses vivent en symbiose avec la nature et agissent sur la santé et la vie des humains ou des animaux. Contrairement aux empoisonneuses des contes, elles confectionnent des onguents à base de foie de chauve-souris et de datura contre les cloques sur la peau (Städling, 2014: 81), des emplâtres (*Ibid.*: 100), des bouquets composés de plantes magiques – marjolaine, trèfle, aubépine, verveine et genévrier (*Ibid.*: 84) –, cueillent du millepertuis antidépresseur, «chasse diable» et cicatrisant (*Ibid.*: 44), des fleurs de sureau anti-inflammatoires (*Ibid.*: 45), des Solanacées enthéogènes (*Ibid.*: 81), de l'Ageratina contre l'hypertension et le cholestérol (*Ibid.*: 158) ou des baies (Livanios, 2015: 48).

À leurs connaissances en botanique s'ajoute la capacité à interagir avec autrui et d'éprouver de l'empathie, l'un des piliers des relations et rapports humains. Aussi Miranda n'hésite-t-elle pas à réparer, grâce à son pouvoir, la vexation faite à sa camarade de classe (Arold, 2008: 75):

Jana vit Miranda étendre le bras et exécuter un cercle rapide de la main comme si elle voulait dessiner quelque chose dans les airs. Le garçon qui avait bousculé Jana porta soudainement une main à son pantalon et tourna, l'air désespéré, sur lui-même. La couture avait lâché et le jeans baillait tellement que chacun pouvait voir le boxer à motifs qu'il portait en dessous.

L'action magique vise à faire le bien et à porter assistance à ceux que Rowling qualifie de «Moldus» (Rowling, 1997) à la recherche d'un remède contre les cors au pieds (Ståding, 2014: 100), la calvitie (*Ibid.*: 55), les éruptions cutanées (*Ibid.*: 81) et aux jeunes femmes en quête d'amour. Un philtre, concocté spécialement pour Christina éperdument amoureuse de Theo (*Ibid.*: 77) et Jana de Tom (Arold, 2008: 111), combiné à une formule singulière – «Amori-kum-tumar» (Ståding, 2014: 77) – fait certes battre les cœurs à l'unisson mais ne saurait garantir le bonheur éternel (Arold, 2008: 112). La sorcellerie d'Elena, de Magnolia, Flora et Petronella n'est donc pas ni toute-puissante, ni diabolique car elles ont perdu le pouvoir maléfique de leurs aïeules littéraires.

Miroir, mon beau miroir, explique-moi la raison du succès de ces sorcières !

Dans ce corpus contemporain au «réalisme merveilleux» (Scheel, 2005: 117), le personnage de la sorcière «moderne», jeune et inexpérimentée, aux traits de caractère investis positivement et idéalisée, se démarque de dame Trude (Grimm, 1857) et de Baba-Yaga¹¹. Elle illustre la mutation du mal vers le bien et ses «allures nouvelâgistes, sinon métaféministes [...] ont rompu avec l'ordre patriarcal hiérarchisé» (Pouliot, 1995:65). Débarrassées de lourdeur démoniaque, en rupture avec les archétypes de l'ensorceleuse, elle vit en société et propose au jeune lectorat un nouveau modèle féminin profondément humaine et sympathique, tout en s'inscrivant, par un usage médicinal et empathique de la sorcellerie,

¹¹ Conte russe

à en redorer le blason. Après avoir, pendant des siècles, représenté le mal absolu, elle est, dans ces œuvres pour la jeunesse, investie de valeurs positives. «L'histoire de la sorcellerie, de sa répression et de ses représentations est traversée par la différenciation des sexes et met en jeu un imaginaire féminin» (Planté, 2002: 5): c'est là l'une des raisons de la réappropriation du personnage par les auteures et les éditeurs. Réinterpréter ses côtés jadis négatifs en qualités positives sert une stratégie marketing particulièrement payante. «Postmodernes», les héroïnes renversent les clichés de la sorcière malfaisante, dépoussièrent l'horizon éditorial contemporain et séduisent parce qu'elles sont modernes tout en conservant une part de mystère. Si les enfants et adolescents sont tant friands de ces histoires de sorcières «réactualisées», c'est parce qu'elles sont des figures «de projection [...] pour l'exigence de justice, la revendication d'une pensée propre et la mise en question de l'ordre établi» (Caligaris, 2000: 2) et que l'univers des récits, fondé sur l'apparition de faits obscurs dans un contexte familier du lectorat, s'apparente à la *fantasy* et lui promet une *évasion temporaire* dans le merveilleux *ainsi que des mythes revisités* dans un monde aux structures narratives et codes familiers à la jeune génération nourrie de littératures de l'imaginaire SF, de sagas et de séries.

Bibliographie

- ACHOUR, Christiane and BEKKAT Amina (2002). *Clefs pour la lecture des récits, convergence critique II*. Blida: Edition du Tell.
- ALAIN (1920). *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard.
- AROLD, Marliese (2008). *Magic Girls*. Munich: Ars.
- AUSTIN, John Langshaw (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1967). *Le système de la mode*. Paris: Seuil.
- BECHTEL, Guy (2000). *Les quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*. Paris: Plon.
- BLIN, Georges (1954). *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: Corti.

- BORDELEAU, Francine (1994). «Les héroïnes vous ressemblent-elles ?» in *La Gazette des femmes*, Mai-Juin.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil.
- BUTLER, Judith (1997). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CALIGARIS (N.), «Sous le signe du fagot» in *Griffon*, n.° 172, mai & juin 2000, p. 2
- CARDUNER, Jean (1968). *La Création romanesque*. Paris: Nizet.
- CORDOBA, Pierre Emmanuel (1983). *Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage*, Université Toulouse-Le Mirail, n.° A – 29, 01-03.12.
- DALH, Roald (1983). *Sacrées sorcières*. Paris: Gallimard.
- DUPOUY, Christine (2001). «Lieu et paysage», in Françoise Chenet (éd.), *Le paysage, état des lieux*, Bruxelles, OU-SIA, p. 33-50.
- GENETTE, Gérard (1969). *Frontières du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- GRIMM (1857). *Kinder- und Hausmärchen*. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung.
- HAMON, Philippe (1983). *Le personnel du roman*. Genève: Droz.
- INSTITORIS, Henri and Jacques Sprengler (1669). *Malleus Maleficarum*. Lugduni.
- ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Mardaga.
- JAKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- JOUVE, Vincent (1992). *L'effet personnage dans le roman*. Paris: PUF.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). «Le sorcier et sa magie», in *Les Temps Modernes*, n.° 41.
- LIVANIOS, Eleni (2015). *Flora Flitzebesen*. Munster: Copenpenrath.
- PLANTÉ, Christine (2002). *Sorcières et sorcellerie*, Lyon: PUL.
- PONT-HUMBERT, Catherine (2003). *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris: Hachette.
- POULIOT Susanne (1995). «Le retour des sorcières» in *CCL*, n.° 80, p. 65.
- RAIMOND, Michel (1967). *Le Roman depuis la Révolution*. Paris: Armand Colin.
- ROWLING, J.K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Londres, Bloomsbury.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997). *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec: Nuit blanche éditeur.
- SARFATI, Sonia (1994). «Le vrai visage des sorcières», in *Coup de police*, Octobre.

- SCHEEL, Charles W. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux: Des théories aux poétiques*, Paris: L'Harmattan.
- SEARLE, John Richard (1979). *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris: Hermann.
- SPRAGUE DE CAMP, Lyon (1960). «Essays on Fantasy and Science Fiction», in *Amara*, n.° 48.
- STÄDING, Sabine (2014). *Magnolia Steel*. Cologne: Bastei-Lübbe.
- STÄDING, Sabine (2017). *Petronella Apfelmus*. Cologne: Bastei-Lübbe.
- STENGERS, Isabelle (1993). *Importance de l'hypnose, Les Empêcheurs de penser en rond*. Paris: La Découverte.
- TYNIANOV, Iouri (1965). «De l'évolution littéraire», dans Tzvetan Todorov, *Formalistes russes, Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, p. 120-137.
- VADÉ, Yves (1990). *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris: Gallimard.
- VERNANT, Jean-Pierre (1985). *La Mort dans les yeux*. Paris: Hachette.
- VEYNE, Paul (1995). *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*. Paris: Les Belles Lettres.
- WEISBERGER, Lauren (2003). *The Devil Wears Prada*. Portland: Broadway Books.
- ZOLA, Émile, (1885). *Lettre à Henry Céard*, 22.03.

RICARDO NOBRE¹

Centro de Estudos Clássicos da

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

ORCID: 0000-0002-0059-5775

**ALENCAR OU O TESTAMENTO
DO ROMANTISMO: A PROPÓSITO
DE OS MAIAS, DE EÇA DE QUEIRÓS**

**ALENCAR OR THE WILL OF THE PORTUGUESE
ROMANTICISM: ON EÇA DE QUEIRÓS' OS MAIAS**

RESUMO: Se *Os Maias* são o “testamento do romantismo” português (J.-A. França), Alencar é o seu representante mais fiel. Assim, apesar de se tratar de uma personagem-tipo, ele beneficia de uma evolução ao longo do romance, concentrando as características e mutações da própria estética romântica (coincidindo, *grosso modo*, com as três “fases” delimitadas nas histórias da literatura), mantendo embora traços físicos e comportamentos característicos (como a generosidade ou o gosto pela bebida). Este artigo estuda a figura de Alencar como personagem d’*Os Maias* que, no enredo, ajuda a desencadear a tragédia (Pedro vê por acaso Maria Monforte, mas Alencar dá-lhe as primeiras informações sobre ela); na focalização, problematiza a perspectiva (e objectividade) do narrador (se “é Carlos da Maia quem observa em Alencar as marcas de uma feição sombriamente romântica” (C. Reis), na discussão sobre literatura durante o jantar no Hotel Central o narrador é claramente crítico do romantismo); na organização do discurso, modula a economia da narrativa.

Palavras-chave: Romantismo português, Personagem de ficção, Eça de Queirós, Tomás de Alencar, *Os Maias*.

ABSTRACT: If *Os Maias* are seen in Portugal as a “testamento do romantismo” (J.-A. França), Alencar has to be the most faithful character from Portuguese Romanticism. Albeit being a type-character, he suffers an evident evolution throughout the novel, in which Alencar encompasses characteristics and mutations of Romantic aesthetics (matching, *grosso modo*, to the three stages of Romanticism, traditionally defined in

¹ Estudo elaborado no âmbito da Bolsa de Pós-Doutoramento com a referência SFRH/BPD/115195/2016, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

literary history), although keeping physical attributes and typical behaviour (such as his generosity or his love for drinking). This article studies Alencar as a character of *Os Maias* who, in the novel's plot, acts as a catalyst for tragedy (Pedro sees Maria Monforte by chance, but it is Alencar who gives him first insights on her); on focalization, creates problems for the narrator's perspective (and objectivity) – assuming that “é Carlos da Maia quem observa em Alencar as marcas de uma feição sombriamente romântica” (C. Reis), it is clear that, during the argument on literature over dinner at Hotel Central, the narrator is a critic of Romanticism; in discourse organization, Alencar modulates the narrative's economy.

Keywords: Portuguese Romanticism, Fiction Character, Eça de Queirós, Tomás de Alencar, *Os Maias*.

Num conhecido estudo “Sobre a Teoria da Prosa”, datado de 1925, Boris Eichenbaum (2001: 203) salienta no romance oitocentista uma tendência para “un large emploi des descriptions, des portraits psychologiques et des dialogues”; podendo os últimos assumir “une forme masquée de narration”, é de realçar o efeito provocado pela fala de uma personagem, quando relata um acontecimento contado (antes ou depois) pelo narrador. Emitida por outra entidade narrativa, esse discurso, pela categoria temporal da frequência, diz-se repetido, e, do ponto de vista enunciativo, apresenta-se modalmente transformado, no que respeita à qualidade e a quantidade de informação exposta. Exemplo desse processo são, no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, as duas referências à atribuição do nome ao protagonista pela mãe. A primeira, feita pelo narrador em focalização interna, ocorre num relato simultâneo à acção (c. 1848): Maria Monforte “[a]ndava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia conter todo um destino de amores e façanhas” (Queirós, 2017: 90-91). A segunda referência à decisão surge vinte e sete anos depois, num relato bastante posterior à acção (1875), partindo de Tomás de Alencar, em conversa com o próprio Carlos no início do jantar no Hotel Central (pp. 203):

[T]ua mãe (...) teimou em que havias de ser Carlos (...) por causa de um romance que eu lhe emprestara; nesses tempos podiam-se emprestar romances a senhoras, ainda não havia a pústula e o pus... Era um romance sobre

o último Stuart, aquele belo tipo do príncipe Carlos Eduardo (...). Tua mãe, devo dizê-lo, tinha literatura e da melhor. Consultou-me, consultava-me sempre, nesse tempo eu era *alguém*, e lembro-me de lhe ter respondido... (...). Enfim, (...) disse-lhe (...): “Ponha-lhe o nome de Carlos Eduardo, (...) que é o verdadeiro nome para o frontispício dum poema, para a fama dum heroísmo ou para o lábio duma mulher!”

Entre as duas versões, existem efectivamente diferenças resultantes da mudança da focalização e do tempo do discurso; se o primeiro narrador omite o papel de Alencar na decisão de chamar Carlos à criança, o poeta exagera com entusiasmo a sua importância: era dele o livro lido por Maria e a ele se deviam os argumentos decisivos (nome digno de poema, herói e amante). Alencar arroga-se, portanto, testemunha de um passado que mitifica (mas que é estranho a Carlos), sendo, aliás, a única personagem da obra que assoma ao longo de todo o tempo do discurso²: torna-se a viva síntese do século (e do enredo), assistindo a transformações culturais, de que não está ausente, como se particularizará, a actualização do gosto literário (nomeadamente o crescente interesse pelo Realismo e pelo Naturalismo, em desprimor do Romantismo).

De forma algo sumária, recorde-se que a figura de Tomás de Alencar³ está presente nos “tempos de Arroios”, que decorrem sensivelmente até 1848, e que, pode dizer-se, têm início anos antes, no instante em que Pedro da Maia vê pela primeira Maria Monforte⁴. No café Marrare, Alencar

² Incluindo, portanto, os serões de Arroios (até 1848), 1875-76 (data da história principal) e 1887 (regresso de Carlos a Lisboa, dez anos depois da morte do avô).

³ Até à publicação do verbete de Carlos Reis (2016) sobre Tomás de Alencar no *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, a caracterização desta figura d’*Os Maias*, de Eça de Queirós, centrava-se eminentemente na aproximação que dela se fez (desde a publicação do romance) a um poeta e memorialista famoso, António Raimundo de Bulhão Pato. No verbete “Alencar, Tomás de” do *Dicionário de Eça de Queirós*, mais de metade do artigo de Campos Matos (2015) dedica-se a discutir a caricatura de Alencar, elevada a “polémica” (posição que a bibliografia reforça, com referências a *Poetas do Romantismo*, de Prado Coelho, 1962, e, desse ano, o artigo de Fernando Castelo Branco “Será o Alencar dos ‘Maias’ um retrato de Bulhão Pato?”). Cf. ainda Reis (2015).

⁴ Sendo notável o arrebatamento de modelo romântico: “um dia, excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava!” (Queirós, 2017: 76); cf. *Amor de Perdição*: “No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. (...) Simão Botelho amava” (Castelo Branco, 2007: 169).

– “rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro”, de “*pose* de tédio”, “voz grossa e lenta”, “dedos magros” e com “anéis” na “cabeleira” (Queirós, 2017: 77) – observa o efeito que a visão tem em Pedro e oferece-se para dar informações ao amigo sobre aquela mulher, usando um estilo floreado que incomoda o interlocutor⁵, e que será a principal característica da personagem, identificada ao longo de todo o romance como poeta, autor das *Vozes de Aurora*, de *Elvira* e de *Flor de Martírio*, esta dedicada a Maria Monforte⁶.

Quando Pedro e Maria vão viver para Arroios, começam os serões, onde são presença frequente D. João da Cunha e Tomás de Alencar⁷, que por lá “soltava as suas frases ressoantes” e “arrastava as suas poses de melancolia”; a Maria Monforte o poeta “proclamava-se com alarido ‘seu cavaleiro e seu poeta’” (Queirós, 2017: 89). Alencar participa ainda na caçada na quinta da Tojeira, durante a qual Tancredo é ferido (p. 91). Durante a sua convalescença, Pedro, Alencar e D. João da Cunha fazem companhia ao napolitano (p. 92), que, quando recupera, agradece com um ramo e um soneto o tratamento que recebeu em Arroios: “Isto afigurou-se a todos de uma rara distinção, e, como disse o Alencar, um rasgo à Byron” (p. 83). Mesmo quando a animação social de Arroios se transfigura, o poeta continua íntimo da casa, recitando “traduções de Klopstock” (p. 94).

⁵ Queirós (2017: 77-79). O estilo de Alencar seria criticado por Afonso, mas admirado por Vilaça (p. 129), que se referira ao poeta enquanto “rapaz que escreve, e que era muito de Arroios” (p. 78).

⁶ Queirós (2017: 89). Insiste-se muitas outras vezes no título das obras de Alencar (e.g., pp. 77, 128, 205, 215, 275, 598); na p. 272 a obra *Flor de Martírio* é erradamente denominada *Flores e Martírio*.

⁷ No capítulo X, afirma-se que “D. Maria [da Cunha] fora uma das suas [sc. de Alencar] lindas contemporâneas. Tinham dançado muita ardente mazurca nos salões de Arroios. Ela tratava-o por *tu*. Ele dizia sempre *boa amiga*, e *querida Maria*” (Queirós, 2017: 343). No capítulo XVII, discute-se a idade de Alencar: Carlos pensa que ele “deve ter bons cinquenta anos” (p. 636); “Ega jurou pelo menos sessenta” porque “em 1836 o Alencar publicava coisas delirantes, e chamava pela morte, no remorso de tantas virgens que seduzira”; Afonso recorda que ouviu falar dele “[h]á que anos”; D. Diogo comenta que “Alencar tem a idade que havia de ter teu [sc. de Carlos] pai... Eram íntimos, dessa roda *distinguée* de então”, recordando que ele “ia muito a Arroios com o pobre D. João da Cunha, que Deus haja, e com os outros. Era tudo uma fina flor, e regulavam pela mesma idade” (p. 636).

Se Byron e Klopstock são referências literárias de natureza romântica, Alencar falaria ainda de Espronceda (Queirós, 2017: 345) e elogiara o “nosso delicioso Rodrigues Lobo, esse verdadeiro poeta da natureza, esse rouxinol tão português” (p. 202). Depois da elipse de dez anos, em 1887, o poeta romântico cita o exemplo de Horácio e da história de Roma: “A gente queixa-se sempre do seu país, é hábito humano. Já Horácio se queixava. E vocês, inteligências superiores, sabeis [*sic*] bem, filhos, que no tempo de Augusto... Sem falar, é claro, na queda da república, naquele desabamento das velhas instituições... Enfim, deixemos lá os Romanos!” (p. 675).

Coincidindo com o período de apogeu do Romantismo, os tempos de Arroios são, portanto, o período em que Alencar “era *alguém*”, ideia que percorre o romance noutros momentos; por exemplo, durante o jantar no Hotel Central⁸ ou, findo este, quando acompanha Carlos ao Ramalhete: “Alencar foi falando desses ‘grandes tempos’ da sua mocidade (...); e, através das suas frases de lírico, Carlos sentia vir como um aroma anti-quado desse mundo defunto⁹... Era quando os rapazes ainda tinham um resto de calor das guerras civis, e o calmavam indo em bando varrer botequins ou rebentando pilecas de seges em galopadas para Sintra”¹⁰.

⁸ Queirós (2017: 203); depois do jantar, lembra: “esses homens que por aí figuram embebedavam-se comigo, emprestei-lhes muito pinto, dei-lhes muita ceia... E agora são ministros, são embaixadores, são personagens, são o diabo. (...) Isto é duro, Carlos, isto é muito duro, meu Carlos. (...) [E]sta ingratidão tem-me feito cabelos brancos” (pp. 220-221). Note-se, ainda, que a oferta de um charuto a Carlos “fazia-o (...) voltar aos tempos em que nesse Marrare ele estendia em redor a charuteira cheia” (p. 221).

⁹ Pouco à frente, o narrador afirma que os ombros de Alencar vergavam sob o peso da “saude desse mundo perdido” (Queirós, 2017: 218). Depois do primeiro encontro com Alencar, Carlos “ficou pensando nesse estranho passado que lhe evocara o velho lírico”, que “ao falar de Pedro, de Arroios, dos amigos e dos amores de então”, “evitara pronunciar sequer o nome de Maria Monforte!” (p. 221); recorde-se que, na verdade, Alencar falara de Maria a propósito da escolha do nome de Carlos. Alencar diz que Guimarães “foi muito de teu pai, fizemos muita troça juntos” (p. 460; cf. p. 585); “Carlos foi pensando em seu pai e nesse passado, assim rememorado e estranhamente ressurgido pela presença daquele patriarca, antigo alquilador, que fizera com ele tantas troças!” (p. 460).

