

A ESCRITA DO EU

A LITERATURA COMO
LABORATÓRIO DA VIDA

MARIA HELENA JESUS
PAULO JESUS
GONÇALO MARCELO
(EDS.)

Organizado em quatro partes, divididas em dezoito capítulos, este livro articula análise filosófica e hermenêutica literária, apresentando um fio condutor que reside nos processos criativos ou «poiéticos» onde o «si-mesmo» se forma e transforma como configuração de símbolos e obra de linguagem, no atelier da memória e da imaginação (auto)biográficas.

O livro evidencia o carácter aberto, exploratório, experimental da literatura, em geral, e das experiências da escrita e da narração, em particular, mas também a característica fugidia, instável, e talvez nunca totalmente capturável destas experiências na primeira pessoa. Nele, são explorados os processos de construção da subjetividade e da identidade (pessoal ou coletiva) e interrogados os mecanismos da interpretação da vida e do mundo.

ΦDEIA

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

EDIÇÃO

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

DIREÇÃO

Maria Luísa Portocarrero
Diogo Ferrer

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Franco de Sá | Universidade de Coimbra
Angelica Nuzzo | City University of New York
Birgit Sandkaulen | Ruhr-Universität Bochum
Christoph Asmuth | Technische Universität Berlin
Giuseppe Duso | Università di Padova
Jean-Christophe Goddard | Université de Toulouse-Le Mirail
Jephrey Barash | Université de Picardie
Jerôme Porée | Université de Rennes
José Manuel Martins | Universidade de Évora
Karin de Boer | Katholieke Universiteit Leuven
Luís Nascimento | Universidade Federal de São Carlos
Luís Umbelino | Universidade de Coimbra
Marcelino Villaverde | Universidade de Santiago de Compostela
Stephen Houlgate | University of Warwick

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

PRÉ-IMPRESSÃO

Margarida Albino

PRINT BY

PKP

ISBN

978-989-26-1571-4

ISBN DIGITAL

978-989-26-1572-1

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1572-1>

APOIOS



A ESCRITA DO EU

A LITERATURA COMO
LABORATÓRIO DA VIDA

MARIA HELENA JESUS
PAULO JESUS
GONÇALO MARCELO
(EDS.)

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (Introduction) Maria Helena Jesus, Paulo Jesus e Gonçalo Marcelo	9
PARTE I – O «EU» NO MUNDO: ENTRE COMPREENSÃO, INTERPRETAÇÃO E <i>POIESIS</i> (Part I – The «Self» in the World: Between Understanding, Interpretation and <i>Poiesis</i>)	33
O DESCONSOLO DE SE SER UM «AÍ»: <i>MADAME BOVARY</i> E A ENCRUZILHADA DAS POSSIBILIDADES (The disquiet of being «here and now»: <i>Madame Bovary</i> and the crossroads of possibilities) Bruno Venâncio.....	35
HEIDEGGER: COMPREENSÃO, INTERPRETAÇÃO E SENTIDO (Heidegger: Understanding, Interpretation, and Meaning) Rui Esteves.....	61
EXERCÍCIOS E TRANSFORMAÇÕES DO OLHAR: RILKE E O <i>EINSEHEN</i> (Gaze Transformations and Exercises: Rilke and <i>Einsehen</i>) Nuno Crespo.....	77
DESENHO E ESCRITA (Drawing and Writing) Maria Lucília Marcos	95

EVENTOS BIOGRÁFICOS: LABORATÓRIOS DE LITERATURA? (Biographical Events: Literary Labs?) Michèle Leclerc-Olive.....	113
PARTE II – O PROCESSO NARRATIVO: IDENTIDADE NARRATIVA E SUBJETIVAÇÃO (The Narrative Process: Narrative Identity and Subjectivation)....	
A IDENTIDADE NARRATIVA EM PAUL RICŒUR: DO TEXTO POÉTICO À POÉTICA DO EU (Narrative Identity in Paul Ricœur: From the Poetic Text to the Poetics of the Self) Helena Costa Carvalho	147
MICHEL FOUCAULT E A SUBJETIVAÇÃO (Michel Foucault and Subjectivation) Victor Gonçalves.....	169
A IMPORTÂNCIA DO PROCESSO NARRATIVO NA TEORIA ÉTICA CONTEMPORÂNEA DE JULIÁN MARÍAS (The Importance of the Narrative Process in the Contemporary Ethical Theory of Julián Marías) Jorge Humberto Dias	195
PARTE III – POÉTICA DA SUBJETIVIDADE: DIMENSÃO CORPORAL E INVENÇÃO DO POSSÍVEL (Part III – Poetics of Subjectivity: Bodily Dimension and Invention of the Possible)	
A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE A PARTIR DO CORPO ARRUINADO DE FILOCTETES (Representation of Subjectivity Through Filoctetes’s Ruined Body) Ricardo Pinto de Souza.....	233