¹⁰ Queirós (2017: 218). Alencar continua a evocar e a louvar melancolicamente o passado em Sintra, quando, no capítulo VIII, Cruges e Carlos o encontram “caminhando pensativamente, de mãos atrás das costas, um homem alto, todo de preto, com um grande chapéu panamá sobre os olhos” (Queirós, 2017: 267): “Toda a manhã [Alencar] andara ali [em Seteais], vagamente, pendurando sonhos dos ramos das árvores” (p. 268). Para Alencar, Sintra não tem um “cantinho que não seja um poema... Olha, ali tens tu, por exemplo, aquela linda

Já diante de casa, Carlos convida-o a entrar, mas Alencar recusa – sendo de notar que nunca irá entrar no Ramalhete a não ser quando Afonso morre¹¹, evocando ainda nessa circunstância o “passado”, os “tempos brilhantes de Arroios” e os “dos rapazes ardentes de então”: “Tudo parece ir morrendo neste desgraçado país!... Foi-se a faísca, foi-se a paixão... Afonso da Maia! Parece que o estou a ver, à janela do palácio em Benfica, com a sua grande gravata de cetim, aquela cara nobre de português de outrora... (...) E o meu pobre Pedro também... Caramba, até se me faz a alma negra!”. À saída, “lamentando ainda o passado, os companheiros desaparecidos”, confessa a Ega: “O que me vale agora são vocês, rapazes, a gente nova. Não me deem à margem! Senão, caramba, quando quiser fazer uma visita, tenho de ir ao cemitério” (Queirós, 2017: 659).

No desenvolvimento da acção principal d’*Os Maias*, que decorre entre 1875 e 1876, a relevância de Alencar – personagem que representa o Romantismo lisboeta de meados do século – vai acentuar as características da sua personagem, como a loquacidade¹², sendo possível perceber que o seu mundo é feito de evocações de um passado extinto, que o poeta dilata nas evocações melancólicas e saudosistas da sua memória, indumentária antiquada e versos que resistem a novidades literárias entretanto triunfantes. Com efeito, à chegada ao jantar que João da Ega organiza em homenagem ao banqueiro Cohen, no Hotel Central, Alencar é formalmente apresentado a Carlos¹³; o poeta revela, todavia, que o viu nascer¹⁴. Nesta ocasião, Alencar é prosopograficamente descrito como “indivíduo muito

florinha azul” (p. 270). Recordações do passado no Penedo da Saudade fazem-no declamar um poema em voz baixa, “numa confidência sagrada” (pp. 272-273); já a Pena “era outro ninho de recordações. Ninho? Devia antes dizer cemitério” (p. 274).

¹¹ “Nunca vim cá nos dias felizes, aqui estou na hora triste!” (Queirós, 2017: 658).

¹² Evidente sobretudo nestes elogios e evocações melancólicas do passado: durante o jantar na Lawrence, “o Alencar falou sempre. (...) [F]loram histórias dos velhos tempos de Sintra, recordações da sua famosa ida a Paris, cousas picantes de mulheres, bocados da crónica íntima da Regeneração...” (Queirós, 2017: 280; cf. p. 218).

¹³ João da Ega evoca a característica mais saliente na personagem: “Tomás de Alencar, o nosso poeta” (Queirós, 2017: 201); mais tarde, comenta-se o seu “ar de sentimento e de poesia” (p. 343), diz-se que tem uma “vasta frente de bardo” (p. 344), sendo apresentado como “D. Tomás de Alencar, nuestro gran poeta lírico” (p. 345).

¹⁴ Anuncia-se “camarada”, “inseparável” e “íntimo” de Pedro (p. 202); “trouxe-te muito ao colo! sujaste-me muita calça!” (p. 202; cf. p. 678).

alto”¹⁵, “abotoado numa sobrecasaca preta”¹⁶, “face escaveirada”, “olhos encovados”¹⁷, “nariz aquilino”, “longos, espessos, românticos bigodes grisalhos”; ainda que “todo calvo na frente”, mantém “os anéis fofos duma grenha muito seca”, que lhe “caí[am] inspiradamente sobre a gola”; a voz dele era “arrastada, cavernosa, ateatrada”. Em síntese, “em toda a sua pessoa havia alguma cousa de antiquado, de artificial e de lúgubre”¹⁸, que “à luz viva parecia mais gasto e mais velho”¹⁹. Se Alencar corporiza o Romantismo, é a estética romântica e os seus versos que se descrevem como antiquados, artificiais, lúgubres, gastos e velhos.

Quando, durante este jantar, os convivas falam num “crime da Mouraria, drama fadista que impressionava Lisboa”, Carlos sugere que se escreva um romance realista sobre o tema – “Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora asseada do jantar, essa literatura *latrinária*. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hem? Então, que se não mencionasse o *excremento!*” (Queirós, 2017: 204). O narrador explica, em analepse, o motivo por que Alencar esconjurava tão veementemente o Realismo e o Naturalismo²⁰: a nova literatura vinha “caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa”. Assim, “desnorteado”, Tomás de Alencar tentou “pôr um dique definitivo à torpe maré”, mas os “dois folhetins cruéis” que escreveu não foram lidos. Modifica, por isso, a estratégia. Tomando partido pelo Realismo, o

¹⁵ Dito também “esguio” (Queirós, 2017: 598); “figura esguia e negra” (p. 658).

¹⁶ No capítulo VIII, “imóvel, sombrio no seu fato negro” (Queirós, 2017: 272); Carlos encontra-o “todo de preto, moroso e pensativo” (p. 436).

¹⁷ Cf. “olhar encovado e lento” (Queirós, 2017: 598).

¹⁸ Queirós (2017: 201). Ainda no capítulo VI: “parecia mais lúgubre, com a sua grenha de inspirado saindo-lhe de sob as abas largas do chapéu velho, a sobrecasaca coçada e mal feita colando-se-lhe lamentavelmente às ilhargas” (pp. 218-219). A idade do chapéu e o uso da sobrecasaca denunciavam, de modo geral, uma indumentária antiga e fora de moda (v. outros exemplos *infra*), como seriam os seus versos.

¹⁹ Queirós (2017: 203). O aspecto de degradação é acentuado pelos “dentes estragados” (p. 203; pp. 273 e 675).

²⁰ Descrito como “livros poderosos e vivazes”, “rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro”, “estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis” (Queirós, 2017: 204-205).

narrador d'*Os Maias* faz notar sérias contradições entre o que a personagem defende e o que teria sido a sua própria vida²¹ (note-se, contudo, que no romance se vai perceber um galanteio cavalheiresco de Alencar às mulheres, mas não se sugere em qualquer momento uma vida de adultérios e orgias²²). Vendo, porém, que nenhuma das suas acções era capaz de conter a nova literatura, Alencar “reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo”: “Rapazes, não se mencione o *excremento!*” (p. 205). Na mesma ocasião, João da Ega, enfrenta as críticas (de índole parnasiana) de Craft, que acreditava que “[a] arte era uma idealização!” e que “a obra de arte (...) vive apenas pela forma”; Carlos acrescenta que “os caracteres só se podem manifestar pela acção...”. De súbito, “Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias”, afirmando: “O realismo critica-se deste modo: mão no nariz! Eu quando vejo um desses livros, enfrasco-me logo em água de Colónia. Não discutamos o *excremento*” (p. 206).

A discussão ao jantar muda entretanto de tema; fala-se de política. Alencar revela então que “pendia para ideias radicais, para a democracia humanitária de 1848: (...) refugiava-se no romantismo político (...): queria uma república governada por génios, a fraternização dos povos”²³. As ideias aqui esboçadas virão a ser concretizadas na “poesia social”, demonstradas num “lirismo humanitário e sonoro” (Queirós, 2017: 601),

²¹ Este mesmo Alencar “durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital”, “fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o génio dos antigos Apolos”, “passava (...) uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre” (Queirós, 2017: 205). Esta última referência é concretizada no episódio do sarau da Trindade, sem se mencionar orgias ou adultérios: “festim, já cantado na *Flor de Martírio*, festim romântico, num vago jardim onde vinhos de Chipre circulam, caudas de brocado rojam entre maciços de magnólias, e das águas do lago sobem cantos ao gemer dos violoncelos” (pp. 598-599). Em relação a Maria Monforte, declara-se mesmo que “[a] paixão do Alencar era inocente” (p. 89).

²² Existem vários exemplos desse galanteio, a que se juntará a paixão por Raquel Cohen (Queirós, 2017: 208).

²³ Queirós (2017: 208). Assumidamente “patriota à antiga” (p. 208), o poeta declara que, em caso de invasão espanhola, “[a]inda se agarra uma espingarda, e como a pontaria é boa, ainda vão a terra um par de galegos” (p. 210).

que ele recita no “sarau literário e artístico” no Teatro da Trindade²⁴. Entendendo que a política e o sentimento estão relacionados²⁵, Alencar declama nessa ocasião “A Democracia” (pp. 598-603), poema onde lamenta que haja uma parte da sociedade a sentir fome enquanto outra sofre de indigestão – para o autor, “a solução do sofrimento humano” estava na República. O público acolheu entusiasticamente o poema: “Uma rajada farta e franca de *bravos* fez oscilar as chamas do gás! Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do Liberalismo romântico (...), no entusiasmo daquela república onde havia rouxinóis!” (p. 602) – “sentindo-se o poeta da Democracia, consagrado, ungido pelo triunfo, com a inesperada missão de libertar almas!”²⁶.

O jantar no Hotel Central havia já chegado ao termo quando recrudesce o desentendimento entre Alencar e João da Ega: aquele, “sacudindo a grenha, gritava contra a *palhada filosófica*”, enquanto este “declarava toda essa babugem lírica que por aí se publica digna da polícia correccional”. Discutia-se e recitava-se uma “poesia moderna” de Simão Craveiro, onde Alencar denuncia “dois erros de gramática, um verso errado, e uma imagem roubada a Baudelaire!” (Queirós, 2017: 213). A provocação de Ega, que declamava versos satíricos que Craveiro fizera sobre Alencar, leva o poeta romântico a afirmar: “Todos esses epigramas, esses dichotes lorpas (...), passam-me pelos pés como um enxurro de cloaca... O que faço é arregaçar as calças!” O narrador conta que Alencar “arregaçou-

²⁴ Anunciado no capítulo XV, o sarau seria feito “em benefício” “dos inundados do Ribatejo” (Queirós, 2017: 536).

²⁵ Diz ele: “sebo para uma política sem entranhas e sem um bocado de infinito!” (Queirós, 2017: 596).

²⁶ Queirós (2017: 603). A recepção é particularizada entre diversas personagens, como o Ega, o conde de Gouvarinho (p. 603), o Sr. Guimarães (p. 612), ou a *Gazeta Ilustrada*, que “separava o filósofo do poeta; ao filósofo a *Gazeta* lembrava com respeito que nem todas as aspirações ideais da filosofia, belas como miragens de deserto, são realizáveis na prática social; mas ao poeta, ao criador de tão formosas imagens, de tão inspiradas estâncias, a *Gazeta* desafogadamente bradava – ‘Bravo! Bravo!’” (p. 618). Ega considerava que “[n]ada podia haver mais cómico que a Democracia romântica do Alencar, aquela República meiga e loura”; Craft, porém, “justamente achava tudo isso excelente por ser sincero. O que feria sempre nas exibições da literatura portuguesa? A escandalosa falta de sinceridade. Ninguém, em verso ou prosa, parecia jamais acreditar naquilo que declamava com ardor, esmurrando o peito” (Queirós, 2017: 635) – e Alencar, prossegue Craft, “tinha uma fé real no que cantava, na Fraternidade dos povos, no Cristo republicano, na Democracia devota” (p. 636).

-as realmente, mostrando a ceroula²⁷ (p. 214). Prosseguia furiosamente “esmurrando o ar”: “Eu, se esse Craveirete não fosse um raquítico, talvez me entretivesse a rolá-lo aos pontapés por esse Chiado abaixo, a ele e à versalhada, a essa lambisgonhice excrementícia com que seringou Satanás! E depois de o besuntar bem de lama, esborrachava-lhe o crânio!”. Pouco à frente, esclarece que não quer fazê-lo para evitar a peste porque “[d]entro daquele crânio só há excremento, vômito, pus, matéria verde, e se lho esborrachasse, (...) todo o miolo podre saía, empestava a cidade” (p. 214).

Definem-se, de modo bastante nítido, duas correntes literárias que se disputavam em 1875, agrupando-se, embora debilmente, as críticas mutuamente feitas: de um lado, um lirismo empolado, velho, gasto e degradado, apesar de algum empenho social; do outro lado, o interesse na expressão de uma realidade sórdida e grotesca, que o Romantismo sobrevivente associava à falta de decência e de pudor, devida a sujeitos igualmente abjectos, e a que se deveria reagir ignorando ou, de acordo com as imagens de Alencar, arregaçando as calças ou tapando o nariz²⁸. Quando Alencar e Ega fazem as pazes, revela-se quão fantasiosos e desproporcionados eram tais argumentos: “Alencar jurou que ainda na véspera (...) dissera que não conhecia ninguém mais cintilante que o Ega! Ega afirmou logo que em poemas nenhuns corria, como nos do Alencar, uma tão bela veia lírica. (...) Trataram-se de *irmãos na arte*, trataram-se de *gênios!*...” (Queirós, 2017: 216). Com efeito, Alencar reconhece qualidades em Ega, a quem nunca deixa de elogiar; no jantar na Lawrence, “desejou mesmo, caramba, rapazes, que ali estivesse o Ega” para provar o seu bacalhau (p. 281):

²⁷ A atenção dada às ceroulas de Alencar denuncia uma indumentária descuidada, podendo sugerir que também os versos deixariam entrever referências à roupa interior: em Sintra, “o poeta, agachado junto do arco, estava apertando o atilho da ceroula” (Queirós, 2017: 273); “o poeta tornava a arranjar o atilho da ceroula” (p. 274). Em contrapartida, nas corridas em Belém vestia “fato novo de cheviote claro que o remoçava, de luvas *gris-perle*” e estava “bem penteado”, “com um lustre de óleo na grenha” (p. 343). No sarau da Trindade, ia “de paletot, de gravata branca” (p. 584).

²⁸ Indiferente a estas “literaturas rivais” posiciona-se Craft, defensor do parnasianismo, que irá, com efeito, emergir no meio destas contendidas (Pereira, 1995: 13-15).

Já que me não aprecia os versos, havia de me apreciar o cozinhado, que isto é um bacalhau de artista em toda a parte!... (...) Isto, filhos, a poesia e a cozinha são irmãs! Vejam vocês Alexandre Dumas... Dirão vocês que o pai Dumas não é um poeta... E então D'Artagnan? D'Artagnan é um poema... É a faísca, é a fantasia, é a inspiração, é o sonho, é o arrobo! (...) Eu, palavra, gosto do Ega! Lá essas cousas de realismo e romantismo, histórias... Um lírio é tão natural como um percevejo... Uns preferem fedor de sarjeta; perfeitamente, destape-se o cano público... Eu prefiro pós de marechala num seio branco; a mim o seio, e, lá vai à vossa. O que se quer, é coração. E o Ega tem-no. E tem faísca, tem rasgo, tem estilo...

Sobre Ega, o poeta confessaria ainda que “ninguém lhe admira mais o talento do que eu!” (Queirós, 2017: 437).

Este respeito pelo amigo ajudará a explicar algumas concessões ao Realismo. Na verdade, Alencar admite que a descrição de paisagens deve ser realista: no capítulo XIII, informa Carlos de que tinha escrito um “soneto, uma paisagem, um quadrozinho de Sintra ao pôr-do-sol” com o propósito de “provar aí a esses da Ideia Nova, que, sendo necessário, também por cá se sabe cinzelar o verso moderno e dar o traço realista” (Queirós, 2017: 437). Na mesma cena, reafirma a Ega que havia “concessões que se podiam fazer ao naturalismo” (p. 438): “quando se trata de paisagem, é necessário copiar a realidade... (...) É realista, está claro que é realista... Pudera, se é paisagem!”. Apesar da promessa, a recitação do soneto desvenda uma surpresa (p. 439):

Ela olha a flor dormente, a nuvem casta,
Enquanto o fumo dos casais se eleva
E ao lado, o burro, pensativo, pasta.

– Aí têm vocês o traço, a nota naturalista... *Ao lado o burro, pensativo, pasta...*
Eis aí a realidade, está-se a ver o burro pensativo... Não há nada mais pensativo que um burro... E são estas pequeninas coisas da natureza que é necessário observar... Já vêem vocês que se pode fazer realismo, e do bom, sem vir logo com obscenidades...

Tendo iniciado, no princípio de 1876, uma viagem por vários países estrangeiros, no Natal de 1886, Carlos “escreveu para Lisboa ao Ega anunciando que – depois de um exílio de quase dez anos, resolvera vir ao velho Portugal”. Assim, “numa luminosa e macia manhã de Janeiro de 1887, os dois amigos (...) almoçavam num salão do Hotel Bragança” (Queirós, 2017: 673), onde comparece Tomás de Alencar²⁹, de quem se apresenta nova descrição: em 1887, continua com um “brado cavo” (p. 674), “longos bigodes românticos, que a idade embranquecera e o cigarro amarelara”, mas tem “os dentes mais estragados”; a Carlos, o amigo “parecia-lhe mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca³⁰, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções” (p. 675). Na mesma ocasião, o protagonista quer saber se Alencar teria abandonado “a língua divina” (p. 676). Respondendo que já ninguém a entendia (“O novo Portugal só compreendia a língua da libra, da ‘massa’. Agora, filho, tudo eram sindicatos!”), o poeta declarou que “ainda às vezes me passa uma cousa cá por dentro”. E recitou, “num tom de lamento”, um poema dedicado a Ega (pp. 676-677).

Neste terceiro tempo da narrativa, Carlos percebe uma melhoria no trato de Ega com Alencar, e pergunta o que havia acontecido para o amigo estar agora “íntimo do Alencar”³¹:

Em primeiro lugar, no meio desta Lisboa toda postiça, Alencar permanecia o único português genuíno. Depois, através da contagiosa intrujice, conservava uma honestidade resistente. Além disso, havia nele lealdade, bondade, generosidade. (...) Tinha mais cortesia, melhores maneiras que os novos. Um bocado de piteirice não lhe ia mal ao seu feitio lírico. E por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do Alencar tomava relevo pela

²⁹ “O poeta, no entanto, abismado na contemplação de Carlos, agarrara-o pelas mãos com um sorriso largo, que lhe descobria os dentes mais estragados” (Queirós, 2017: 675).

³⁰ Na mesma página, refere-se a “juba branca”.

³¹ Queirós (2017: 689-690). Já antes o mesmo Ega havia afirmado: “Não há outro [como Alencar], é único! O bom Deus fê-lo num dia de grande verve, e depois quebrou a forma” (Queirós, 2017: 675).

correção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. Em resumo, um bardo infinitamente estimável.

– (...) Não há nada, com efeito, que caracterize melhor a pavorosa decadência de Portugal, nos últimos trinta anos, do que este simples facto: (...) o nosso velho Tomás (...) aparece com as proporções de um Génio e de um Justo.

Embora caricatural, o retrato que assim exhibe o poeta romântico n’*Os Maias* – obra de 1888 que “constitui o mais pungente testemunho sobre os efeitos sentimentais do Romantismo nacional”, onde se recupera “o nome do herói garrettiano cuja experiência sentimental aqui se termina”, o “primeiro testamento romanesco” da geração de Oliveira Martins³² – revela alguns aspectos que importa sublinhar como conclusão: o prolongamento cronológico do Romantismo português até às últimas décadas do século XIX, o que permite a distinção de etapas – a temática amorosa de meados do século a ser gradualmente substituída por uma certa moralidade (como primeira forma de resistência ao Realismo), e depois por interesses e preocupações sociais e políticas; a teatralidade e largueza de gestos que Alencar somatiza espraçando-se pelos versos, em geral de qualidade duvidosa; a reacção ao Realismo e ao Naturalismo (mutuamente confundidos) com ironia ou sarcasmo, que identificam a nova estética com o “excremento”; as “concessões ao Realismo” em aspectos pontuais, como a descrição realística da paisagem, sem “obscenidade”; as referências literárias do Romantismo europeu (Klopstock, Byron, Espronceda) e da Antiguidade (Horácio).

Alguns do artificialismo que se percebe das atitudes de Alencar não significa, todavia, que o Romantismo em Portugal não tenha sido original ou, pelo menos, fruto de um trabalho do génio nacional, como havia de reconhecer João da Ega no fim do romance. Importa sublinhar que este gesto de acolhimento ou contemporização de escolas aparentemente rivais mostra ser semelhante a outras dinâmicas entre períodos, pois o que está em causa é invariavelmente o novo em confronto com o velho e a inovação em face da tradição. De facto, mesmo que o proclame, este

³² Expressões de José-Augusto França (1999), pp. 551, 552 e 585, respectivamente.

Romantismo que se enoja da estética realista e naturalista saberia conciliar estéticas concorrentes, na poesia e na prosa, de que *Os Maias* são um grandioso exemplo.

Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo (2007). *Amor de Perdição*, ed. genética e crítica Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- EICHENBAUM, Boris (2001). “Théorie de la prose”. *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Org., apresent. e trad. Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 200-214.
- FRANÇA, José-Augusto (1999). *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*. Trad. Francisco Bronze. 3.^a ed., Lisboa: Horizonte.
- MATOS, A. Campos (2015). Alencar, Tomás de. In *Dicionário de Eça de Queiroz* 3.^a ed., (74-76). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995). *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Fim-de-Século ao Modernismo* vol. VII. Lisboa: Verbo.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*. Ed. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional.
- REIS, Carlos (2015). “Figurações da Personagem Realista: Os Bigodes e os Rasgos de Tomás de Alencar”. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 73-96.
- REIS, Carlos (2016). “Tomás de Alencar”. *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/531-tomas-de-alencar> (acedido a 27 de Julho de 2018).