A POÉTICA DA SUBJETIVIDADE: NOTAS SOBRE O LABORATÓRIO DE GONÇALO M. TAVARES (Poetics of Subjectivity: Some Notes on Gonçalo M. Tavares' Laboratory) Gonçalo Marcelo.....	263
FICÇÃO POÉTICA E COSMOGÉNESE: SOBRE O CONHECIMENTO, O DESEJO E A INVENÇÃO DE MUNDOS POSSÍVEIS (Poetic Fiction and Cosmogogenesis: on Knowledge, Desire, and the Invention of Possible Worlds) Maria Helena Jesus e Paulo Jesus	291
PARTE IV – (AUTO)BIOGRAFIA, PROCESSOS MEMORIAIS E A DIALÉTICA ENTRE O INTERIOR E O EXTERIOR (Part IV – (Auto)Biography, Memorial Processes and the Dialectic Between Inside and Outside)	319
O EXÍLIO INTERIOR COMO JOGO DE REFLEXOS EM ANTERO DE QUENTAL: UMA LEITURA DAS CARTAS E DAS «POESIAS LÚGUBRES» (Inner exile as a game of reflections in Antero de Quental: a reading of the <i>Letters</i> and of the «Poesias lúgubres») Sofia A. Carvalho.....	321
A PAISAGEM E A SAUDADE: CONVERGÊNCIAS NA REPRESENTAÇÃO DE PORTUGAL E DO EU NA POESIA DE TEIXEIRA DE PASCOAES (Landscape and <i>Saudade</i> : Convergences between the Representations of Portugal and of the Self in Teixeira de Pascoaes' Poetry) Teresa Jorge Ferreira.....	343
DO «EU» DO AUTOR AO «EU» DO NARRADOR, OU DA DISSIMULAÇÃO À SEMELHANÇA EM <i>MANHÃ SUBMERSA</i> DE VERGÍLIO FERREIRA (From the Author's to the Narrator's «Self» or the concealment of Similitude in Vergílio Ferreira's <i>Manhã Submersa</i>) El Hadji Omar Thiam.....	365

<p>PEREGRINAÇÕES COMO NÉONS NO DESERTO – UMA ABORDAGEM QUEER NA OBRA DE AL BERTO (<i>Pilgrimages as Néons in the Desert – A Queer Approach in Al Berto' s Corpus</i>) Catarina Pereira Almeida</p>	383
<p>MEMÓRIAS INDIVIDUALIZADAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO PÓS-25 DE ABRIL (Individualized Memories in the Portuguese Post-April 25 Novel) Agnès Levécot.....</p>	407
<p>O DISCURSO MNÉSICO EM <i>DE PROFUNDIS, VALSA LENTA</i> DE JOSÉ CARDOSO PIRES (The Mnesic Discourse in <i>de Profundis, Valsa Lenta</i> of José Cardoso Pires) Rosa Duarte.....</p>	425
<p>A BIOGRAFIA COMO ESCRITA DA REALIDADE EM <i>TIAGO VEIGA</i> (Biography as a Writing of Reality in <i>Tiago Veiga</i>) José Vieira.....</p>	439
AUTORES.....	455
ÍNDICE REMISSIVO	467

INTRODUÇÃO (INTRODUCTION)

Maria Helena Jesus (CLEPUL, Univ. de Lisboa)
jesus.helena@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0584-1250>

Paulo Jesus (CFUL, Univ. de Lisboa / INPP, Univ. Portucalense)
paulorenatus@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8707-1877>

Gonçalo Marcelo (CECH, Univ. de Coimbra / Católica Porto Business School)
goncalomarcelo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7779-4190>

Este livro parte de uma posição metodológica segundo a qual os problemas e os fenómenos complexos relacionados com a identidade, a subjetividade ou a perspetiva da primeira pessoa exigem o recurso a uma abordagem multi e interdisciplinar em sentido forte. Apresenta-se como o resultado parcial do projeto de investigação *Poetics of Selfhood: Memory, Imagination, and Narrativity*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/MHC-FIL/4203/2012) e acolhido pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Parte dos textos que aqui se incluem viram as suas primeiras versões apresentadas no Colóquio *Poetics of Selfhood: Writing and*