SARA GRÛNHAGEN

Université Sorbonne Nouvelle (CREPAL) e Universidade de Coimbra (CLP)

ORCID: 0000-0002-9025-2687

**ISTO NÃO É UMA PERSONAGEM: A FIGURAÇÃO
DE FERNANDO PESSOA EM *O ANO DA MORTE
DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO**

**THIS IS NOT A CHARACTER: THE FIGURATION
OF FERNANDO PESSOA IN *THE YEAR OF THE
DEATH OF RICARDO REIS*, BY JOSÉ SARAMAGO**

RESUMO: Neste trabalho proponho uma análise do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, a partir da ficcionalização e da construção da personagem de Fernando Pessoa, com ênfase nos movimentos metalépticos que cercam sua figuração e tendo em vista sobretudo a proposta conceitual de Genette, em *Figures III* (1972) e *Métalepse* (2004), associada ao conceito de *twofoldness*, elaborado por Smith (2011). No romance, Fernando Pessoa exerce um papel de personagem secundária, figurado em um movimento oposto, mas complementar, ao de Ricardo Reis: enquanto o último adquire consistência e protagonismo no espaço do romance, o primeiro, provindo do real histórico, surge como aparição em vias de perder seus contornos humanos, afirmando-se como ser fictício à medida que sai do campo de visão, e da memória, dos que ainda vivem. Entrando diretamente em cena apenas doze vezes e quase sempre ligado a Ricardo Reis, Fernando Pessoa intervém pouco na ação do romance, mas sua presença assombra a narrativa e sua figuração se destaca pela exploração do limiar entre real e ficcional. Minha hipótese é que o lugar ocupado por Pessoa, enquanto personagem construída via transições metalépticas, é central para a dimensão ideológico-crítica do livro, que parece questionar, entre outras coisas, o próprio mito Pessoa, que se transformava em cânone na época da publicação do romance, perdendo sua densidade e sendo reduzido a um *tipo*, o do cantor das virtudes da raça. Investigando, portanto, os mecanismos através dos quais a figura de Pessoa é construída e ressaltando sua força na narrativa, buscarei contribuir para a reflexão sobre a personagem como categoria que se dinamiza e que não deixa de exercer um papel de destaque no romance português contemporâneo e, mais especificamente, na obra de José Saramago.

Palavras-chave: José Saramago; Fernando Pessoa; personagem; metalepse; *twofoldness*.

ABSTRACT: In this work I propose an analysis of the novel *The Year of the Death of Ricardo Reis*, by José Saramago, based on the fictionalization and construction of the character of Fernando Pessoa, with emphasis on the metaleptic movements related to his figuration and taking into account the conceptual proposal of Genette, in *Figures III* (1972) and *Métalepse* (2004), associated to the concept of twofoldness, elaborated by Smith (2011). In the novel, Fernando Pessoa plays the role of a secondary character and he is figured in an opposing but complementary movement to that of Ricardo Reis: while the latter acquires consistency and protagonism in the novel, Pessoa, coming from the historical reality, emerges as an apparition in the process of losing its human contours, thus asserting himself as a fictional being as he leaves the field of vision and the memory of those still alive. Entering directly into the scene only twelve times and almost always associated to Ricardo Reis, Fernando Pessoa intervenes little in the action of the novel, but his presence haunts the narrative and his figuration stands out by the exploration of the threshold between reality and fiction. My hypothesis is that the role played by Pessoa, as a character built through metaleptic transitions, is central to the ideological-critical dimension of the book, which seems to question, among other things, Pessoa's myth, who was becoming a canon at the time of the publication of the novel, thus losing his density and being reduced to a *type*, that of the singer of the virtues of the race. In this investigation of the mechanisms through which the figure of Pessoa is constructed, and by emphasizing his importance in the narrative, I will try to contribute to the reflection on the character as a category that has dynamized and that has a prominent role in the contemporary Portuguese Literature and, more specifically, in the work of José Saramago.

Keywords: José Saramago; Fernando Pessoa; character; metalepsis; twofoldness.

Imagine-se uma pintura, algo como *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"* (1814), de Goya, ou então *Guernica* (1937), de Picasso: o que é que vemos ali? Tinta a óleo sobre tela, em ambos os casos. De maneira ampla, a representação de uma tragédia. Também, entre tantos detalhes, uma pessoa com os braços erguidos para o alto, na iminência da morte, por fuzilamento, no primeiro caso, ou por fogo, no segundo. São pinturas complexas, e recorro a elas aqui para afirmar uma premissa que, de início, pode parecer bastante óbvia: somos capazes de ver os traços de Goya e Picasso ao mesmo tempo como *pintura* e como *representação* do real. Com as diferenças próprias a cada obra, vemos as pessoas, o touro, o cavalo, as armas, a lâmpada, o fogo etc. como partes de uma composição pictórica e, portanto, fictícia, mas também como figuras que remetem a uma realidade externa ao quadro, permitindo compor, cogni-

tivamente, uma narrativa da experiência da tragédia, sobretudo quando aquelas imagens são conjugadas com as informações de que dispomos seja sobre a ocupação francesa em Madrid, em maio de 1808, seja sobre o bombardeio da cidade basca de Guernica, em 1937.

Essa capacidade de dupla percepção, de ver ao mesmo tempo as duas coisas, a tinta e a tela, a personagem e a figura que ela representa, é bem descrita pelo conceito de *twofoldness*, cunhado por Richard Wollheim (1987: 21), no âmbito da pintura, e desenvolvido por Murray Smith (1995: 42-44), que o estende a outros campos, em especial o cinema, mas também a literatura (2010: 234-238 e 2011: 277-294). Trata-se de destacar os aspectos *formais* e *referenciais*¹ de uma obra de arte, essenciais tanto para a construção quanto para a percepção de uma personagem literária, a categoria que interessa a este trabalho: a diferenciação desses dois níveis às vezes passa despercebida, tão habituados estamos ao jogo da literatura, mas sua importância em alguns romances é análoga à da pintura, quando falamos no modo como a composição, em seus aspectos estéticos, opera em favor do conteúdo da obra. Na pintura, por exemplo, os traços borrados do rosto da figura prostrada no chão na pintura de Goya cooperam para transmitir o horror daquela morte²; já a colagem monocromática de *Guernica* reforça o caos e o absurdo da atrocidade representada.

Na literatura, nossa dupla percepção influi na apreciação de uma obra ficcional: não raro falamos de personagens como se fossem pessoas reais, com desejos e personalidade própria, e podemos mesmo nos identificar empaticamente com elas, lamentando sua sina ou expressando alegria com seus sucessos (Smith, 2011: 277). Essa identificação não apaga, porém, a consciência que temos da ficcionalidade da personagem; no entanto, e é nesse ponto que quero chegar, estendendo um pouco o conceito de *twofoldness*, há obras que jogam com nossa capacidade de perceber, ao mesmo tempo, o que é diegético e o que é extradiegético, o que é do

¹ Segundo distinção de Francis Dauer recuperada por Smith (2011: 286).

² Para uma análise mais detalhada das duas dimensões da pintura de Goya, ver Kieran (2005: 59-62), também citado por Smith (2011: 280).

âmbito da narrativa e o que é do nível do discurso³, ou mesmo o que é real e ficcional. Ou seja, é também a partir dessa diferenciação entre o que é próprio da construção ficcional e o que se refere ao mundo extra-ficcional que dispositivos metaficcionalis e metalépticos se constroem, perturbando a estabilidade do jogo literário e chamando a atenção para aquilo que o constitui como jogo.

Em português, uma boa tradução para *twofoldness* aplicada à personagem está em *História do cerco de Lisboa*, de Saramago, quando Maria Sara explica que personagens são “pessoas de livro”⁴. Essa consciência enunciada da dimensão formal e referencial da personagem e, sobretudo, o jogo com os dois níveis é muito importante na ficção de Saramago e está na base da transformação tanto de Ricardo Reis quanto de seu criador Fernando Pessoa em personagens ficcionais. Centrando-se na figuração⁵ de Fernando Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*⁶, este trabalho desenvolve, portanto, algumas hipóteses: tal romance não só joga com nossa dupla percepção dos vários níveis que envolvem uma obra de ficção, como o faz à maneira de Pessoa; ou seja, uma reflexão metaléptica sobre a ontologia da personagem já está presente, de certa forma, na obra do poeta português. Paralelamente, a presença de Pessoa na narrativa, esse “intruso” do mundo real que vai ser coadjuvante de sua própria criação, tem que ver com a afirmação ideológica do romance, que propõe uma reflexão sobre o estatuto de personagens, autores, heterônimos, enfim, de pessoas de livro e de carne e osso, e sobre seu papel na ficção e no mundo. Enfim, e pensando agora em termos narratológicos, a construção de narrativas como *O ano*, que afirmam a *sobrevida* da personagem (Reis, 2015: 49), assim como o desenvolvimento de conceitos como *twofoldness*

³ Smith é quem faz essa associação à distinção genettiana entre *récit* e *discours* (2011: 293, nota 18)

⁴ Este é justamente o título do livro de Carlos Reis, com reflexões sobre a categoria da personagem, de cujo capítulo “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem” retiro a referência a Saramago (2015: 120).

⁵ Trabalho a partir do conceito de Carlos Reis, pensando a figuração como um processo que vai além da caracterização da personagem, incluindo elementos da ordem do discurso (2015: 27-28).

⁶ A partir daqui, refiro-me ao livro com o título abreviado de *O ano*.

e, com maior alcance, de metalepse demonstram a revalorização da categoria da personagem, que, com toda a sua consistência de papel, tem circulado, bem à vontade, nos livros e no mundo.

A circulação transficcional de poetas-personagens é, precisamente, marca da obra de Fernando Pessoa, que constitui por si só uma reflexão metaléptica sobre a criação artística. Este universo, como se sabe, é marcado por seres de papel que são apresentados como figuras autorais dotadas de personalidade e estilo, expressos nas formas poéticas utilizadas, nos temas abordados, em suma, nas características e preferências de cada um. Nessa atribuição de uma autoria a discursos diversos que, por sua singularidade, poderíamos dizer que são portadores da “função autor”⁷, temos marcada a diferença do heterônimo em relação à personagem tradicional: nas palavras de Pessoa, embora a substância seja a mesma, a forma é outra: “Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e ideias às figuras [...] Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa” (Pessoa, 2017: 143).

O fato é que Pessoa vai além da criação de figuras independentes, que dialogam, trocam cartas e se influenciam; ele também traz para um mesmo plano esses seres ficcionais, os heterônimos, e seu criador, o ortônimo. E coloca essa coexistência como algo natural: “Se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo” (Pessoa, 2017: 146). Nessa enunciação do cruzamento ou do encontro de dois níveis, o de Pessoa, autor, e o de Ricardo Reis, seu heterônimo, temos um vislumbre do movimento metaléptico que constitui a base da criação do poeta português. Sem entrar nos meandros do que seria a “obra” de Pessoa, formada por publicações e textos dispersos, vemos que os fenômenos de heteronímia e ortonímia jogam com as fronteiras entre o real e o ficcional, fazem a criatura

⁷ Recupero aqui a ideia de “fonction auteur”, de Foucault (2001: 817-818). Entre outros aspectos, o nome próprio, as relações de apropriação e atribuição e a posição no discurso são marcas daquilo que poderia definir um autor, e Pessoa reforça esses traços na criação de seus heterônimos.

“saltar” para fora do papel, se autonomizando, ao mesmo tempo em que “puxam” o criador para o universo das criaturas. Por isso podemos falar em metalepse, no sentido que Genette lhe dá: como figura metonímica que designa a passagem, sempre transgressiva, de um nível narrativo a outro (1972: 243-244), mas também como “manipulação [...] dessa relação causal particular que une, num sentido ou noutro, o autor à sua obra, ou, de maneira mais geral, o produtor de uma representação à essa mesma representação”⁸ (Genette, 2004: 14).

E é justamente esse universo metaléptico que Saramago vai recuperar em *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, e que tem como protagonista, como o título anuncia, o heterônimo de Pessoa que, vivendo no Brasil desde 1919, ainda não tinha morrido. O diálogo com Pessoa vai se dar tanto na *substância* quanto na *forma*, para usar os termos do poeta; ou seja, temos uma continuidade não apenas da história do heterônimo em si, com todos os atributos que lhe são próprios, mas também de um certo modo de falar desse heterônimo, via metalepse. Assim, o encontro com Ricardo Reis que Pessoa afirmava ser possível e natural se realiza efetivamente no romance de Saramago:

E não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar. (Saramago, 2011: 86)

Para funcionar melhor, *O ano* precisa de um leitor minimamente familiarizado com o universo heteronímico pessoano, com a dimensão ficcional do heterônimo e a referência real de seu criador. Pois ao fazer Ricardo Reis encontrar seu criador Fernando Pessoa, já morto, no romance, e isso em diálogo com o texto do próprio Pessoa, Saramago

⁸ Todas as traduções são minhas. No original, «Une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même».

procede a uma literalização do que já era, de certo modo, metalepse. Daí que, à semelhança da peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do italiano Pirandello, *O ano* se constrói como “uma vasta extensão da metalepse” (Genette, 1972: 245), contando a história do heterônimo-personagem que não só escapa da obra e do gênero poético em que existia, como também *sobrevive* a seu mestre. Essa separação e autonomia de Ricardo Reis será constantemente reafirmada no romance:

Não diz mais nada este jornal, [...] Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da *Mensagem*, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se tem escrito, foi ontem a enterrar, [...] na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever e o ouvir dizer, *quando muito bem sabemos*, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos. (Saramago, 2011: 36-37, grifo meu)

Nesse trecho, o pronome “nós”, que inclui o leitor e o chama à narrativa, também é metaléptico⁹; ele marca uma suspensão narrativa que serve para introduzir alguns dados importantes, em especial a idade de Reis e Pessoa e o fato de o heterônimo ser um ano mais velho que seu criador, lembrando o leitor da referência – metaléptica – com a qual se está dialogando e reforçando que essa transgressão do limiar da representação é a base da intriga do romance.

Em meio às intervenções do narrador, que exigiriam um estudo à parte, a presença de Fernando Pessoa é um importante operador de metalepse na narrativa, tanto por se tratar da intrusão de uma “pessoa real” na diegese quanto pela posição que ocupa no romance, como aparição em vias de

⁹ Segundo Genette (2004: 24), «Si l’auteur peut ainsi feindre d’intervenir dans une action qu’il feignait jusque-là de seulement rapporter, il peut aussi bien feindre d’y entraîner son lecteur», e ao fazê-lo ele «associe simplement le lecteur ou l’auditeur à l’acte de narration». Trata-se da metalepse retórica, conforme distinção que Ryan (2005: 205-209) propõe em relação à metalepse ontológica.

perder seus contornos humanos, afirmando-se como ser fictício à medida que sai do campo de visão, e da memória, dos que ainda vivem. Essa intrusão da “pessoa real” é um recurso utilizado principalmente no cinema, quando um ator faz o papel de si próprio em determinado filme, jogando com nossa dupla percepção da personagem. Na literatura, tal participação especial é menos chamativa, mas também ocorre com frequência, quando temos uma personagem da extradiegese histórica, nesse caso, Fernando Pessoa, introduzido num romance em que a maioria das personagens é fictícia. Segundo Genette, é o hábito que temos do romance histórico que nos impede de perceber o caráter transgressivo dessa intrusão da presença real (Genette, 2004: 130), mas, no caso de *O ano*, a presença de criador e criatura num mesmo plano chama a atenção para a historicidade e ficcionalidade de um e outro, causando um efeito até mais forte, por exemplo, que as aparições de Hitchcock em seus filmes, pois o narrador faz questão de marcar e comentar esse encontro, dando protagonismo ao que seria aparentemente absurdo. A convivência entre personagens ficcionais e reais também é muito importante em *Memorial do convento*, em que temos, por um lado, D. João V e Bartolomeu Lourenço (de Gusmão) e, por outro, Baltasar e Blimunda – embora o estatuto de personagem histórica ou ficcional não seja absoluto, sobretudo com Blimunda. As semelhanças entre os dois romances, publicados num intervalo de dois anos, também se estendem ao forte diálogo que ambos estabelecem com a história portuguesa e à dimensão crítica envolvida na construção dessas personagens da extradiegese histórica.

Em *O ano*, Fernando Pessoa ocupa uma posição um pouco semelhante à de Blimunda, como personagem que se diferencia das outras por seu caráter fantástico, e esse elemento insólito tem uma função crítica importante nos dois romances: em *Memorial*, Blimunda tem o poder de ver por dentro das pessoas e recolher suas vontades, que servirão depois de combustível para a passarela do padre Bartolomeu, o que dá margem, por exemplo, para uma interpretação alegórica do querer que move a criação humana, em oposição ao obscurantismo religioso que o romance denuncia. Já em *O ano*, que começa com a chegada de Ricardo Reis a Lisboa no dia 29 de dezembro de 1935, um mês após a morte de seu criador, Fernando

Pessoa surge como uma espécie de fantasma que só pode circular entre os vivos por mais nove meses, o tempo que levaria para ser esquecido, num reflexo dos nove meses não contados que antecedem o nascimento (Saramago, 2011: 87). Mas, à diferença de Blimunda, Fernando Pessoa é uma personagem conhecida do real histórico e exerce um papel secundário no romance, que traz como protagonista não o próprio poeta, mas seu heterônimo – poderíamos dizer, sua obra –, que, estando ainda vivo, pode ocupar o lugar de seu criador:

A morte de Fernando Pessoa parecera-lhe forte razão para atravessar o Atlântico depois de dezasseis anos de ausência, deixar-se ficar por cá, vivendo da medicina, escrevendo alguns versos, envelhecendo, ocupando, duma certa maneira, o lugar daquele que morrera, mesmo que ninguém se apercebesse da substituição. (Saramago, 2011: 362)

De fato, Fernando Pessoa é construído no romance a partir de sua relação com Ricardo Reis, seja por meio de encontros, seja quando, em devaneios e reflexões, se insere nos pensamentos do heterônimo. Ao todo, Pessoa entra diretamente em cena apenas doze vezes: temos, de maneira quase intercalada, cinco encontros casuais de Reis com Pessoa em seus passeios por Lisboa (2, 4, 5, 7, 11) e seis episódios em que Pessoa vai visitar Reis no Hotel Bragança (1, 3) ou em sua casa no Alto de Santa Catarina (6, 8, 10, 12), incluindo-se aí a última visita, em que Reis decide acompanhá-lo em sua partida definitiva do mundo dos vivos. Em apenas uma ocasião Fernando Pessoa aparece interagindo não com Reis, mas com a estátua de Camões (9), e há ainda o episódio em que Reis corre atrás de alguém vestido de morte que ele desconfia ser Pessoa, no que poderia ser uma brincadeira de Carnaval (entre a 4.^a e a 5.^a aparição).

N.º	Local	Encontro
1. ^a	Hotel Bragança	Ao retornar para o hotel, Ricardo Reis encontra Fernando Pessoa esperando-o em seu quarto (p. 86)
2. ^a	Rua de Lisboa	“Vai Ricardo Reis a descer a Rua dos Sapateiros quando vê Fernando Pessoa” (p. 100).

N.º	Local	Encontro
3. ^a	Hotel Bragança	Ricardo Reis, lendo <i>The God of the Labyrinth</i> , de Herbert Quain, “fechou por alguns segundos os olhos e quando os abriu estava Fernando Pessoa sentado aos pés da cama” (p. 127).
4. ^a	Cafê de Lisboa	“Tinham-se encontrado num café de bairro, de gente popular, meia dúzia de mesas, ninguém ali sabia quem eles eram” (p. 168).
?	Chiado	Em meio aos festejos de Carnaval, Reis vê um cortejo fúnebre de mascarados, acompanhado da “mais que todas lógica presença da morte [...] lembrara-se do que lhe dissera Fernando Pessoa, seria ele” (p. 178).
5. ^a	Miradouro de Santa Catarina	Ricardo Reis observa o rio, à espera de Marcenda: “Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irónica” (p. 199).
6. ^a	Casa no Alto de Santa Catarina	Primeira noite de Ricardo Reis em sua nova casa: “era Fernando Pessoa, logo hoje se havia de ter lembrado [...] Dormia, Julgo que tinha adormecido” (p. 248).
7. ^a	Miradouro de Santa Catarina	Regressando do jantar, Reis vê Pessoa de costas, junto da estátua do Adamastor: “mal se distingue o fato preto da sombra que a estátua projecta” (p. 303).
8. ^a	Casa no Alto de Santa Catarina	“Ricardo Reis estava no escritório, a tentar compor uns versos” (p. 368).
9. ^a	Largo de Camões	Única cena em que Pessoa não interage com Reis: “Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça de Luís de Camões” (p. 392).
10. ^a	Casa no Alto de Santa Catarina	“Numa destas noites Fernando Pessoa bateu-lhe à porta” (p. 400).
11. ^a	Cemitério dos Prazeres	“Ricardo Reis não se voltou. Sabe que Fernando Pessoa está a seu lado, desta vez invisível” (p. 430).
12. ^a	Casa no Alto de Santa Catarina	“Então bateram à porta [...] afinal era Fernando Pessoa [...] Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos [...] Vou consigo” (p. 465).

Fernando Pessoa é, assim, uma espécie de sombra que acompanha Ricardo Reis em seu retorno a uma Lisboa cinzenta e lúgubre, um Virgílio que guia Dante em sua passagem por outro mundo.¹⁰ Seja caminhando por Lisboa, seja conversando em recintos fechados, Pessoa e Reis observam e

¹⁰ A comparação é sugerida pelo próprio Saramago: “Na Divina Comédia o guia de Dante é Virgílio. Que sombra acompanhará RR nesta outra descida aos infernos? A sombra de FP?” (Saramago, 1999: 110).

comentam aquele mundo irreconhecível com seus espetáculos mórbidos, falam de política e de políticos, de guerras e revoluções, e também das mazelas de outros personagens que vão surgindo ao longo do percurso, em notícias ou lembranças. Nesses diálogos, destaca-se o papel crítico de Pessoa, apontando as incoerências e contradições de Ricardo Reis, que já não é mais o heterônimo apático de outrora, contentando-se com assistir a vida passar. Da mesma forma, Pessoa mostra-se crítico daquele tempo que não é mais o seu, a ponto de, nele também, a transformação ser notável: “Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira” (Saramago, 2011: 372).

A caracterização de Pessoa dá-se, então, mais pelos diálogos com Reis do que por descrições; ficamos sabendo, por exemplo, por meio das conversas com o heterônimo, de sua capacidade de ficar invisível e que sua imagem não reflete mais no espelho¹¹. Senão por isso, poucos detalhes são dados sobre seu perfil, e é no que lhe falta que parece estar a ênfase: Pessoa perde seu rosto no romance¹², e não tem óculos nem chapéu¹³. A personagem de Pessoa foge, portanto, à caricatura que se tornava na época da publicação de *O ano*. Vale lembrar que o romance saiu em Portugal no final de 1984, um ano antes da celebração do cinquentenário da morte de Pessoa, e num momento em que o culto à sua personalidade ganhava força e assumia a dimensão de um projeto político, o que é criticado por Saramago e outros, sobretudo quando do traslado de seus restos mortais do Cemitério dos Prazeres para o Mosteiro dos Jerônimos em outubro de 1985¹⁴, na esteira de uma proposta feita à Assembleia

¹¹ “É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele” (Saramago, 2011: 88).

¹² “Fernando Pessoa [...] levou a mão à testa como se procurasse acalmar uma dor ou afastar uma nuvem, depois os dedos desceram ao correr do rosto, [...] gestos que parecem querer recompor umas feições, restitui-las aos seus lugares de nascença, refazer o desenho, mas o artista tomou a borracha em vez do lápis, onde passou apagou, um lado da cara perdeu o contorno, é natural, vai para seis meses que Fernando Pessoa morreu” (Saramago, 2011: 368).

¹³ “Traz o mesmo fato preto, tem a cabeça descoberta, e [...] não usa óculos” (Saramago, 2011: 100).

¹⁴ A esse respeito, Saramago disse na época: “Esa grandilocuencia de enterrar a Pessoa en los Jerónimos es la típica idea de político. En vez de intentar entender lo que Pessoa es para los portugueses de hoy, se cae en el culto necrófilo de las apariencias” (entrevista a

Nacional em 1983 que só foi concretizada quando das grandes comemorações de 1985.¹⁵

O contexto de publicação é importante porque o romance, remontando a outra época, também apontava criticamente para o presente, lançando luz sobre o mito Pessoa, em especial pela associação ao mito Camões, cuja apropriação pelo Estado Novo é constantemente retomada no romance, como símbolo de uma grandeza épica que se buscava recuperar:

[Ricardo Reis] reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, *acredite*, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, *que digo eu*, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem *sabemos* que é cego do olho direito, *deixe lá*, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte demais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até à penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados. (Saramago, 2011: 392, grifos meus)

A intervenção metaléptica do narrador, que constantemente anuncia sua presença e corrige-se no ato de narrar, reforça a ironia com que a apropriação nacionalista da figura de Camões é tratada no romance. Após esta descrição do espaço, e estando Ricardo Reis já em casa, ficamos sabendo então que Pessoa está sentado na praça aos pés de Camões, na única cena em que não interage com Ricardo Reis (9.^a aparição). É a estátua quem vai responder aos pensamentos de Pessoa, quando este se dá conta de que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a

Bayón, 1985: 156). No mesmo artigo, José Cardoso Pires também critica o aspecto político da celebração em torno da figura de Pessoa: “Todo pasadismo, toda manipulación de los muertos, esteriliza. El salazarismo lo hizo con Camões” (154).

¹⁵ A proposta foi feita em 24 de junho de 1983 pelo então deputado do Partido Socialista Manuel Alegre, que pretendia que a cerimônia fosse realizada naquele mesmo ano, no final da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, que decorreu de maio a outubro (cf. *Diário da Assembleia da República*, 1983: 253).

Camões: “Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância” (Saramago, 2011: 393). Camões é também um “intruso” do mundo real e tem um estatuto parecido com o de Pessoa na narrativa: enquanto este é uma figura do além-mundo, o primeiro não é mais do que uma estátua, de modo que ambos têm menos realidade *material*, humana, que as personagens ficcionais, que o próprio Ricardo Reis. Essa figuração de Pessoa e Camões, algo diminuídos em seu estatuto ontológico, serve também à crítica que o romance faz de um certo papel que é dado ao autor na construção de narrativas nacionais, ou melhor, nacionalistas. A comparação entre os dois poetas é, portanto, evidente no livro, estendendo-se ao aspecto político da posteridade de ambos, pois a personagem de Pessoa, ainda se importando com o mundo dos vivos, deixa claro no romance que não quer o mesmo destino de Camões, reduzido à uma estátua quase militar e transfigurado pelos holofotes:

Tiraram, ou estão para tirar, a estátua do Pinheiro Chagas, e a de um José Luís Monteiro que não sei quem tenha sido, Nem eu, mas o Pinheiro Chagas é bem feito, Cale-se, que você não sabe para o que está guardado, A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino, Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele. (Saramago, 2011: 401)

Aqui, o tempo da diegese parece se cruzar com a da extradiegese, na ironia do personagem que aponta, cinquenta anos antes, para o que então se passava: consagrado, Pessoa tornava-se o novo símbolo nacional oficial, comparável a Camões¹⁶, alcançando um status político para o qual

¹⁶ Em um texto mais recente, Saramago reforça a comparação com Camões e com a caricatura que se tornou: “De uma pessoa que se chamou Fernando Pessoa começa a ter justificação o que de Camões já se sabe. Dez mil figurações, desenhadas, pintadas, mode-

a estátua não demoraria a vir¹⁷. Nesse sentido, o lugar ocupado pela personagem de Pessoa é, de fato, de “afirmação ideológica”, na expressão de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1990: 318). Como personagem secundária com seus dias na terra contados e que, em suas intervenções, exerce um papel predominantemente crítico, Pessoa afirma uma posição contrária à dos discursos de diferentes períodos que preconizavam a criação de mitos nacionais para servir de propaganda a um programa político. O romance coloca-se contra essa simplificação, contra reduzir Pessoa a um *tipo*, o de último cantor das virtudes da raça, sintetizado na imagem da estátua que é erguida e realocada conforme a moda.

Todos esses movimentos metalépticos do romance, quer na figuração de Pessoa ou mesmo de Ricardo Reis a partir de paralelos biográficos, quer nos anacronismos que entrelaçam o tempo da diegese das personagens com o da extradiegese do leitor, quer nas intromissões do narrador, colocam em evidência o limite mesmo que está sendo transposto e rompem, de certa maneira, com o que Genette chama de “contrato ficcional” (2004: 23), que consiste em negar o caráter ficcional da ficção. Com a metalepse, tal “suspensão da descrença”, na expressão de Coleridge, é abalada¹⁸, porque esse tipo de transgressão destaca o processo de criação em si, como se subitamente nos fizesse ver as coxias do palco, a câmera que filma, o pincel do escritor¹⁹. No caso de *O ano*, a representação também está presente no plano da narrativa, e não apenas do discurso: acompanhamos, como leitores, uma encenação da peça “Tá Mar”, de Alfredo Cortez, a filmagem de *A revolução de maio*, de António Lopes Ribeiro, assim como certos momentos em que Ricardo Reis compõe seus poemas. As transposições

ladas, esculpidas, acabaram por tornar invisível Luís Vaz, o que dele ainda permanece é o que sobra: uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros” (2009).

¹⁷ A estátua de Fernando Pessoa no Chiado foi construída na ocasião do centenário do nascimento do poeta e inaugurada em 13 de junho de 1988.

¹⁸ “Called into question is the Coleridgean “willing suspension of disbelief” [...] with metalepsis, it is the reader’s belief, not disbelief, that is suspended” (Pier, 2009: 193).

¹⁹ Nas palavras de Genette, trata-se de jogos que «manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même» (Genette, 1972: 245, grifo no original).

de um nível narrativo a outro que essas cenas ensejam e a figuração de personagens metalépticas como Fernando Pessoa constituem, portanto, um desafio para o leitor, expresso por Borges da seguinte maneira, conforme a referência recuperada por Genette (1972: 245):

Por que nos inquieta que *Dom Quixote* seja leitor do *Quixote*, e *Hamlet*, espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e leem, e procuram entender, e no qual também são escritos.²⁰ (Borges, 1974: 669)

Parte da inquietação que *O ano* pode provocar tem que ver com esse tipo de inversão, como a de Fernando Pessoa se tornar personagem, coadjuvante de sua própria criação. O mais perturbador da metalepse é essa mistura de níveis que imediatamente identificamos, e, num romance que estabelece um forte diálogo com a história, o apagamento das fronteiras entre real e ficcional parece colocar um grau a mais de risco para o leitor, que subitamente pode se ver, também, como uma possível personagem daquela narrativa. Nesse sentido, os jogos metalépticos do romance reforçam igualmente sua dimensão ideológico-crítica, pois a narrativa em questão, que chama o leitor para dentro da obra, fala de um período histórico particularmente perigoso e sombrio, que pode a qualquer momento transbordar para fora do livro. Apontando para o risco desse movimento, o romance convoca o leitor não a participar da história, mas a não permitir que ela se repita.

²⁰ No original em espanhol: “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”.

Como foi dito, a dupla percepção afeta nossa recepção de obras de arte: no caso das pinturas mencionadas no início deste texto, é importante perceber que os traços borrados ou retos, que o rosto escondido ou iluminado de uma personagem, têm um significado naquela composição, para além da questão estética. Isso precisa ser levado em conta sobretudo na obra de artistas que, como Picasso, reagem contra o espetáculo do mundo: “A pintura não é feita para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra contra a brutalidade e a escuridão” (*apud* Chilvers, 1994: 384). Os livros de Saramago claramente também não foram feitos para decorar estantes, e a figuração de Pessoa n’*O ano* recusa precisamente esse lugar decorativo e redutor da arte e do autor que a concebe.

Pintando a tragédia da ditadura, assim como o espetáculo da Europa do entreguerras, incluindo a guerra civil espanhola, obras como *O ano* destacam-se pelo modo como conjugam os aspectos formais e referenciais de sua composição, jogando com nossa dupla percepção, como se dissessem: isto é e não é uma ficção. Nesse processo, como vasta extensão da metalepse que forma a obra de Pessoa, *O ano* valoriza igualmente o lugar da personagem, sem a qual a narrativa não se sustentaria. Diretamente ligada à personagem e sendo parte da história tanto quanto do discurso, a metalepse em *O ano* vai dar outro estatuto aos chamados “seres sem entranhas”, que, muito mais do que “efeitos de texto”²¹, são o eixo central dessa composição e o ponto de partida da crítica ideológica que o romance propõe, no jogo transficcional e transliterário de remissão a personagens, heterônimos, pessoas e autores que transitam por livros e mundos diversos. Arrisco supor ainda que, com a metalepse, talvez seja possível vislumbrar uma revalorização da categoria da personagem dentro da teoria do próprio Genette. De todo modo, cabe repensar seu papel e sua importância, seu lugar na ficção e fora dela. Pessoa já o dizia há tempos: “Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos” (1974: 95).

²¹ Conforme a famosa frase de Genette (1983: 93), que defendeu ser mais importante «s’intéresser davantage au discours constituant qu’à l’objet constitué, ce ‘vivant sans entrailles’ qui n’est ici [...] qu’un effet de texte».

Referências

- BAYÓN, Miguel (1985). “Fernando Pessoa: El poeta de las mil caras”. *Cambio 16*. Madri, 731: 154-157.
- BORGES, Jorge Luis (1974 [1952]). Outras inquisições. In *Obras completas 1923-1972* (667-669). Buenos Aires: Emecé Editores.
- CHILVERS, Ian et al. (Eds.) (1994). *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: OUP.
- DIÁRIO da Assembleia da República (1983). III Legislatura, sessão 1, n. 9, reunião plenária de 24 de junho de 1983, diário de 25 de junho de 1983. 252-254.
- FOUCAULT, Michel (2001[1969]). Qu'est-ce qu'un auteur? In *Dits et écrits I, 1954-1975* (817-849). Paris: Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- KIERAN, Matthew (2005). *Revealing Art*. Londres e Nova York: Routledge.
- PESSOA, Fernando (1974). Gênese e justificação da heteronímia. In *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- PESSOA, Fernando (2017). Aspectos – prefácio geral. In Richard Zenith (Ed.), *Prosa íntima e de autoconhecimento* (143-149). Porto: Assírio e Alvim.
- PIER, John (2009). Metalepsis. In Peter Hühn et al. (Ed.), *Handbook of Narratology* (190-203). Berlim/Nova York: Walter de Gruyter.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina (1990). *Dicionário de Narratologia*. 2.^a ed. Coimbra: Almedina.
- RYAN, Marie-Laure (2005). Logique culturelle de la métalepse ou la métalepse dans tous ses états. In John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (201-223). Paris: Éd. de l'EHESS.
- SARAMAGO, José (1999). “As notas de Ricardo Reis”. *Revista Ler*. 44: 106-115.
- SARAMAGO, José (2009). Da impossibilidade deste retrato. In Blog *Outros cadernos de Saramago* [em linha]. Disponível em <http://caderno.josesaramago.org/36890.html> (consultado em 21 de julho de 2018).
- SARAMAGO, José (2011). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.

SMITH, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

SMITH, Murray (2010). Engaging Characters: Further Reflections. In Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (Eds.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media* (232-258). Berlin/Nova York: Walter de Gruyter.

SMITH, Murray (2011). "On the Twofoldness of Character". *New Literary History*. 42.2: 277-294.

WOLLHEIM, Richard (1987). *Painting as an Art*. Londres: Thames & Hudson.

STEFANO BALLERIO

Università degli Studi di Milano

ORCID: 0000-0003-0235-3697

JOSEFINE, OR LIVING IN DISCOURSE

JOSEFINE, OU VIVER NO DISCURSO

ABSTRACT: The paper discusses Franz Kafka's "Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause" (1924) and Roberto Bolano's "El policia de las ratas" (2003). Kafka's short story is discussed in relation to its main character, Josefine, and the theme of the function of art and the social role of the artist. Bolano's short story, where Josefine comes back as the aunt of the main character Pepe, is also discussed in relation to that theme. In addition, the paper proposes some remarks on the issue of the afterlife of literary characters.

Keywords: Franz Kafka, Roberto Bolano, Josefine, character.

RESUMO: A comunicação discute sobre "Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause" (1924), de Franz Kafka, e "El policia de las ratas" (2003), de Roberto Bolano. O conto de Kafka  discutido em relação ao seu personagem principal, Josefine, e ao tema da função social da arte e do artista. O conto de Bolano, no qual Josefine volta como a tia do personagem principal, Pepe, também  discutido em relação ao mesmo tema. Além disso, a comunicação propõe algumas observações sobre a questão da 'vida após a morte' de personagens literários.

Palavras-chave: Franz Kafka, Roberto Bolano, Josefine, personagem.

1. Kafka's Josefine and the Uncertain Power of Song

First conceived by Franz Kafka as the main character of his last short story "Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause" (1924), Josefine the singer is also a central figure in Roberto Bolano's "El policia de las ratas," posthumously published in 2003. In the following pages, I will first propose some remarks on Kafka's text and then I will try to discuss the modes and meaning of its character's second life in Bolano's short

story.¹ A not-so-surprising conclusion, as regards the general theme of the afterlife of literary characters, will be that the return of a character from one work to another can entail the return, but with variations, of themes and narrative devices that were associated with it.²

Kafka's text can be described as an enquiry on Josefine, her people, and the relationship between them. As with the other texts of the same collection *Ein Hungerkünstler* (1924), we are not told a story with a clearly structured plot. Instead, we follow the homodiegetic narrator's considerations on Josefine's singing for he is a fellow mouse who attended her recitals and on what her singing means to him and their people. The narrator's discourse does not follow the development of a story determined by Josefine's and the other characters' actions, but its own logic of questions and answers, statements and doubts, hypotheses and counterhypotheses a discursive logic, rather than a story logic in a strict sense and Josefine's and the other characters' actions, which are usually evoked in the iterative form, are subject to this discursive logic. In this sense, Josefine is not so much a creature of actions and events, for us readers, as a creature of discourse.³

The interrogative attitude that marks the discourse of the narrator is due to his uncertainty about the power of Josefine's singing, its status as art, and the mouse folk's ability to understand it. This uncertainty, which also brings about a tone of perplexity, mirrors the contradictory judgements of the mouse folk. At the very beginning, the narrator apparently recognizes the power and status as art of Josefine's singing, by claiming that "Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges"⁴ (Kafka 1946:

¹ Josefine is also the main character of a novella by Hans Magnus Enzensberger, *Josefine und Ich* (2006), and I wonder if Leo Lionni thought about her too in creating his picture book *Frederick* (1967), but in the present paper, due to space constraints, I will not extend the discussion to these works.

² This could be viewed as an implication of what James Phelan (1989) describes as the relationship between the mimetic, thematic, and synthetic components of characters.

³ The same remarks could also apply to other Kafka texts from other collections, of course, and especially to other animal stories such as "Forschungen eines Hundes" ("Investigations of a Dog") or "Der Bau" ("The Burrow").

⁴ "[A]nyone who has not heard her does not know the power of song" (all the translations of Kafka's text from German to English are mine).

268). But afterwards this initial recognition is undercut by the reported doubts and irony of the mouse folk, who question, at times, whether Josefine's singing is really art, after all, and whether it is really *singing*. The narrator uses the word *Gesang* ("singing"), in fact, but he also uses the word *pfeifen* ("whistle," or "pipe") and he states that Josefine possibly pipes a little worse than the other mice, for her piping is weaker.

As it turns out, yet, the other mice's attention for mice are undoubtedly captivated by her singing and they unfailingly rush to her recitals might be captured precisely by this ordinary nature or even mediocrity that prompts their doubts and irony. Giorgio Agamben, who writes about this short story in a brief essay on the act of creation, remarks that Josefine sings by her inability to sing (Agamben, 2014: 52). She has not the power to sing, Agamben suggests, and this causes an interruption in the operation of singing that makes the power of singing evident in its absence, we might say and we already observed that Josefine is somewhat absent from the scene, as she does not *act* before us, but still she is present and alive in discourse.

But Agamben also suggests, in elaborating this point, that poetry makes language work in such a way that its communicative and informative functions are cancelled (Agamben, 2014: 59). This sends us back to Russian formalists' and French structuralists' attempts to define literary language as intrinsically non-pragmatic and opaque: brilliant and fruitful attempts, as we know, that nevertheless did not achieve their aim of grounding literariness in language structures and in an interruption of the relations between the text and the world. We can certainly spot "symptoms of the aesthetic," to use Nelson Goodman's words (1976), but these symptoms typically concern the relations that *we* establish between art symbols and the world or between symbols and other symbols, and this is not due, even in the latter case, to any intrinsic property of those symbols, but to the way we use them, or maybe *play* them. In this view, the foundation of aestheticity, and hence of literariness as a kind of aestheticity, is pragmatic, which is to say that the language of literature is not intrinsically different from the language we use in other contexts. This might be the reason why the narrator of Kafka's story says that

“Pfeifen ist die Sprache unseres Volkes, nur pfeift mancher sein Leben lang und weiß es nicht”⁵ (Kafka 1946: 282): with Molièresque irony, the narrator remarks that there is no difference between the piping everyone uses everyday and the piping of the artist.⁶

Immediately after that, though, the narrator adds that “hier aber ist das Pfeifen frei gemacht von den Fesseln des täglichen Lebens und befreit auch uns für eine kurze Weile”⁷ (Kafka 1946: 282) and elsewhere he recognizes that, for the mouse folk, Josefine’s singing is “einen Becher des Friedens vor dem Kampf”⁸ (Kafka 1946: 277). These remarks evoke the well-known idea that, in assuming an aesthetic attitude, we distance ourselves from the purposes and obligations of everyday life.⁹ This liberation, as momentary as it is, allows us to re-establish a deeper contact with ourselves and our world, or a deeper understanding of both, and maybe some kind of communion with the rest of the audience.¹⁰

The narrator, in sum, is concerned with the problem of the function and functioning of art and literature in relation to the needs and obligations of pragmatically oriented everyday life. And it is not surprising that Josefine’s art seems so idle to the other mice, as long as they are occupied by everyday life, with all its tasks and duties, but then its importance is recognized, when those same mice experience its liberating power: “Wenn man vor ihr sitzt, versteht man sie. (...) wenn man vor ihr sitzt,

⁵ “Piping is the language of our people and some pipe all their lives without realizing it.”

⁶ Needless to say, the issue of the definition of literature widely exceeds the limits of the present discourse. For an introduction, see Lamarque 2009.

⁷ “[H]ere piping is released from the chains of everyday life and it releases us too for a while.”

⁸ “[A] cup of peace before the fight.”