Other Constructions, que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, de 3 a 5 de Março de 2014 e em cuja organização participaram, para além dos editores deste livro, também a Marta Ceia, a Carla Simões, a Filipa Seabra e a Soraya Nour, a quem desejamos reiterar o nosso profundo agradecimento. Nesse colóquio, foi promovida uma interação muito estreita entre a análise filosófica e as contribuições provenientes quer das ciências sociais quer da literatura, com especial relevo para esta última, o que nos permitiu contar com a preciosa colaboração e intervenção dos escritores Ana Luísa Amaral, Lúdia Jorge, Luís Quintais e Mário Cláudio. O enfoque na «poética do eu», ou «poética do si-mesmo», foi sobretudo explorado, nessa ocasião, ao interrogar o ato da escrita e da construção narrativa como processos simbólicos de criação da ipseidade, da alteridade e do próprio mundo da vida.

Importa, no entanto, sublinhar que a presente publicação não é uma edição de atas em sentido estrito uma vez que decorre de uma seleção e avaliação rigorosas dos textos, submetidos a um trabalho de *peer review* e de edição. O resultado, esperamos, é um livro que assume uma atitude crítica com estilo teórico polifónico, articulando essencialmente análise filosófica e hermenêutica literária, cujo fio condutor reside nos processos criativos ou «poiéticos» onde o «si-mesmo» se forma e transforma como configuração de símbolos e obra de linguagem, no atelier da memória e da imaginação (auto)biográficas.

De facto, um dos objetivos primordiais do projeto *Poetics of Selfhood* sempre foi o de sublinhar, a contracorrente de uma certa tendência reinante em grande parte da filosofia do século XX – por vezes demasiado marcada pela alegada «morte» do «autor» ou do «sujeito» –, a importância da noção de identidade ou identificação pessoal, do seu correlato fenomenológico de experiência vivida na primeira pessoa, i.e., da subjetividade de um «sujeito» que é

mais uma tarefa prática, uma construção autoprojativa, do que uma entidade dotada de estabilidade, continuidade e unidade. Contudo, essa primazia concedida à subjetividade e à experiência do «eu», tal como ela pode ser parcialmente narrada, também nunca significou, no âmbito deste projeto, uma concessão total aos paradigmas dominantes que pretendem dar conta do sentido desta experiência com um discurso explicativo. Ao escolhermos como título desta obra uma formulação como *A Escrita do Eu: A Literatura como Laboratório da Vida*, pretendemos evidenciar o carácter aberto, exploratório, experimental que a literatura, em geral, e a experiência da escrita e da narração, em particular, podem assumir nas vidas de todos nós, mas também o carácter fugidio, instável, e talvez nunca totalmente capturável desta experiência na primeira pessoa.

Com efeito, a questão da ligação entre a literatura e a vida, quer em sentido estrito através da questão (auto)biográfica, quer em sentido conceptual, através da hipótese da identidade narrativa (formulada por autores como Hannah Arendt, Paul Ricœur, Alasdair MacIntyre ou Charles Taylor, entre outros) é bastante antiga, mas as respostas à mesma não são consensuais. Nesse sentido, quisemos explorar de diferentes formas, neste projeto, o alcance dos principais paradigmas que pretendem dar conta da identidade pessoal e, sobretudo, do paradigma da identidade narrativa, apontando-lhe os méritos, mas também assinalando os limites em que os corpos vividos resistem aos símbolos ou em que as intensidades afetivas se revelam inenarráveis. Este livro constitui uma das primeiras respostas, ainda parcial, a esse complexo de questões, sobretudo a partir do ponto de vista literário, explorando de diferentes formas, e com múltiplos exemplos, a interação entre a experimentação literária, a vida vivida e a vida exprimida, contada ou simbolizada. Explicitamos, de seguida, de que forma estas questões se articulam nas diferentes partes do livro.

A primeira parte, intitulada «O “Eu” no Mundo: entre Compreensão, Interpretação e *Poiesis*» é composta por cinco textos que, cada um à sua maneira, refletem sobre a posição do sujeito no mundo e sobre diferentes atitudes, questões existenciais e modos de ver ou habitar o mundo, bem como sobre a relação entre o mundo da vida, a experiência vivida, a expressão poético-narrativa e a reflexão filosófica. Assim, nesta primeira secção do livro, o eixo da atitude existencial de compreensão, interpretação ou expressão poética oscila entre o polo da experiência singular, com os seus diferentes eventos e respetiva interpretação, e o polo da abertura e atenção ao mundo comum.