⁹ In *this* sense if we speak about language *use*, rather than language *structures*, we can say that in literary contexts language typically works differently from the way it works in everyday communication. I would also argue that some Russian formalists were more inclined to this view than most French structuralists: think of Viktor Shklovsky, or of Roman Jakobson until the early 30s, in comparison with Roland Barthes’s *Critique et vérité* or the later Jakobson himself.

¹⁰ This general idea can be specified in different ways, of course. On my part, I agree with Hans-Georg Gadamer, who emphasises, in *Wahrheit und Methode*, the importance of conceiving the detachment from everyday life granted by the experience of art as the premise for a deeper continuity within the life of the receiver (Gadamer 1975: part I. “Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst”).

weiß man: was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen”¹¹ (Kafka 1946: 272). Nor is it surprising that the relation between Josefine and the mouse folk is ambiguous:¹² on one side, the artist lives in a condition of marginality and art seems to be bound to some kind of “maladjustment” to use a word Eugenio Montale once used for himself (1951: 570) as regards that pragmatically oriented, everyday life her audience are immersed in (one might recall that the hunger artist of “Ein Hungerkünstler” does not eat because he cannot find anything he likes, while the acrobat of “Erstes Leid” lives removed from his audience, under the big top). But, on the other side, that same audience perceives the value of the artist’s work, so that the artist, while remaining in her or his marginality, becomes the object of the people’s cares:

Manchmal habe ich den Eindruck, das Volk fasse sein Verhältnis zu Josefine derart auf, daß sie, dieses zerbrechliche, schonungsbedürftige, irgendwie ausgezeichnete, ihrer Meinung nach durch Gesang ausgezeichnete Wesen, ihm anvertraut sei und es müsse für sie sorgen; der Grund dessen ist niemandem klar, nur die Tatsache scheint festzustehen.¹³ (Kafka 1946: 275)

To Josefine’s mind, though, she is the one who saves her people from their misfortunes, or at least helps them bear those misfortunes, so that ultimately she feels misunderstood by them: “auf wirkliches Verständnis, wie sie es meint, hat sie längst verzichten gelernt”¹⁴ (Kafka 1946: 273). The mouse folk do not give explicit recognition to the actual function of her singing and her role as she conceives them, nor they satisfy her

¹¹ “When you are before her, you understand her. . . . when you are before her, you realize that her whistling is not whistling.”

¹² Emil Sattler wrote in 1977 that most scholars would agree on interpreting Kafka’s short story as a “statement on the role of the artist in society” (Sattler 1977: 410). I would not use the word *statement*, but I do agree on the importance of the theme.

¹³ “Sometimes I have the feeling that the people consider their relation with Josefine as entailing that this fragile creature, who needs many cares, who is somehow distinguished, or who distinguished herself, to her mind, by singing, is entrusted to us and that we must take care of her; nobody probably knows why, but that’s a fact.”

¹⁴ “It is a very long time since she learnt to give up real understanding, the way she would mean it.”

request to be exempted from working. This is not to say that the mouse folk are unfair. Their judgements and actions, in fact, can be interpreted as instantiations of an idea that recurs throughout Kafka's works and whose beginnings can be grasped in the 1919 *Brief an den Vater*: the idea of a law that is grounded in necessity, rather than in fairness. But Josefine does not accept or even understand this necessity and hence she feels misunderstood and mistreated. The ambiguity of her relationship with the mouse folk, therefore, is also a source of conflict and resentment, though it cannot be reduced to that. In changing the title of the story from "Josefine, die Sangerin" to "Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause," Kafka noted that titles using *oder* are not quite refined, but that *oder*, in this particular case, would convey a peculiar meaning, as if it were a "scale" (Kafka 1996: 395). It is an image that evokes the theme of justice and the law, again, but also a way to conflate contrast and identification by means of the ambiguous logical function of *oder*.

In that it enables communion, in fact, Josefine's singing can become the voice of the people: "Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen"¹⁵ (Kafka 1946: 278). This is the second possible interpretation (and the two are not mutually exclusive) of the indiscernibility of Josefine's singing from the other mice's piping: art is an attempt at voicing human experience, made from the stuff of that experience, hence its indiscernibility from what goes on with that experience and the possibility to perceive the singing of the artist as a message from the people.

This possibility of communion and identification is further explored in the closing paragraph of the text. The narrator evokes the future of Josefine her future death and what lies beyond and says that the people will not miss Josefine and that she is bound to be forgotten by them, for they, as a people, do not record history: "wir keine Geschichte treiben" (Kafka 1946: 291). But a few pages before, in saying, in a similar vein, that "im

¹⁵ "This piping, that rises up where everyone else must remain silent, comes almost like a message of the folk to the individual."

allgemeinen vernachlässigen wir Geschichtsforschung gänzlich”¹⁶ (Kafka 1946: 277), the narrator had also recalled (not without contradiction) the sufferings that the mice folk had endured, and here too, at the end of the text, what ultimately bridges the distance between Josefine and her people is this common destiny of suffering. Therefore, released by death from these earthly sorrows that the chosen, in her view, must endure, Josefine will finally join the countless multitude of the heroes of their people (Kafka 1946: 291) and thus be reunited with them.¹⁷

Reiner Stach, in the final chapter of his biography of Kafka, suggests that, in reading this text, we are faced with a radical change in the writer’s conception of the condition of the artist and his or her relationship with society. Throughout his life, in Stach’s view, Kafka had been convinced that the artist should commit himself or herself to an individual search for truth that would necessarily divide him, or divide her, from society; “Now, at the end of the road,” Stach writes, “he seemed to move away from this position, and the battle of his life appeared in the light of irony” (2013: 550). On my part, I would not use the word *irony* and I would rather say that Kafka, in this final meditation on the function of art and the relationship between the artist and society, anticipates some kind of universal and ultimate reconciliation in surrender, pity, and oblivion. Ambiguities and conflicts are not so much resolved, as they are exceeded in a perspective that exceeds all earthly ambiguities and conflicts: the perspective of death.

In the end, therefore, we might be tempted to see Josefine as a figure of Kafka himself, and undoubtedly the story makes one think about the author’s life and his condition as he wrote the text and then reviewed the galleys, lying in his death bed. Yet, there is no reason to constrain

¹⁶ “In general we neglect history completely.”

¹⁷ This final gaze on the destiny of the mouse folk and these reflections on suffering and endurance might be interpreted as hinting at the history of the Jew, but other passages of the text would be harder to reconcile with this interpretation. More generally, Kafka’s texts evade univocal, thorough interpretations of this kind and typically allow for more than one interpretation. The mouse folk, therefore, could be read both as a metaphor for the Jew and as a metaphor for humanity in general: both interpretations could be partly grounded in the text and both would be partly exceeded by it.

the meaning of the text within the limits of biographical interpretations, nor to mistake the experience that gave rise to a literary work, or the contingency in which it was written, for its meaning (not after Barthes and Foucault, at least). Josefina is not Kafka, or she can be any artist and therefore she can be Kafka in that he was an artist too by way of exemplification, to borrow another concept from Nelson Goodman, and the narrator's final meditation on her destiny concerns her creator just like any other artist approaching her or his own death: Roberto Bolaño, for example.

2. Roberto Bolaño: The Legacy of Josefina and the Mission of the Writer

Roberto Bolaño too was sick and close to his death, when he wrote the short stories and gave the speeches which would be comprised in *El gaucho insufrible*, and the collection begins with a reference to Kafka's "Josefina," as in the exergue we find the Spanish version of the first sentence of the last paragraph of Kafka's short story: "Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo"¹⁸ (Bolaño 2003a: 9). Undoubtedly, we can read the quotation as a pre-posthumous glance Bolaño gives himself, through Kafka and Josefina, and as a valedictory gesture marked by the understatement and self-irony (a *diminutio personae*, in a way) that in "Literatura + enfermedad = enfermedad" he displays in talking about his terminal illness. As in the case of "Josefina," however, and even if the paratextual position of the quotation allows a more direct reference to the contingency of writing, we should refrain from focusing exclusively on the author and his biographical situation. By means of this quotation, in fact, Bolaño introduces the theme of loss in general. But we will return to this theme later on. Before that, we must consider another reference to Kafka that we find, again, in "Literatura + enfermedad = enfermedad."

¹⁸ This is the translation from the American edition of *El gaucho insufrible*: "So perhaps we shall not miss so very much after all" (Bolaño 2010).

Bolaño recalls a passage by Elias Canetti in which Canetti writes that Kafka definitively accepted the destiny of writing when he spat blood for the first time because of tuberculosis (Bolaño 2003c: 141). And then Bolaño suggests that we need to go through books, sex, and travelling to go through life and writing, we might say in search of the *new* just like Baudelaire suggested, even if we know, or think we know, that all things are vain and death is unavoidable. According to Bolaño, this also meant that the flag of art should be raised even in the face of the horror we cannot defeat. Violence and horror are recurring themes in Bolaño's works and this recurrence is an enactment of the belief that art must stand before the horror to show it and call it like it is, at least, even if no victory is actually possible.

In this perspective, the artist can be conceived as a witness who pursues truth even if he knows that his or her defeat is unavoidable. Hence the kinship between the figure of the poet, as an epitome of this conception of the artist, and the figure of the detective, as it is exemplified by certain characters of Bolaño's narrative works, or between Pepe, the police rat who chooses to face the horror and discover the truth, even if he realizes that he will not be able to stop the horror and let everyone know the truth, and his aunt Josefina, the singer for in Bolaño's short story Josefina comes back as the aunt of the main character Pepe.

This kinship between the poet and the detective is suggested by the very motivations that led Pepe to become a police rat: none of them is certain, but all of them have something to do with failure in its many guises and a desire for solitude; all of them, therefore, might have something to do with the choice or the destiny, or the accident of being a poet, but for one difference: the work of a policeman, or police rat, is thought to be useful, while the work of a poet is not. That is why another rat, talking about Eustaquio, a young rat who is killed later in the story, says that Eustaquio "componía y declamaba versos. . . . lo que lo hacía manifiestamente inhábil para el trabajo"¹⁹ (Bolaño 2003b: 69). As to the

¹⁹ "He composes and declaims verse, said the friend (so he was obviously unfit for work)" (Bolaño 2010: 58).

old female rats that make up the rat queen, they are also unfit for work because of their anomaly, but it is precisely their anomaly that endows them with the wisdom that allows them to advise their people in difficult situations. Likewise, Kafka's Josefina would not engage in productive work, but the mice folk would turn to her especially in hard times.

Right from the first lines, therefore, the kinship between Pepe and Josefina appears not only as parentage, but also as similarity, though incomplete, and this similarity is an example of the general similarity between the poet and the detective. Pepe's motivations for action, later on, give us another confirmation: when he pursues the killer and does not give up his search for truth, his motivations have something to do with fever, that is to say with sickness, or disease. The first who talks about fever is an old schoolmaster who tells Pepe that "todo es raro. . . . lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida"²⁰ (Bolaño 2003b: 70). But fever and nausea are frequent conditions throughout the collection and they always appear as something like a normal abnormality, or an altered response to some pathogenic external circumstance. Fever and nausea prompt digressive actions, like searching the dead sewers. Once again the poet and the detective are similar, therefore, in that they both suffer from some kind of maladjustment and reveal the same inability to overlook the horror, even if this inability means their own involvement in the horror.

Apparently, the return of Josefina also implies the return of some themes that she evoked in Kafka's story, but in Bolaño's text these themes are linked not only to Josefina, but also to Pepe and other secondary characters that share some of their traits. We have recurrences with variations, in sum, and the most evident variation concerns fear. Héctor, the killer, tells Pepe that her aunt "se moría de miedo"²¹ (Bolaño 2003b: 81) and that her audience too was scared to death, even if they did not know it. This fear Héctor talks about is an obvious departure from Kafka

²⁰ "Everything is strange. . . . strange is normal, fever is health, poison is food" (Bolaño 2010: 59).

²¹ "She was scared to death" (Bolaño 2010: 68).

and it is clearly linked to the central place that violence and horror hold in Bolaño's works: for Héctor is the voice of horror, in a way, and his murders are oases of horror in the vast deserts of boredom that make up the life of rats.²²

The same pattern of recurrence with variations appears if we compare Kafka's Josefine and Bolaño's Josefine, and Pepe, from the point of view of characterization. Bolaño's Josefine, just like Kafka's Josefine, is not so much a character who acts in the story as an absent figure, who returns time and again in the discourse of other characters who might have known her and talk about her: Pepe, an old police rat, the rat queen, and the killer Héctor, as we said. Bolaño's Josefine too is first of all a creature of discourse and the fact that Bolaño resorts to the same form of characterization originally used by Kafka brings us back to the issue of oblivion, which we met at the end of Kafka's short story: in Bolaño's story, Josefine has not been forgotten. The other characters remember her and still talk about her and the very fact that Bolaño revives her in his text apparently reenacts this rejection of oblivion at the level of literary tradition. Bolaño seems to suggest that the flag of art, put down by one, will be picked up by another (since we recalled "Le Voyage," we might recall "Les Phares" as well). Perhaps Bolaño suggests that Josefine and Kafka, by consequence can attain some kind of survival in art, or in literary tradition. As regards Pepe, on the other hand, his characterization is not entirely entrusted to the discourse of other characters, as he is a fully acting character throughout the story, but in the final episode he might be involved in a process of tradition too, as a younger police rat joins him in the fight against the weasels and apparently gets ready to take over from him.

²² This famous verse from Baudelaire's "Le Voyage" "Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!" (1961: 126, VII 4) is used by Bolaño as an epigraph to *2666* and it is quoted in "Literatura + enfermedad = enfermedad" as Bolaño writes about a man who killed his wife and children and then, after committing his crime, confusedly spoke about "libertad" (Bolaño 2003c: 151), or "freedom" (Bolaño 2010: 138). Héctor too, when Pepe first sees him approaching with another mouse, is paradoxically speaking about "libertad" (Bolaño 2003b: 79).

A few lines before, moreover, Pepe himself pondered on the fate of the rat people the theme that was touched upon at the end of Kafka's text in terms that elaborate the theme of loss first enunciated in the epigraph. Here we must recall that Héctor, the killer, is the first rat to ever kill other rats. Pepe kills him, but then he is slowly dragged down by the realization of this terrible truth, that rats can kill other rats, and he ends up considering the unavoidable fate of his people:

Las ratas somos capaces de matar a las ratas. (...) Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, come pueblo, también estábamos condenados a desaparecer.²³ (Bolaño 2003b: 84-85)

The loss is universal and inescapable, but nevertheless the detective and the poet go on to the end of their quest, which is eventually their own end.

In summary, we can conclude that the return of Josefina, from Kafka to Bolaño, entails the recurrence with variations of themes and forms. Both Kafka and Bolaño, at the end of their lives, by creating and recreating Josefina and her nephew Pepe, reflect on the mission of art and the role of the artist within society: on his living in discourse and through discourse, for some intimate need and for reasons that can be reaffirmed even before impending death.

²³ "Rats are capable of killing rats. . . . Our capacity to adapt to the environment, our hard-working nature, our long collective march toward a happiness that, deep down, we knew to be illusory, but which had served as a pretext, a setting, a backdrop for our daily acts of heroism, all these were condemned to disappear, which meant that we, as a people, were condemned to disappear as well" (Bolaño 2010: 71-72).

Works Cited

- AGAMBEN, Giorgio (2014). "Che cos'è l'atto della creazione." *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo. 39-60.
- BAUDELAIRE, Charles (1961). *Les Fleurs du mal*. Œuvres complètes. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard. 3-189.
- BOLAÑO, Roberto (2003a). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama [2003].
- ___ (2003b[2003]). "El policía de las ratas." *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama. 53-86.
- ___ (2003c[2003]). "Literatura + enfermedad = enfermedad." *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama. 135-158.
- ___ (2010). *The Insufferable Gaucho*. Trans. Chris Andrews. New York: New Directions.
- GADAMER, Hans-Georg (1975). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- GOODMAN, Nelson (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett.
- KAFKA, Franz (1946). *Erzählungen*. Ed. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer.
- ___ (1996). *Drucke zu Lebzeiten, Apparatband*. Wolf Kittler, Hans-Gerhard Koch, and Gerhard Neumann (Ed.). Frankfurt a. M.: Fischer.
- LAMARQUE, Peter (2009). *The Philosophy of Literature*. Malden: Blackwell.
- MONTALE, Eugenio (1951[1976]). "Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)". In Giorgio Zampa (Ed), *Sulla poesia*. Mondadori: Milano. 569-574.
- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Columbus (OH): The Ohio State UP.
- SATTLER, Emil E. (1977). "Narrative Stance in Kafka's 'Josephine'." *Journal of Modern Literature*. 6.3: 410-418.
- STACH, Reiner (2013). *Kafka. The Years of Insight*. Trans. Shelley Frisch. Princeton (NJ): Princeton UP.

(Página deixada propositadamente em branco)

VERA BASTAZIN

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ PUCSP

ORCID: 0000-0002-5584-9197

PERSONAGENS: ENTRE LUZ E SOMBRAS, UMA POÉTICA DE CORPOS CALIGRÁFICOS

CHARACTERS: AMONG LIGHT AND SHADOWS, A POETIC OF CALLIGRAPHIC BODIES

*Entre a similaridade e a diferença, uma busca
pela totalidade do ser. (Valter Hugo Mãe)¹*

RESUMO: Impactos grotescos e gestos delicados surgem e tomam corpo na narrativa de Valter Hugo Mãe, criando personagens e espaços que inquietam e fascinam o leitor. Isoladas, em duplas ou tríades labirínticas, as personagens realizam uma dança textual de forma a construir a trama instigante e cruel do romance. Matsue – a menina cega – é aquela que nasce da visão do artífice, cujos gestos o revelarão como um traidor da criança indefesa. Mas, não será esta dupla a levar a narrativa para o final surpreendente; sua função será a de construir o perfil de uma de um dos protagonistas que, no correr da trama se entrelaça ao vizinho – o oleiro dedicado ao cultivo das flores. Dos confrontos, marcados por sentimentos de ódio, as personagens se aproximam e se distanciam, fazendo nascer do tecido textual a construção de um processo que, passo a passo, vai revelando a possibilidade de aproximações. O eu e o outro, ao criarem tensão em suas relações, acabam por criar também a reversão da essência de cada um. A aproximação e a troca de papéis constituirá o ápice das tensões, cujo movimento escritural manterá no cenário de fundo as figuras femininas, construindo uma variação de possibilidades interpretativas. Literatura e filosofia dialogam nas entrelinhas do texto de forma a construir um espaço no qual todos se ocultam e se revelam, criando num jogo permanente de luz e sombras instigantemente poético.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe, personagens em confronto, personagens artífices, o eu e o outro na literature.

¹ Ideia expressa em Palestra proferida pelo autor, em 2018, no Sesc Vila Mariana, São Paulo.

ABSTRACT: Grotesque impacts and delicate gestures come up and take shape in Valter Hugo Mãe's narrative, creating characters and spaces that unsettle and fascinate the reader. Isolated, in pairs or in labyrinthine triads, the characters accomplish a textual dance in a way that build the intriguing and cruel plot of the novel. Matsue – the blind girl – is fruit of the artisan's premonition, whose gestures will reveal him as a *traitor* of the defenceless child. However, won't be this pair to lead the narrative to its surprising end. Their function will be to build one of the protagonists' profile that, throughout the plot, interweaves to the neighbour – the potter devoted to the cultivation of flowers. Due to the confrontations marked by feelings of hatred, the characters get closer and drive apart, prompting from the textual construction the development of a process that, step by step, reveals the possibility of approaches. The *self* and the *other*, when make tension in their relationships, also create a reversal of each one's essence. The approach and the change of roles will be the apex of the tensions, whose writing movement will keep in the backdrop the female figures, building, also in this case, a variation of interpretative possibilities. Literature and philosophy dialogue in the implied sense of the text in a way to build a space in which everyone are hidden and revealed in a permanent game of light and shadows rivetingly poetic.

Keywords: Valter Hugo Mãe, Characters in confrontation, Characters artisans, The self and the other in the literature.

Em impactos grotescos ou na delicadeza dos gestos, as personagens do romance, *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe, surgem e tomam corpo na narrativa, criando espaços que inquietam e fascinam o leitor. Isoladas ou em duplas, ou mesmo, criando tríades labirínticas, um conjunto reduzido de personagens realiza uma dança textual por entre as linhas de uma trama instigante e cruel. Matsu não é a primeira a se inscrever no texto, todavia, é ela – a menina cega – quem nasce da visão premonitória do artífice de gestos violentos que se revelará como um frágil *traidor* do sentimento mais puro da irmã indefesa. Mas, não será esta dupla a levar a narrativa para o final surpreendente; sua função será a de construir o perfil de uma das personagens que, no correr da trama se entrelaça ao vizinho, o oleiro dedicado ao cultivo das flores nas bordas da floresta. Da oposição e dos confrontos marcados por sentimentos de rancor e ódio, as personagens se aproximam e se distanciam, ao longo da narrativa, fazendo nascer do tecido textual a construção de um pro-

cesso que, passo a passo, vai revelando, na face dos inimigos, indícios de uma possível aproximação. O *eu* e o *outro*, ao criarem tensão em suas relações, acabam por criar também a reversão da essência de cada um. A aproximação e a troca de papéis constituirá o ápice das tensões, cujo movimento escritural manterá no cenário de fundo as figuras femininas construindo também lacunas de possibilidades interpretativas. Literatura e filosofia dialogam nas entrelinhas de forma a construir e sustentar um espaço limiar no qual todos se ocultam e se revelam, criando um jogo permanente de luz e sombras instigantemente poético.

Dentre uma diversidade de elementos que constituem a narrativa romanesca, este trabalho elege para observar, destacar e discutir a arquitetura das personagens no último romance de Valter Hugo Mãe, “Homens imprudentemente poéticos”, de 2016.

Desde o título, a obra já se propõe a provocar certa inquietação no leitor. “Homens (...) poéticos” poderia remeter a um perfil masculino romântico, ou mesmo aos poetas vinculados à estética que tanto marcou as escolas literárias do séc. XIX. Afinal, o adjetivo *romântico* faz suspirarem adolescentes e estereotipadamente mulheres das mais diferentes idades. Todavia, não é este viés que a obra de Hugo Mãe persegue. Ao usar o substantivo “homens” e o adjetivo “poéticos”, o romancista interpõe um adverbio de modo a criar, com a palavra, uma pedra no meio do caminho. Esta palavra-pedra, podemos assim dizer, intercepta o caminhar do leitor para dentro da obra, provocando um instante suspenso para fazer a indagação: – Mas, o que significaria *imprudentemente poético*! A curiosidade agarra-se ao leitor, despertando-lhe motivação maior para adentrar o texto e buscar nele alguma possível resposta.

Todavia, antes ainda de chegarmos à narrativa e mesmo ao final dela, outro universo se inscreve: algumas imagens habitam as páginas, compondo, em leves e rápidas pinceladas, figuras humanas, por vezes envoltas em quimonos; espaços naturais, sugerindo altas montanhas como cenários de fundo; e, em contraste, alguns desenhos de objetos e mobiliários internos próprios à cultura oriental, além de uma carriola rústica que transporta leques pintados. Ao todo são 13 páginas que parecem se desdobrar da capa e, ao final, fechar a narrativa, com desenhos traçados

pela técnica do sumiê². As telas, sempre inscritas em preto, sugerem reiteradamente temas orientais.

A narrativa divide-se em duas partes, denominadas “a origem do sol” e “o homem interior a todos os homens”, cada uma delas acolhendo 14 e 13 capítulos respectivamente. Os títulos não revelam nenhum padrão composicional, isto é, ora são extremamente pontuais e objetivos como “Itaro, o artesão” ou “A floresta”; ora ambíguos e enigmáticos como “Ficar criança”, ou “A lágrima de fumo” ora, ainda, sugerindo um jogo de composição poética, “Amor, sorte, amor/sorte, amor, sorte”.

No que respeita à apresentação formal da obra, salta, também, aos olhos do leitor a conjugação das cores da capa, entre o rosa de fundo, o desenho em azul royal e as letras, tanto como a ranhura das páginas, em vermelho bastante vivo. Se as cores são fortes, bem definidas e apelam ao leitor, o desenho é sóbrio e marcante em suas pinceladas que produzem um jogo entre a verticalidade do vulcão ao fundo, a horizontalidade para a qual pende a cabeça da figura masculina que empurra a pequena carriola e as forma arredondadas dos leques produzidos pelo artesão – equilíbrio e instabilidade antecipam-se, pelo traçado do desenho, à trama que terá início. Nada parece gratuito nas páginas deste livro. A temática oriental, por sua vez, também é matéria que instiga nossa curiosidade, associada ao suspense despertado pelo título.

² Sumi-ê é uma técnica de pintura oriental que surgiu na China no século II da era cristã. Da China, o sumi-ê foi levado ao Japão onde se tornou mais difundido. A palavra tem raiz japonesa e significa pintura com tinta. Seu conceito não tem ligação com a pintura praticada no ocidente. Primeiro, porque a arte do sumi-ê é uma mistura de desenho com elementos de caligrafia, que também é uma arte para os orientais. Segundo, porque o artista deve passar sua mensagem de modo condensado e sem equívocos. Daí dizer-se que é a arte do essencial. Talvez para atingir essa simplicidade que o sumi-ê é basicamente monocromático. Assim como o desenho, o material usado pelo artista é bem limitado: pincéis, uma tinta especial parecida com o nanquim e papel artesanal à base de arroz. O aluno começa o aprendizado com os desenhos mais simples, quase sempre bambus. O modo de segurar o pincel e o gesto de colocar a tinta no papel deve conter um delicado equilíbrio entre a pressão da pincelada e a maior ou menor quantidade de tinta. Trata-se de uma arte que exige, após muito treino, grande habilidade e concentração. É por isso que poucos atingem o estágio de mestre. A representação do tema importa menos do que a composição do trabalho. Na composição, que segue regras bastante rígidas, o artista revela sua alma, a elegância do traço e, principalmente, a harmonia que deve existir no seu interior. (Enciclopédia livre)

Com o livro nas mãos, o leitor inicia a construção de um pacto de leitura, entregando-se ao confisco das cores que fogem ao convencional para a capa de um livro; das ilustrações em pinceladas, lembrando o nanquim preto com variações de cinza; e do título que se manterá até o final como perseguido pela indagação: – mas o que significaria ser *um homem imprudentemente poético*?

Adentrar a narrativa é fazer emergir, do papel, personagens em meio a certas sombras que instauram apreensão e mistério: Itaro, o artesão; Saburo, o oleiro; Matsu, a pequena menina cega; e a Senhora Kame, criada fiel que, das sombras, busca manter um equilíbrio fugidivo que insiste em ausentar-se dos espaços e das relações entre as personagens. Não seria correto omitir do conjunto das personagens aquela que logo às primeiras páginas é apagada, deixando apenas uma peça de vestimenta como rastro de sua passagem narrativa: a Senhora Fuyu, esposa de Saburo que ao morrer, deixa sua presença no movimento de um quimono ao vento – as figuras femininas são, no romance, altamente contundentes, seja pela discricção de suas ações, seja pela sutileza da presença-ausência na trama narrativa.

Todas as personagens mostram suas faces e suas marcas narrativas, logo às primeiras páginas, da mesma forma como se inscrevem em suas singularidades instigantes. Itaro é aquele que tem o poder de antecipar, pela visão, os fatos ruins que estão por vir. O gesto de esmagar um animal lhe oferece luz na escuridão: do gesto bruto da morte produzida por suas próprias mãos, emerge a premonição de uma tragédia que se aproxima. O sentimento da personagem é de atração e repulsa. Se produzir a morte por um golpe fatal traz angústia e dor, o poder de antecipar o porvir, desperta a curiosidade incontrolável que o promove sobre os demais pelo privilégio de saber sobre seus destinos. “(...) aguardava a visão completa do que queria saber, como se o bicho morto fosse uma mensagem aberta que haveria de permitir ler-se na limpidez do ar. (...) O artesão descobria notícias do futuro havia muito, usando absurdamente o exacto instante da morte dos bichos.” (HIP, p, 25 e 26).³

³ As citações do romance de Valter Hugo Mãe que acontecerão, ao logo do artigo, serão indicadas pelas iniciais do nome da obra *Homens Imprudentemente Poéticos* (HIP),

Em um contexto ambíguo de repulsa e dor, Itaro prevê a cegueira da menina que irá nascer, além da sua própria cegueira que um dia também chegará. O nascimento da irmã não só confere credibilidade a sua premonição, como fecunda a dor de tudo que está por vir. Matsu é a criança cega que cresce ao lado do irmão e aprende a retirar da natureza todo um conhecimento sensorio que coloca cor na escuridão de seus olhos e música em seus ouvidos. A menina cega brinca com as palavras e junto a Senhora Kame busca construir uma harmonia quase utópica para o ambiente austero em que vive.

Servil e dedicada aos membros da família que a acolheu, a Senhora Kame é a referência primeira para o apoio a Matsu. É com ela que a menina se inscreve no jogo de esconder-se e revelar-se, valendo-se de palavras doces e do sorriso sempre leve:

A pequena e desprotegida Matsu, pensava a criada Kame, era uma criatura de pura beleza abandonada no escuro. Passava os dias gritando: musumé, onde estás. E a menina cega respondia: no teu coração. E a criada insistia: e mais onde. E a menina cega respondia: aqui, junto à pedra (...) e mais onde. Matsu respondia: ao sol. Estou aqui encostada ao sol. Era como se o sol se estendesse até tocar o corpo ao abandono da jovem. (MÃE, 2016, p.28)

Ser cega e enxergar as sutilizas da vida é tão forte em Matsu, quanto ser dedicada e servil é parte inexorável da Senhora Kame que estará, até o final da narrativa, encoberta pelas sombras da casa e revelada pelo calor das atenções que dedica à Matsu e, posteriormente, a Itaro, na sua caminhada ao encontro da própria cegueira.

Saburo, por sua vez, é o vizinho de Itaro – o homem do amor e do cultivo das flores. Sua sensibilidade o leva a sonhar com um tempo em que as sombras da floresta seriam iluminadas pelas flores que ele próprio plantava e que poderiam atrair os sofredores para os afastarem do caminho da morte. Todavia, se os suicidas podem ter salvação, a tragédia da morte

seguidas do número da página respectiva. As referências completas são apresentadas ao final do trabalho.

será incapaz de se desviar da Senhora Fuyu – sugada pela atrocidade de um ser incógnito – que deixa apenas sua veste para ser exposta ao vento e marcar a memória daqueles que a conheceram e admiraram. Saburo vai amargar a cada página a dor da ausência, do luto, da incompreensão frente ao destino. Incapaz de proteger a mulher amada, o viúvo passa a viver a ambiguidade de, por um lado, cultivar flores, ao fundo de sua casa, num gesto de possível salvação para os suicidas que entram pelas montanhas a procura da morte e, por outro, alimentar o ódio pelo vizinho que ao ver, em premonição, a morte de sua esposa, anunciou-a, sem lhe trazer alternativa para mudar esse destino cruel que a condena de forma tão trágica quanto inexplicável.

Uma noite, escutando um sopro fundo, pressentindo muito tenebroso bafo, o oleiro despertou e logo tomou o sabre velho com que mataria. Levantou-se, assegurou-se do sono da mulher (...) e saiu. Acendeu a lanterna e perscrutou em redor. Havia nada. Estava uma noite vazia, considerava assim, sem ninguém. O luar acendia o mundo. Viam-se as sombras, mais do que as coisas. O luar era para as sombras, e o oleiro catava pormenores na pouca luz, para se inteirar do sossego. E tudo sossegava. (HIP, p.33)

A morte da senhora Fuyu, não apagava, entretanto, o amor e os sonhos do esposo fiel – “Saburo pensava que, se o jardim fosse maior, seria imperdível até aos olhos dos deuses. E os deuses o amariam e, se o amassem, lhe devolveriam a senhora Fuyu ou, ao menos, a fariam feliz até que ele se lhe juntasse” (HIP, p.35).

Amor, dor e esperança reunidos em relação à senhora Fuyu sustentam o contraponto de ódio em relação ao vizinho; com a morte da mulher, Saburo passa a alimentar sentimentos de revolta cada vez mais intensos em relação a Itaro. Esse, por sua vez, vive as incursões de curiosidade e medo em função de suas premonições. A cada visão, acrescenta-se a certeza da própria cegueira que virá e com ela uma condenação insustentável: como sobreviverão Matsu, a senhora Kame e ele mesmo, se estará impossibilitado de produzir e pintar seus leques? Angústia e desespero proliferam pelos caminhos de Itaro.

O medo, as incertezas e a própria desgraça dos dois vizinhos cruzam-se através do olhar que um lança sobre o outro. A proximidade das casas, o quimono da senhora Fuyu dançando ao vento que sopra das tristes lembranças, o jogo de luz e sombras projetado pelas flores que se arrastam do pé da montanha, insistindo em penetrar no solo de onde se levantam as altas árvores que formam a floresta criam, todos juntos e misturados, o cenário de tensões que sustenta a trama narrativa.

Todavia, às personagens principais que constituem a trama, será preciso acrescentar a maneira como suas ações vão se desdobrar e construir o desenho propriamente dito das tensões que conduzem ao ápice narrativo – espaço máximo da inscrição poética do romance, como se verá a seguir.

Se a primeira tensão se inscreve já nas linhas iniciais, quando Itaro mata o besouro e seu gesto vem acompanhado de uma cruel revelação, outros momentos narrativos vão adensar os temores e as angústias desta personagem. Mortos os pais de Itaro, fica-lhe a advertência do pai em relação à curiosidade com as premonições, além da incumbência de criar a irmã com a ajuda da senhora Kame – criada fiel no trabalho, no amor para com Matsu e na presença compartilhada com o silêncio de Itaro – jovem de muitas angústias e poucas palavras.

No espaço do artesão, a tríade de personagens terá pela frente caminhos difíceis a serem trilhados, pois a consciência de limitação da vida em decorrência da cegueira existente – com Mitsu – e aquela que está por vir – envolvendo ele próprio, lança sobre Itaro uma responsabilidade insuportável para sua frágil resistência. Nesse sentido, o fazedor de leques, consciente de que está condenado à cegueira, é conduzido a entregar sua irmã a um negociante de posses que garantirá os dias futuros da jovem. A ação ocorre fazendo brotar uma dor insuportável pela perda, sem alternativas, que recairá sobre os três. O entorno da aldeia, incluindo o vizinho que, viúvo, torna-se um homem solitário e inconformado, colocam-se para o jovem Itaro, como personagens que o julgam e o condenam adensando suas culpas e tormentos. No jogo de perdas, Itaro e Saburo veem-se como seres isolados e odiosos que respiram suas próprias culpas, mas que também direcionam um ao outro uma culpa maior que se alimenta por sentimentos de frustração, incapacidade e mesmo condenação.

(...) Itaro o rejeitava. Era fraco. Suspirava pelos mortos sem os honrar porque perdia a robustez. Era mais velho pela covardia e pela opção por ser um sonhador do que pela idade. Itaro, se pudesse, gostaria de o ver morto. Depois, pensava, se pudesse gostaria de o matar. Por seu lado, Saburo, sentimental, pensava que, se pudesse, gostaria de matar o artesão. Depois, ponderava e pensava que gostaria de o ver morto. (HIP, p.60)

Munidos pelo ódio, a dupla Itaro e Saburo são como (anti)heróis que se alimentam de uma guerra sem fim e sem propósitos que não seja uma intolerância de um para com o outro e de si para consigo mesmos. Quando nos referimos aos dois protagonistas como heróis ou anti-heróis, estamos sugerindo um tipo de interpretação a essas personagens, cujas ações representam um percurso de conquistas pela própria sobrevivência, haja vista o pouco com que vivem, seja em termos das necessidades mínimas, relacionadas ao alimento, à moradia etc, seja, sobretudo, no tocante às relações sociais e interpessoais. Do alimento ao amor, tudo parece extremamente escasso na vida destas personagens.

Por outro lado, sobreviver nesta luta, implica também observar que a partir das perdas sofridas – a morte da senhora Fuyu e a partida de Matsu para viver com o comerciante – não haveria mais objetivos a serem perseguidos, seja por Itaro, seja por Saburo. Os únicos desafios são a própria sobrevivência, pois o que parece ter pela frente é o enfrentamento do percurso da vida para a morte – para o reencontro com a esposa, no caso de Saburo, ou a espera da cegueira prometida pela premonição, no caso de Itaro. Neste sentido, a guerra de ódios é apenas uma forma de defesa de cada um para consigo mesmo e em relação ao outro – dois anti-heróis de ações frustradas na configuração narrativa que não têm como prever nenhuma recompensa ou final feliz para suas histórias de vida.

Aqui, para se refletir um pouco mais sobre as relações entre os dois protagonistas, cabe abrir espaço e lembrar Emmanuel Lévinas (1906-1995) em suas reflexões sobre a alteridade, envolvendo as relações entre o *eu* e o *outro*.

Nascido na Lituânia, o filósofo francês, que muito se dedicou a pensar o homem moderno, coloca o conceito de alteridade intrinsecamente ligado

à Ética e, essa por sua vez, como uma filosofia primeira que deveria, de alguma forma, reger a vida dos homens, principalmente, se tomarmos como referência aquele que vive na Era Moderna – período marcado pelo sentimento de egoísmo, que faz com que cada indivíduo se volte para si mesmo, ignore o seu entorno e se isole arraigado em valores altamente questionáveis quando se pensa na vida em comunidade.

Conflitos sociais, econômicos, religiosos, territoriais parecem cada vez mais quererem justificar a criação de fronteiras que separem os homens, com suas respectivas culturas e valores. São movimentos que trazem vários indícios de retrocesso no tempo e na emancipação social dos povos, pois a tendência mundial que se desenha(va) era – ou é –, ao que tudo indica, aquela que busca aproximações e apagamento de fronteiras. Lembramos de um lado a Grande Muralha da China, que ultrapassou a antiguidade, chegando até a era moderna (1368-1644) ou, bem mais recente, o Muro de Berlim (1961-1989) e, como contraponto, a criação do Mercado Comum Europeu (1957) e a criação do Mercosul (1991), na América Latina, ou ainda, para sermos mais abrangentes, a tendência à globalização, isto para ficarmos, apenas, em alguns exemplos dentre aqueles mais historicamente significativos que estão vivos entre nós pela força de seus significados.

O contexto da modernidade revela o homem buscando paz, mas envolvendo-se com atos de violência que, muitas vezes, negam sua própria humanidade. Mortes violentas, extermínio de culturas, recusa de imigrantes, sacrifício de crianças, jovens e idosos por maus tratos ou segregação, enfim, comportamentos que nos levam a clamar por uma renovação de valores e, acima de tudo, pela aceitação e respeito às diferenças, sejam elas relacionadas às crenças religiosas, etnias, cor, idade, condições socioeconômicas, políticas etc.

Lévinas (2005), ao falar da alteridade, coloca em jogo, a necessidade de enfrentarmos a nós mesmos e descobrirmos o quanto do outro existe em nós, ou ainda, o quanto dos outros, efetivamente, *constrói* tudo aquilo que compõem o *eu*. A proposta do filósofo, a nosso ver, encontra-se com a literatura de forma ímpar e contundente, pois a literatura é uma de escrita, cujo propósito – se assim podemos dizer – é o da libertação do homem em relação a sua forma de observar, sentir, pensar e expressar o mundo.

Questão central em várias vertentes dos estudos literários contemporâneos é a questão do duplo ou em uma das suas versões singulares as relações entre o eu e o *outro*, em seus mais diversos modos: como narrador, como personagem, como produtor e como receptor. Naturalmente, a percepção da alteridade não é exclusiva da nossa época, e tampouco de nossa área de estudos. Santo Agostinho (354-430) já lembrava que é preciso *ler o outro*, e Jorge Luís Borges (1899-1986) vai reiterar tantos outros escritores quando afirma que *o outro é a própria literatura* – um eu que fala pela voz do outro ou um outro que se descolou do eu, criando uma outra voz.

Tomemos aqui o próprio Valter Hugo Mãe, quando diz que um dos sentimentos mais complexos é aquele do escritor, ao concluir sua obra – o que se expressa também como uma forma de entender e se relacionar o *eu* e o *outro*, na relação autor/obra:

(...) nos tornamos um verdadeiro excremento do livro; ele nos rejeita. O livro precisa que nós não estejamos mais diante dele e esse sentimento de rejeição é violentíssimo para o escritor. O livro se fecha sobre si mesmo e o autor torna-se um excesso. Daí é preciso afastar-se. Como autor sou o primeiro convidado a ir embora.⁴

Esse depoimento de Hugo Mãe deixa claro o conflito de sentimentos experimentado pelo autor, ao ter de se separar de sua obra, ter de enfrentar as relações entre o eu e o outro – com a consciência de que o *outro* contém o *eu*. O livro já não é uma voz particular, individual, não é mais um *eu* que fala. Apesar de levar consigo o próprio autor, ele o transforma em voz universal, sentimento de mundo. Liberdade de expressão. Voo autônomo. Não há como delimitar o espaço que foi do escritor que, conforme Mãe, foi mudado pelo livro, mas fica permanentemente delirante,

⁴ Colocações expressas no evento “Escritor e Poeta – Valter Hugo Mãe” na Escola Superior de Propaganda e Marketing, em São Paulo, em 2017.

pois ao mesmo tempo em que houve a separação, fica a certeza de que “o livro nunca mais vai embora. A mistura autor/obra, nunca mais acaba”⁵.

Mas as relações entre o *eu* e o *outro* se expandem nas mais diversas direções, intensificando-se, inclusive, quanto mais se inscrevem em nível da intersubjetividade.

Retornemos a Itaro e Saburo, na experiência mais intensa de suas dores, para buscar refletir sobre o conceito de alteridade, proposto por Lévinas, e sobre a forma como ele pode lançar luzes ao entendimento das relações entre os dois vizinhos protagonistas, agora, mais especificamente, na segunda parte do romance.

Entre fracos e fortes, a narrativa embaralha seus referenciais. Em noite escura de embriaguez, Saburo dorme e sorri “num resto de felicidade que ele próprio inventara”. Para Itaro, a cena era grotesca e, então, o artesão, “rasteiro de braços e também com os pés, matou todas as flores no exacto momento em que a primavera ia começar”. Na descoberta deste fato, o oleiro declara: “quero mostrar o amor, lamento que só vejam a morte” (HIP, p. 86) – as tensões tendem, cada vez mais, a se adensarem. Ressentimento e ódio encontram abrigo em ambos os corações.

Itaro é recorrente em seus ataques de fúria: no golpe fatal ao peixe, previu a chegada da irmã com sua cegueira; no golpe ao besouro, previu a morte da senhora Fuyu; ao esmagar a cabeça do gato preto, sente o soprar dos ventos de Quioto sobre seus ombros, como trazendo a figura do pai a quem só lhe restava suplicar pelo perdão. Sua cegueira já estava prevista; a irmã entregue ao desconhecido; e o quimono da senhora Fuyu roubado e, quase totalmente destruído, estava entregue de volta às mãos do viúvo que continuava a desdobrar-se em atos de amor e delicadeza sem, contudo, abandonar a vontade de matar o vizinho. “O artesão entendeu que o vizinho, tradicionalmente delicado e inofensivo, retribuía-lhe a vontade de matar. Eram francamente opostos. Antagonizavam-se com honestidade e reconheciam isso no modo como se observavam de soslaio” (HIP, p. 101-102).

⁵ Idem nota anterior.

Ambas as personagens movimentam-se, percorrendo a narrativa e produzindo uma dança caligráfica, tal como um desenho de traços imprecisos – gestos indizíveis e emoções conturbadas e indecifráveis para o leitor desprevenido. Afinal, como sair do impasse das mágoas e agressões mútuas que tanto recaem sobre os dois vizinhos? Como não admirar os sentimentos de ternura fecundados juntos às flores ao sopé da montanha e o olhar dócil e suplicante de Saburo em relação ao quimono da senhora Fuyu? Por outro lado, muito próximo à delicadeza dos gestos e das cerâmicas produzidas pelo viúvo – tão dócil quanto infeliz – está o artesão de cabeça curvada ante o peso das dores que carrega consigo. São duas cabeças repletas de fantasmas que permanecem presentes não só na escuridão da noite, como também sob o brilho intenso do sol. O jogo de luz e sombras movimenta as figuras fugidias que, por vezes, parecem trocar de papéis e assustarem-se a si mesmas em flashes de consciência que permitem uma visão, por vezes, clara ou nebulosa em relação aos seus desejos e expectativas.

O mais rude e também mais frágil, porque carrega consigo as mensagens da morte, chega a um estágio de angústia insuportável e acaba por ouvir “A senhora Kame [ao declarar] que o desgraçado artesão deveria pedir ajuda ao monge. Que lhe fosse bater à porta, humildado e de medos sinceros (...) tinham nenhuma suspeita do mal de que padeciam, estavam confusos. Pobres de todos os modos, uns restos. (HIP, p.118).

Com resignação e humildade, pelas palavras do sábio, inicia-se a purgação de Itaro:

(...) ficarás sete sóis e sete luas no ventre puro do Japão, onde estaras alvo de assombrações e trabalhos, onde te servirá para a fome apenas a piedade do povo, e onde meditarás solitário e sem expressão (...) só te compete aceitar ou recusar. Itaro disse: sim. O monge acrescentou: sete sóis e sete luas no fundo do poço, sem mortes nem erros. Apenas a intensificação da paz. (HIP, p. 119-120).

A experiência do artesão será tenebrosa e cruel, pois isolado de tudo e de todos, ele é lançado às profundezas de um poço onde o sol não

consegue chegar e o céu transforma-se em uma nesga de luz que lhe oferece apenas a sensação de distância do mundo. Não há nenhum *outro* para acudi-lo ou mesmo servir-lhe como objeto de sua agressão.

Itaro inicia, assim, um processo de encontro consigo mesmo. O medo toma a forma tenebrosa de um ser que lhe cai sobre os ombros e lhe impõe a convivência inexorável com os riscos para sua sobrevivência. Um imenso animal toca sua percepção e se coloca como alguém com quem deve dividir o espaço e o próprio alimento – apenas um bocado de arroz. Sua respiração seguirá o compasso de suas inquietações, e Itaro passa a viver as sete luas e os sete sóis no limiar entre a vida e a morte. Sua sobrevivência dependerá da coragem para enfrentar os desafios trazidos pelo medo e pela insegurança – “Encostado à parede do poço, gesticulando quase nada e mandando aguardar, o artesão calou-se e adormeceu. Quando despertou, (...) o inimigo poderia devorar-lhe o rosto ou beijá-lo” (HIP, p.131).

O eu e o outro se encontram em Itaro, disputando espaços de consciência e, neste momento, não há culpados ou inocentes com quem se possa dividir responsabilidades. O *eu* torna-se múltiplo e exige uma experiência de descoberta dos outros que existem em si mesmo, além da percepção de que não somos seres homogêneos e radicalmente diferentes de tudo que não é *si mesmo*. Em outras palavras, o eu e o outro se misturam, de modo que o *eu* objetiva sua identidade na figura do *outro*, sendo assim um todo em comunhão (TODOROV, 1988).

Viver intensamente a experiência com o *outro*, que é o seu próprio medo, traz como consequência a consciência de seus poderes e fragilidades. No tempo que passa dentro do poço, Itaro sofre com a ameaça de não resistir; mas, ao mesmo tempo, descobre também que existe uma força poderosa dentro de si, uma habilidade que pode ser construída para enfrentar suas adversidades. Outras formas de ver e de se autocompreender começam a emergir e o conduzem à descobertas que o redimensionam frente ao mundo e a si mesmo. “Itaro chorava.” (HIP, p. 137)

Sou possuído pelo outro; o olhar do outro modela meu corpo em sua nudez, causa seu nascer, o esculpe, o produz como é, o vê como jamais o verei. O

outro detém um segredo: o segredo do que sou. Faz-me ser e, por isso mesmo, possui-me, e esta possessão nada mais é que a consciência de meu possuir. E eu, no reconhecimento de minha objetividade, tenho a experiência de que ele detém esta consciência. A título de consciência, o outro é para mim aquele que roubou meu ser e, ao mesmo tempo, aquele que faz com que “haja” um ser, que é o meu. (SARTRE, 1999, p. 454-455)

Sair do poço e descobrir-se livre do peso asfíxiante do medo revelava, em Itaro, um novo homem; no fundo do poço, onde permanecera por sete luas e sete sóis ficavam apenas seus segredos – “(...) o ventre puro do Japão corrigia a[s] fera[s]”(HIP, p. 137): “(...) estava certo de que se celebrariam antes de partirem para os diferentes destinos que o mundo lhes traçara. Celebrar-se-iam aos pulos de alegria, emagrecidos e cúmplices alegres de terem sabido abdicar das suas raivas, amigos. Seriam, ao menos, por um efêmero instante de luz, amigos” (HIP, p. 139).

As expectativas do artesão, contudo, não encontraram eco no espaço que o separava do vizinho, agora, tomado pelo ódio incontido e pelo desejo multiplicado de matar Itaro. O oleiro, “outra vez farejava, a jurar abri-lo em dois por lhe haver morto a mulher. Era o que dizia. Que o artesão lhe matara a mulher. Coisa irreal” (HIP, p.164).

O ápice das tensões não se esgota, portanto, na experiência vivida por Itaro no ventre húmido do Japão. Se o embate entre o eu e o outro trouxe ao artesão a consciência de seu poder de alterar o destino, transformando suas vontades em forças construtoras de um outro homem que estava dentro dele, a experiência de Saburo ainda não o havia conduzido a uma nova realidade. O oleiro continuava amando o fantasma de sua mulher, mas odiando aquele a quem atribuía a responsabilidade por sua morte.

Entre o interminável canavial, o oleiro e o artesão se caçavam em fúria. E súbito, aquela senhora Fuyu apareceu elevada observando o intenso ódio com os seus preciosos olhos espirituais. Itaro hesitou. Saburo deitou-se por terra à vergonha do amor. O sabre imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha. A senhora Kame havia prendido o triste quimono para que anunciasse a moral. A mulher chorava e brandia a honrada bandeira gritando sempre

para que parassem. Que parassem de se matar, de se odiar, de se disputarem na dor e na miséria (...) Saburo chegou cabisbaixo, um caçador derrotado e disse: suplico-lhe perdão, senhora Kame (...) Depois disse: Peça-lhe perdão Itaro san. (HIP, p. 165-166)

Conhecer-se a si mesmo, é reconhecer-se no outro, colocar-se ou constituir-se como outro (ABBAGNANO, 1998). A beleza do romance de Hugo Mãe parece estar exatamente na longa trilha das personagens que chegam a um desfecho narrativo, exauridos de dor e de experiências no confronto entre o amor e o ódio, para, enfim, olharem-se internamente e descobrirem-se como seres que não se esgotam em si mesmos, mas só se reconhecem quando o olhar mais amplo e mais profundo lhes permite perceber que o eu não existe excluído do outro. Ambivalências e distorções, percebidas na caminhada pedregosa, são exigências para enxergar onde estamos, quem somos e quem podemos ser, quando aceitamos o que parece não estar em nós, todavia, nos constitui como seres plurais que somos e devemos ser a cada nova perspectiva de olhar.

Saburo e Itaro são expressões deste homem que, na realidade, somos todos nós, ínfimas partículas que só existem, realmente, quando reconhecidas na totalidade que respeita nossa singularidade, mas jamais se esgota nela própria.

Eu que me aguento comigo

Contudo, contudo

...

Acima de tudo o mundo externo!

Eu que me aguento comigo e com os comigos de mim.

(Álvaro de Campos, 1944)

Referências

- ABBAGNANO, Nicola (1998). *Dicionário de Filosofia*. 3.^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- LÉVINAS, Emmanuel (2005). *Entre nós – ensaios sobre alteridade*. Petrópolis: Vozes.
- MÃE, Valter Hugo (2016). *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- PESSOA, Fernando (1944). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática [imp. 1993].
- SANTO AGOSTINHO (2017). *Confissões – Livro XI*. Trad. Lorenzo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARTRE, Jean-Paul (1999). *O ser e o nada*. 7.^a ed., Petrópolis: Vozes.
- TODOROV, Tzvetan (1988). *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes.

(Página deixada propositadamente em branco)

VICTOR HUGO ADLER PEREIRA

Professor-associado de Teoria da Literatura – UERJ

Pesquisador-bolsista do CNPQ e Procientista FAPERJ/UERJ

ORCID: 0000-0001-7648-2526

AS RECONFIGURAÇÕES DE PERSONAGENS E AS REVISÕES DO PATRIARCALISMO NA OBRA DE JOSÉ LINS DO REGO

RECONFIGURATIONS OF CHARACTERS AND REVISIONS OF PATRIARCHALISM IN THE WORK OF JOSÉ LINS DO REGO

RESUMO: Neste artigo, são analisadas as relações entre as transformações que se revelam em personagens recorrentes em várias obras de José Lins do Rego, ficcionais ou autobiográficas, e as mudanças de sua perspectiva sobre o patriarcado rural brasileiro. O primeiro romance de Lins do Rego, *Menino de Engenho*, de caráter memorialista, foi lançado em 1932. No fim de sua vida, em 1956, o autor retoma as experiências da infância narradas neste romance na autobiografia intitulada *Meus Verdes Anos*. Nela, revê criticamente o ponto-de-vista infantil sobre o patriarca da família, coronel José Paulino, e as relações sufocantes, às vezes violentas, entre os parentes. Através da ficção, essa revisão vinha sendo realizada nos outros quatro romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar, publicados entre 1933 e 1936, e naquele considerado sua obra-prima, *Fogo Morto*, de 1943. As retomadas de personagens e situações possibilitam se revelarem os meandros do exercício dos poderes locais e os conflitos existenciais nas famílias patriarcais nordestinas.

Palavras-chave: patriarcalismo e literatura, José Lins do Rego, construção de personagens, memorialismo e ficção.

ABSTRACT: In this article, the relations between the transformations that are revealed in recurrent characters in several works of José Lins do Rego, fictional or autobiographical, and the changes of his perspective on the Brazilian rural patriarchy are analyzed. The first novel by Lins do Rego, *Menino de Engenho*, was published in 1932. At the end of his life, in 1956, the author recaptures the experiences of childhood narrated in this novel in the autobiography entitled *Meus Verdes Anos*. In it, he critically reviews the child's point of view on the family patriarch, "coronel" José Paulino, and the suffocating, sometimes violent, relationships among his relatives.

Through fiction, this review was being carried out in the other four novels of the Sugarcane Cycle, published between 1933 and 1936, and in that one considered its masterpiece, *Fogo Morto*, of 1943. The retakes of personages and situations make possible reveal the intricacies of the exercise of local powers and existential conflicts in patriarchal northeastern families.

Key-words: patriarchalism and literature, José Lins do Rego, building literary characters, memorialism and fiction.

A obra de José Lins do Rego tornou-se conhecida, inicialmente, e ganhou grande divulgação, pelos romances do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, escritos entre 1932 e 1936. Estas obras focalizavam personagens relacionados à família do seu avô, coronel José Paulino. O cenário de maior parte da ação romanesca era o latifúndio governado pelo coronel na região da várzea no estado da Paraíba.

“A terra é que manda nos meus romances” declarava José Lins numa entrevista a Clóvis de Guimarães, em 1941”. E continuava: “O [engenho] Corredor foi a minha grande fonte literária. Lembrando-me dele fui escritor, contando a sua história escrevi meus romances, fiz viver criaturas. Foi a terra que me deu força para trabalhar em 10 livros e realizar em 10 romances o que nunca imaginei ser possível” (*apud* Coutinho e Castro, 1990: 53).

Jorge Amado considerava a importância do trabalho de José Lins do Rego como de um ventríloquo do povo brasileiro. Sua obra adquiriu o caráter de “testemunho” de um nordestino, num momento em que a literatura nordestina alcançava grande sucesso de público e de crítica na capital do país, Rio de Janeiro. Declarou Jorge Amado, após o falecimento de Lins do Rego no ano seguinte a sua posse na Academia: “Ele sabia tudo sobre a vida do Nordeste, sobre os homens do Nordeste, sobre suas paixões, suas dores, sua confiança. Esse menino de engenho trazia dentro de si todo o mundo nordestino e foi o seu rapsodo” (*apud* Coutinho/Castro, 1990: 69).

No conjunto da obra ficcional de Lins do Rego, com temática que não se restringia aos romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar, revelava-se um complexo jogo de perspectivas, ao rerepresentar os personagens, que

acrescentava características comportamentais, comprovações ou possíveis contestações a sua caracterização ou avaliação anteriores, reiterava pontos-de-vista do autor.

Os diferentes romances que se baseiam em referências biográficas suscitaram interessantes problemas quanto às relações entre a vida do escritor e seus personagens – inclusive por colocar em causa a veracidade de acontecimentos apresentados no primeiro romance, *Menino de Engenho*, publicado em 1932. Algumas contradições se revelavam no registro, em diferentes obras, de situações vividas pelo protagonista-narrador, e na caracterização de personagens como o pai do escritor. Ele próprio, através de suas entrevistas e declarações, desautorizava a caracterização como autobiografias de romances como *Menino de Engenho* e *Banguê*, que apresentavam a propriedade do avô e elaboravam um personagem menino e jovem, com o mesmo nome, Carlos de Melo, a partir de vários dados biográficos. O fato destes se apresentarem misturados a fatos de difícil comprovação nas fontes biográficas e na autobiografia do escritor, *Meus Verdes Anos*, aproxima-os do gênero que ganhou grande prestígio na literatura contemporânea: a autoficção (Figueiredo, 2013: 61). O leitor é levado a receber as obras como relato autobiográfico, mas a leitura cruzada de algumas delas, faz com que suspeite dessa pista: considere-se, por exemplo, que em *Meus Verdes Anos*, a sucessão temporal de eventos supostamente vividos pelo *alter ego* do autor se altera, em relação a obras anteriores, e também têm destaque personagens ausentes ou com participação muito apagada nestas. Além disso, a avó do narrador está ausente desses romances, dada como morta, e na autobiografia, sem maiores considerações, ela aparece e convive com os outros personagens; a tia mais nova, que nem sequer apareceu nos primeiros romances, é quem passa a figurar com destaque na autobiografia – porque o menino fora morar em sua casa na cidade, na qual desenvolve relação tensa com seu marido. Na entrevista jornalística citada, anteriormente neste trabalho, Lins do Rego declarava:

Os meus personagens têm sempre, pelo menos, um quarto de realidade. Aquele “Seu” Lula do Santa Fé possui uma porcentagem de real muito grande. (...)

O velho José Paulino também é, de certo modo, uma figura real. Tem um pouco do meu avô e muito do que na minha sensibilidade eu desejaria que meu avô fosse. Carlos de Melo é um tipo de criação literária, e só se torna inteiramente o autor do livro em *Doidinho*, que assume o caráter de um livro autobiográfico (*apud* Coutinho e Castro, 1990: 54).

Conforme observou o crítico Álvaro Lins, nas obras de Lins do Rego, realizava-se um modo singular de recuperação da memória, que se aliava a uma poderosa imaginação:

No caso de José Lins do Rego, encontramos sem esforço uma memória muito aguda e uma imaginação muito poética que operam juntas e se desenvolvem em harmonia. No entanto, ele dá a impressão, no primeiro momento, de que se acha inteiramente dominado pela memória. Uma simples impressão, porém, que se levanta por efeito de duas circunstâncias: a de uma técnica de romancista, sempre reduzindo todo o romance a uma narração de acontecimentos como que realmente vividos e já tornados históricos a de partir sempre de um fato real que somente depois passa a ser alterado e ultrapassado (*apud* Montello, 2006: 37).

No modo com que misturava a ficção à memória, encontrava o crítico a capacidade do autor de simular a apresentação espontânea de experiências vividas. Esse procedimento colaborava para estimular os leitores a estabelecerem relações entre a pessoa do escritor e sua literatura, fazendo desta um registro de valor particular sobre a vida nordestina, afinado com o movimento de afirmação na capital da república, o Rio de Janeiro, de um grupo de escritores com os quais mantinha estreitas relações.

A literatura de José Lins foi além da divulgação das particularidades da cultura nordestina – que parecia atender a uma demanda nos anos 1930 de compreender essa “outra parte” da realidade do país, ignorada nos grandes centros do Sudeste e do Sul, diante de um projeto de construção do país moderno. Segundo observou Silviano Santiago, correspondia a outras necessidades que explicam a frequência da opção pelo memorialismo na ficção modernista brasileira:

Nos nossos melhores romancistas do Modernismo, o texto da lembrança alimenta o texto da ficção, a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil, na passagem do Segundo Reinado para a República, e da Primeira para Segunda República. Tal importância advém do fato de que é ele – o escritor ou o intelectual, no sentido amplo – parte constitutiva desse poder, na medida em que seu ser está enraizado em uma das “grandes famílias” brasileiras (Santiago, 1982: 32).

O texto de memória, conforme Silviano Santiago, pressupõe “ao relatar a aventura individual, pela sua rebeldia social e audácia política, pela sua fuga e desrespeito da norma burguesa, pela sua ambição de ser exemplo e modelo autênticos de individualismo em regimes autoritários, seria digna da curiosidade e interesse dos seus pares. rebeldia social e audácia política”. E acrescenta que os minguados leitores, de uma camada social privilegiada, “se veriam refletidos na ficção memorialista, e a partir dela poderiam melhor saber de si próprios, melhor conhecer sua condição social, melhor apreender sua importância e a inoperância dentro da sociedade brasileira, á um processo de ampliação da compreensão crítica da cultura rural brasileira” (Santiago, 1982a: 31).

As mudanças de perspectiva do autor sobre a situação dos trabalhadores do eito e das crianças miseráveis do engenho do avô, como também sobre os parentes e uma galeria de tipos humanos e personagens da elite rural, exigem constante reelaboração, na sequência das obras, das situações biográficas narradas e das figuras mais destacadas nessas. A perspectiva do autor se transforma sem dúvida pelas experiências vividas, em sua trajetória de vida, inclusive pelo convívio no meio intelectual brasileiro altamente influenciado por ideias socialistas e libertárias de vários matizes. Os conflitos e as contradições provocadas por essas experiências biográficas conseguem um instrumento privilegiado de expressão estética pelo crescente desenvolvimento do dialogismo como procedimento narrativo. Recurso que se revela, de modo evidente, desde o romance *Usina*, publicado em 1936, e se consagra, com *Fogo Morto*, em 1943, um

romance polifônico (Bakhtin, 2005: 15). Ambos os romances apresentam, sob diferentes pontos-de-vista, os efeitos da decadência de algumas famílias tradicionais de coronéis – e, no primeiro caso, a emergência de um novo tipo de elite rural: a dos usineiros.

As flutuações do nome e a consciência da instabilidade da percepção do outro

Conforme citado anteriormente neste trabalho, o escritor reconheceu como legitimamente memorialista, até a publicação de *Meus Verdes Anos* (1956), somente seu segundo romance, *Doidinho* (1933). Nesta obra, narrada em primeira pessoa, situa-se um processo de reelaboração da imagem dos personagens a partir do contato com outros. Ainda nas primeiras páginas do Capítulo Primeiro de *Doidinho* o narrador protagonista coloca o problema de sua nomeação e da percepção das transformações a que a identidade é submetida no convívio social. A narração do dia da chegada do menino ao rigoroso colégio de Seu Maciel revela essa tomada de consciência:

Já ao escurecer me chamaram:

– Seu Maciel quer falar com o Carlos de Melo.

Era a primeira vez que me chamavam assim, com o nome inteiro. Em casa, era Carlinho, ou então Carlos, para os mais estranhos. Agora, Carlos de Melo. Parecia que era outra pessoa que eu criara de repente. Ficara um homem. Assinava o meu nome, mas aquele Carlos de Melo não tinha realidade. Era como se eu me sentisse um estanho para mim mesmo. Foi uma cousa que me chocou esse primeiro contato com o mundo, esse dístico que o mundo me dava.

E acrescenta a seguinte observação:

A gente, quando se sente fora dos limites da casa paterna, que é toda a nossa sociedade, parece que uma outra personalidade se incorpora à nossa existência. O Carlos de Melo que me chamavam era bem outra cousa que o Carlinhos do engenho, o Seu Carlos da boca dos moradores, o Carlos do meu avô (Rego, 2006: 144).

Mais adiante, declara:

Fazia um mês que eu chegara ao colégio. Um mês de um duro aprendizado que me custara suores frios. Tinha também ganho o meu apelido: chamavam-me de Doidinho. O meu nervoso, a minha impaciência mórbida de não parar em um lugar, de fazer tudo às carreiras, os meus recolhimentos, os meus choros inexplicáveis, me batizaram assim pela segunda vez. Só me chamavam de Doidinho. E a verdade é que eu não repelia o apelido. Todos tinham o seu. Havia o Coruja, o Pão-Duro, o Papa-Figo (Rego, 2006: 149).

Os personagens dessa obra são submetidos à lógica que relaciona sua nomeação com a posição simbólica que ocupam no grupo. Um exemplo disso se dá em relação ao menino, abandonado pela família e desprezado pelos colegas, chamado de Papa-Figo, figura folclórica um tanto sinistra, devido à sua aparência doentia e a um possível problema mental. A morte de Papa-Figo faz com que os meninos passem a relevar os possíveis sofrimentos e o desamparo em que vivera. A compaixão faz mudar o nome com que se referiam a ele: “E se falava bem de Aurélio. Era doente, dizia D. Emília [a esposa do diretor do colégio], mas tinha um coração de moça. Entre os meninos ninguém mais o chamava pelo apelido. A morte exigia dessas considerações (Rego, 2006: 264).

Também Doidinho vê a suspensão do apelido como manifestação de consideração, em duas ocasiões. Na primeira, caído em desgraça com o diretor, porque não correspondia devidamente a suas exigências, é abandonado pelos outros meninos. Somente o coleguinha apelidado de Coruja, bem considerado por sua competência nos estudos e, além disso, afetuoso e compassivo, se aproxima dele:

No recreio ninguém se aproximou de mim. Era uma espécie de Lázaro o aluno mais recente nas iras do diretor. Ninguém procurava ligações com o oprimido. Mas Coruja era um bom. Chegou-se para mim:

– Carlos.

Era a primeira vez no colégio que me chamavam assim, o meu nome só, limpo, como se fosse na boca da gente do Santa Rosa (Rego, 2006: 154).

Na segunda situação, também o diretor do colégio interno suspende o uso depreciativo do apelido Doidinho ou o distante uso de Carlos de Melo, ao constatar que o menino passaria os dias de férias sem seus colegas no colégio, já que os parentes não haviam ido buscá-lo. A suspensão do uso do apelido indica que o diretor é capaz de se comover e suspender suas atitudes distantes ou agressivas no trato com ele:

Uma surpresa espantosa deu-me nestes dias o Seu Maciel. Nunca vi um homem mudar tanto. Humanizava-se com os seus alunos em casa. Deviam ser assim na intimidade os domadores de feras. Aquela cara e aquele chicote serviam somente para os seus encontros com os tigres e os leões. O velho era bem outro, como se tivesse libertado de uma contrafação de sua personalidade. – Vá-se vestir, Carlos. Vamos para a igreja. Chamava-me de Carlos. Aquele duro grito de comando que eram as suas ordens ou os seus chamados desapareceu. Levou-me para ver a feira, e comprou para mim umas frutas (Rego, 2006: 187).

A relação entre o nome e o poder no universo escolar se apresenta, em várias passagens do romance. Entre elas, quando colega mais querido e menos arrogante, o Coruja, é escolhido como “decurião” – aluno que não pagava o colégio, mas passava a servir como uma espécie de bedel a serviço do diretor: “O meu único amigo, aquele que tinha coragem de ficar comigo, estava agora a serviço da tirania, virava cão-de-vila, um espia da ordem”... Entretanto acrescenta o narrador: “Mas Coruja era um bom, não se entregaria com aquela subserviência de Filipe às suas funções. Podia ser decurião e continuar o mesmo. Apenas o diretor não o queria na camaradagem conosco. A autoridade exigia esses limites, essas distâncias (Rego, 2006: 250-251)”. Heitor, um outro colega, havia explicado a Carlinhos as novas regras de convivência com o Coruja: “– Ninguém pode mais chamar Coruja. É José João. Ele é como o rei da Inglaterra. Quando sobe muda de nome” (Rego, 2006: 251).

Ao receber uma carta de Coruja, durante as férias no engenho do avô, Carlinhos já havia manifestado o efeito de valorização do colega e, metonimicamente, dele próprio, através do uso do nome na escrita:

– De quem é esta carta? – me perguntaram.

– É de José João, um menino de Itabaiana.

Interessante é que não o chamava pelo apelido. Assim de longe o José João ficava melhor para impressionar (Idem: 244).

O narrador constata que a diminuição do valor dos indivíduos diante dos poderosos, tal como no colégio, também coloca situações de perda do nome próprio e a atribuição de apelidos (no sentido que se dá no Brasil a esta palavra) entre os moleques da bagaceira. Nas férias, visita casa de alguns antigos companheiros de brincadeira:

Os meninos por perto não me falavam. Falaram com Andorinha quando chegamos. E ali, sem ninguém com quem falar, falei comigo mesmo. Era esta a vida que eu invejava, a pobre vida dos pastoreadores. Passavam um dia assim, e quando chegavam no engenho iam dormir na tulhas de caroço de algodão, na companhia inquietante das pulgas. Amanheciam de corpo encalombado, mas nas noites de chuva era ali o melhor quente que encontravam. Andorinha, Macaxeira, Periquito – chamavam-se assim. Os seus nomes, eles mesmos até esqueciam. Uns eram dados de presente no engenho pelos pais. Abandonavam-nos para os desvelos da mãe bagaceira. Em pequenos achavam graça no que os molequinhos diziam. Amimavam-nos como aos cachorrinhos pequenos. Iam crescendo, e iam saindo da sala de visitas. E quanto mais cresciam mais baixavam na casa-grande. Começavam a lavar cavalos, levar recados. Os mais inteligentes ficavam como o Zé Ludovina, no serviço doméstico do suserano. Os outros perdiam o nome, bebiam cachaça, caíam no eito. E cair no eito, entre eles, era o mesmo que entre as mulheres se chama cair na vida. E ali, metido na roupa do pobre, melancolicamente verificava que era um rico. A chuva continuava a cair em torrentes. E eles lá fora, pouco se incomodando com os elementos. Isso de chuva fazer mal era somente para os ricos, os Carlinhos, os netos do Coronel Zé Paulino (Rego, 2006: 233).

Meus Verdes Anos: revisões do poder patriarcal

A última obra de José Lins, que à primeira vista parece mera repetição de *Menino de Engenho*, seu primeiro romance, reapresenta situações do enredo e relações familiares, que revelam mas claramente as fissuras, contradições e sintomas de decadência das famílias patriarcais que cercaram a infância do autor e relativizam o poder e a integridade da figura do coronel José Paulino.

Importante avaliar a interferência da mudança de cenário em *Meus Verdes Anos*, que enfoca primordialmente as experiências do menino Carlinhos (narrador-autor) na casa da tia, numa cidade fora do engenho Corredor (ficcionalizado como Santa Rosa), espaço privilegiado nos romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar. A experiência do abandono e o desespero do menino caracterizados neste romance relacionam-se, em grande medida, à tomada de consciência de que há outras órbitas de exercício do poder patriarcal: ao sair dos limites da propriedade do avô e passar a viver na casa de sua tia e é totalmente submetido ao arbítrio do marido desta. Esse outro “chefe de família” trata de forma despótica tanto o menino como a esposa, o que confirma a preocupação recorrente de José Lins do Rego em colocar em cena, em várias obras, a opressão que os patriarcas rurais exercem sobre suas esposas, filhas e todos aqueles que não se submetem a sua autoridade e seus caprichos. Tem destaque em alguns romances, como *Fogo Morto* e *Usina*, a narrativa da implantação de mecanismos de vigilância, controle e opressão, diante de possíveis desvios dos comportamentos preconizados por rígidos valores patriarcais, que se voltam contra as figuras masculinas, de diferentes níveis sociais, que os promovem e zelam por sua perpetuação, levando-os à profunda infelicidade e à degeneração física e psíquica.

Estabelece-se uma relação problemática com a autobiografia e a memória no decorrer da obra de José Lins do Rego pelas modificações nas propostas (ou perguntas) que motivam a construção das narrativas. Coloca-se uma pergunta em *Menino de Engenho*, obra inaugural: Quem foi meu avô? Essa pergunta é respondida de vários modos, no decorrer da obra. De início, na perspectiva da criança, a figura imponente do

homem justo e poderoso, acima da mesquinhez das lutas políticas, que contrastava com a de outros coronéis.

No fim de sua vida, ao elaborar o romance autobiográfico *Meus Verdes Anos*, Lins do Rego recordava a percepção infantil sobre a autoridade do avô – ligada ao espaço natural de sua propriedade, a seu direito de legislar sobre os habitantes dela e a sua obrigação de dar a impressão de poder resolver seus problemas. No entanto, o contato com um ambiente diferente do engenho fazia o menino estabelecer os limites do poder de seu avô. Caracteriza-se, com mais precisão, a rede de parentesco em que este se inclui e observam-se os jogos de influência do poder econômico que minam sua autoridade, como a de outros latifundiários nordestinos. Em duas situações fica claro esse problema: no casamento de sua filha, chamada pelo narrador de Tia Naninha com o filho de um comerciante rico da vila do Pilar; no relato que dá conta da interferência do interesse econômico de José Paulino no julgamento de crimes locais – que fazia com que promovesse a condenação de ladrões de cavalos com mais rigor do que a de homicidas, como costumavam fazer outros coronéis.

Se em *Meus Verdes Anos* ficava mais evidente a proposta do escritor de tirar a limpo certas idealizações do avô, em obras anteriores esse processo de análise dessa figura de grande peso simbólico já se realizava. Em *Banguê*, terceiro romance de José Lins, essa proposta manifestava-se por uma apresentação do lado frágil e mal sucedido em seu projeto de sucessão do coronel, com propriedades tão amplas a se perder de vista. Em *Usina*, na indagação sobre os fatores que acompanharam a decadência do poder econômico e político dos coronéis e sobre os impactos de sua substituição gradativa pelos usineiros nordestinos. Portanto a solidez e a estabilidade do espaço da grande propriedade rural e do conjunto de relações em torno dela, personificadas na figura de José Paulino, eram minadas por questionamentos que se introduzem gradativamente nas obras. E transbordavam para dúvidas sobre a legitimidade do exercício do poder da classe dirigente no Nordeste, sobre as causas da miséria entre os trabalhadores rurais, sobre o patriarcado e a opressão das mulheres, tanto nas classes dominantes como nas famílias proletárias.

No romance *Banguê*, encontra-se um exemplo eloquente do rendimento do jogo de alternâncias de perspectivas como abertura de possibilidade de distanciamento crítico do autor, descolamento do ponto-de-vista interno de um narrador comprometido afetivamente com a situação. Carlos de Melo, personagem *alter ego* do escritor, nesse romance, apresenta-se como um jovem que retorna ao engenho do avô, depois de muitos anos de estudo e vida boêmia em Recife. Avaliando a passagem do tempo, o narrador toma todo o capítulo II para registrar as conquistas do avô, mas sua decadência física, e concluir com a constatação da incapacidade de qualquer dos herdeiros substituí-lo no comando do engenho. No início do capítulo, afirma-se: “Começava a sentir a decadência de meu avô” (Rego, 2006: 294). E, num dos últimos parágrafos do capítulo: “Quando passava pela porta do meu quarto, eu sentia que com ele se ia todo o velho Zé Paulino. Tio Juca falhara, e os netos não davam para nada. E a morte rondava-lhe a cama de couro” (Rego, 2006: 297). A personagem Maria Alice, jovem contraparente, que, por algum tempo, hospeda-se no engenho Santa Rosa, estabelece uma relação afetiva, filial ou maternal, com o coronel José Paulino. Seu envolvimento também com Carlos de Melo oferece a possibilidade de se instalar outra perspectiva sobre as relações humanas e sociais na fazenda, inclusive permite que o rapaz tome consciência de sua solidão e da decadência física e psicológica de seu avô.

No capítulo VI, o narrador-protagonista descreve as relações do coronel com os trabalhadores braçais e reproduz para Maria Alice uma fala recorrente de José Paulino sobre eles: “- Estes ladrões não fazem nada. A cana do mato, e me vêm para aqui pedir dinheiro adiantado”. E completa: “Mas dava. E gostava deles. Fazia aquele barulho desde que se entendia de gente e do seu engenho não saía um trabalhador para fora. Trabalhavam por um nada, limpando cana a mil e duzentos por dia, comendo mel-de-furo com farinha” (Rego, 2006: 348). Em seguida, registra o surgimento de novas relações de trabalho, com as usinas de fabricação de açúcar que substituíam os engenhos: “As usinas, bem perto, pagavam três mil reis. E não queriam saber. O velho gritava, mas havia terra no Santa Rosa para eles criarem a sua cabeça de boi, o seu bacorinho, tirar a lenha de que precisassem para o gasto e botar roçado de fava e de

algodão” (Rego, 2006: 348). Os trabalhadores recebiam mais que o dobro de remuneração pelo trabalho nas usinas, mas “não queriam saber” – o que significa que, nesse novo sistema, não eram garantidas as condições de subsistência tradicionais nos engenhos. Maria Alice, no entanto, caracterizada no conjunto de suas atitudes pela influência da cultura urbana, preocupava-se com a injustiça reinante no engenho de José Paulino, sem afastar a responsabilidade dele pelas condições miseráveis, mesmo que pudesse ser considerado menos cruel que outros coronéis:

Ninguém queria trabalhar para Zé Marreira. O bicho ficava olhando os trabalhadores no serviço. Não deixava nem levantar a cabeça para ver o tempo. Dizia todas essas coisas a Maria Alice. Ela, porém, não se arredava da sua opinião: a de que nós explorávamos estes homens. E me perguntava que moral eu queria de uma gente que não comia, que não tinha remédio, que viera da escravidão dos negros para aquela outra, que se iludia com três dias de folga para fazer o que quisesse (Rego, 2006: 350).

Apresenta-se o confronto das perspectivas de Carlos de Melo e de Maria Alice, estabelecendo a equivalência ou pertinência de ambas. Embora o romance seja narrado em primeira pessoa por ele, preserva-se a autonomia da consciência de Maria Alice. A possibilidade dessa convivência de pontos-de-vista divergentes dos personagens, evoca as considerações de Mikhail Bakhtin sobre o processo criativo: “As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (Bakhtin, 2003: 6).

Interessante observar como repercutem, quando o autor se propõe a situar a perspectiva de um trabalhador oprimido, os gritos do coronel José Paulino, encarados de modo brincalhão e compreensivo pelo narrador Carlos Melo, Na sofisticada construção polifônica (Bakhtin, 2005: 5) do romance *Fogo Morto*. três focos narrativos organizam o enredo: o do mestre José Amaro, homem branco, artesão (fabricante de selas de montaria); do coronel decadente Lula de Holanda; e o do homem livre, parente pobre de coronéis, apelidado de Vitorino Papa-Rabo.

O rendimento do potencial crítico pela adoção desses desdobramentos, podem ser observados num diálogo entre dois trabalhadores que têm certa autonomia por sua qualificação como artesãos, o seleiro dialoga e o pintor Laurentino. José Amaro interpela o pintor que se dirigia para fazer para o coronel José Paulino: “- Vai trabalhar para o velho José Paulino? É bom homem, mas eu lhe digo: essas mãos que o senhor vê nunca cortaram sola para ele. Tem a sua riqueza, e fique com ela. Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai” (Rego, 2006: 479). O pintor Laurentino justifica o comportamento do coronel de modo semelhante ao de Carlos de Melo em *Banguê*: “Grita, mas é um bom homem, mestre Zé” (Rego, 2006: 479). Em seguida, o seleiro introduz um ponto de vista alternativo aos comentários correntes sobre a “bondade” do coronel;

- Eu sei. A bondade dele não me enche a barriga. Trabalho para homem que me respeite. Não sou um traste qualquer. Conheço estes senhores de engenho da Ribeira como a palma de minha mão. Está aí, o Seu Álvaro do Aurora custa a pagar. É duro de roer, mas gosto daquele homem. Não tem este negócio de grito, fala manso. É homem de trato. Isto de não pagar não está na vontade dele. Também aquele Aurora não ajuda a ninguém (Rego, 2006: 479).

Situam-se, com esse comentário, as transformações econômicas que dificultavam que os coronéis mantivessem a altivez e os compromissos financeiros. Em seguida, Amaro reconhece que seus serviços como artesão também vêm sendo ultrapassados pelo comércio de selas importadas das cidades. As diferenças de posição entre os artesãos na cidade e nas fazendas revelam outras implicações, um pouco adiante nesta obra, quando o seleiro retoma a conversa sobre a sua relação com os poderosos locais – um tema que volta obsessivamente em suas falas e devaneios que certamente provoca o interesse no processo de modernização do país:

- É o que lhe digo, Seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada. Se estivesse em Itabaiana estava rico. Não é lastimar, não. Ninguém manda no mestre José Amaro (Rego, 2006: 481).

Mais adiante, no romance, o Coronel Lula de Holanda, protetor de José Amaro, num estágio avançado de processo de decadência econômica e deterioração psíquica, desenvolve um conflito com o seleiro. Este considera que auxiliar o bando do cangaceiro Antônio Silvino pode ser uma alternativa para se afirmar diante dos latifundiários. Essa opção somada aos problemas com sua esposa e sua filha, motivados por sua brutalidade, eivada de ressentimento e justificada pela autoridade patriarcal, leva-o ao isolamento e à vulnerabilidade à violência reinante na região.

O poder desmedido dos coronéis, relacionado à posse da terra e nas redes de proteção oligárquicas é o pano de fundo dos diferentes conflitos que ameaçavam os protagonistas de cada um dos núcleos do enredo dessa obra: as famílias de José Amaro, do coronel Lula e as redes de convivência do coronel Vitorino. O monopólio da terra era um penhor de garantia do poder local. E, por isso, era estratégico que o personagem José Amaro situasse a felicidade para além dessa pretensão daqueles que julgavam que a natureza podia ter donos:

Não tinha mais nada na vida, não tinha filho, não tinha mulher, mas ficaria ali, ficaria na terra, que o seu pai plantara, que devia ser sua. Os bogaris, a pitombeira, as vazantes do rio não lhe seriam tomados. Não podia dormir. Abriu a porta da casa, e o cheiro da terra, das árvores, do mundo, lhe deu força para sair. Há dias que não saía assim, com vontade de andar, de bater os caminhos, de sentir a noite como um grande refúgio. A mulher já devia estar dormindo. O negro Passarinho teria saído para o coco da boca da rua. Sentia-se só, no meio do mundo que era como se fosse todo seu. Não havia senhor de engenho para aquele mundo que a noite cobria de seu mistério. Respirou forte. O ar da noite era para ele muito ativo, carregado de cheiros que lhe pareciam de um jardim que era a terra inteira. Tudo aquilo era sal. O partido verde de cana do Santa Rosa, a imensidão da lavoura crescendo no massapê molhado, não tinha dono. A noite lhe dava tudo (Rego, 2006: 680).

Observe-se, no trecho citado acima, que a diluição das marcações sociais pela força da natureza, pela magia da noite e seus perfumes inclui a negação da posse de José Paulino “da imensidão da lavoura crescendo

no massapê molhado”. Como se, abolidas as tensões provocadas pelo exercício do poder dos latifundiários e os valores que acompanhavam esse tipo de dominação, que impedia usufruir a vida, José Amaro pudesse encontrar a paz e a harmonia. Uma das possíveis respostas de Lins do Rego aos conflitos com o coronelismo e o patriarcado que dominam o conjunto de sua obra.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail (2003[1992]). *Estética da criação verbal/Mikhail Bakhtin*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 4.^a. edição, São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (2005[1997]). Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 3.^a. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de (Orgs.) (1990). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/João Pessoa: Edições FUNESC.
- FIGUEIREDO, Eurídice (2013). *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- MONTELLO, Josué (2006 [1976]). “O romancista José Lins do Rego”. In REGO, J. L. R., *Ficção completa* (13-46). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- REGO, José Lins do Rego (2006). *Ficção completa*. Rio de Janeiro.
- SANTIAGO, Silviano (1982a). Liderança e hierarquia em Alencar. In Silviano Santiago. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (89-115). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ____ (1982b). Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (25-45). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Carlos Reis é professor catedrático e leciona Literatura Portuguesa, Teoria da Literatura e Estudos Queirosianos. É coordenador do Centro de Literatura Portuguesa. Como professor convidado lecionou em diversas universidades estrangeiras: Salamanca, Wisconsin-Madison, Santiago de Compostela, Massachusetts-Dartmouth, Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul, Univ. do Estado Rio de Janeiro e Califórnia-Berkeley. Dirige a História Crítica da Literatura Portuguesa e publicou mais de uma dezena de livros, em Portugal, Espanha, Alemanha, França e Brasil.

Foi diretor da Biblioteca Nacional, presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, reitor da Universidade Aberta (2006-2011) e presidente da European Association of Distance Teaching Universities (2009-2011).

É membro da Real Academia Española, da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Europaea. No CLP dirige os projetos Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós e Figuras da Ficção.

Em 2019 foi galardoado com o Prémio Eduardo Lourenço e em 2020 com o Prémio Vergílio Ferreira

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2020



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