No primeiro capítulo, da autoria de Bruno Venâncio, e intitulado «O Desconsolo de se Ser um “Aí”: *Madame Bovary* e a Encruzilhada das Possibilidades» é-nos dado como ponto de partida a constatação de que a vida de cada um de nós poderia ter sido de outro modo. Esse confronto com o contrafactual leva o autor a diagnosticar uma tensão própria com a qual temos de lidar, e que se prende com a distância que vai entre a vida que efetivamente se vive e as suas possibilidades alternativas, inclusive as possibilidades «ideais» ou «superlativas» que corresponderiam à suposta «melhor vida possível». Tendo em conta este pano de fundo, chama então à colação a personagem de Emma Bovary, protagonista do romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, por ser um exemplo dessa distância entre a vida efetiva e a vida real, e por disso ter uma consciência aguda, o que acaba por configurar a sua tragédia pessoal, também alimentada por uma forma peculiar de auto-engano. Ancorado no exemplo de Bovary, Venâncio extrapola-o para diagnosticar algo que, na sua opinião, é inerente à nossa condição, a saber, esse mesmo auto-engano, que provém do facto de muitas vezes nos sentirmos desajustados em relação à vida que levamos. Esta falta de controlo total do sujeito sobre a sua vida pode, então, resultar

numa forma específica de desconsolo. Emma Bovary seria, pois, o caso paradigmático dessa tragédia de se ser um «aí» cujas alternativas vão falhando. Por ser paradigmática dessa prisão na facticidade e disso ter consciência, Bovary torna-se, poderíamos dizer, um dispositivo hermenêutico essencial para captar essa condição para que Bruno Venâncio pretende chamar a atenção, mostrando então um caso concreto em que a literatura reflete a vida, mas também nos permite aprender algo sobre o labirinto íntimo.

No capítulo «Heidegger: Compreensão, Interpretação e Sentido», Rui Esteves também parte de uma análise da facticidade, explicitamente apoiada na filosofia de Martin Heidegger mas pretendendo avançar, como o próprio título indica, uma análise original dos fenómenos da compreensão, da interpretação e do sentido. O objetivo do autor é advogar que existe uma primazia da compreensão em relação às outras operações invocadas e que esta, por sua vez, permite reorientar a filosofia, corrigindo a excessiva ênfase que, segundo o autor, ela tem colocado na subjetividade, na interpretação e na criação de conceitos. Para Rui Esteves, a compreensão é «um acolher em liberdade e abertura», uma «exigência sempre contínua, presente e constante» que, para o autor, é uma atitude de abrangência que vai para além da particularização que é dada pela atividade interpretativa e respetivo sentido. Para Esteves, esta atitude de compreensão pode então servir de modelo para pensar a vida e, poderíamos acrescentar, para um modo de pensar alargado e mais ou menos sinóptico, na medida em que, como o autor aponta, ela é acolhimento e perspectiva que pretende ultrapassar o individual. Neste sentido, haveria uma ligação primordial entre a atitude certa de compreensão e a própria vida.

No capítulo intitulado «Exercícios e Transformações do Olhar: Rilke e o *Einsehen*», da autoria de Nuno Crespo, trata-se de

descrever um outro tipo de postura. Crespo recupera de Rilke a noção de *Einsehen* para tentar descrever aquilo que seria um olhar «do centro das coisas» e que corresponderia a um olhar poético, a uma forma de habitar poeticamente o mundo. Tal como Rui Esteves com Heidegger, Nuno Crespo descreve, com Rilke, uma experiência de contacto com o mundo que vai para além do «exílio da interioridade» e acentua o papel da visão como «operador poético por excelência» neste processo. O autor sublinha a forma como aquilo que aqui está em causa, na transformação do olhar, não é só uma alteração estética, mas também conceptual, uma vez que Rilke transcende a postura de mera subjetividade da poesia, considerando que ela nasce do encontro com o próprio mundo, com as suas coisas e criaturas. Crespo recorda que, em alemão, *Dichten*, poetar, remete para uma modalidade da atenção e da perceção e mostra como, em Rilke, a atitude consiste na atenção fixada em cada ser singular, acentuando também o carácter experiencial (e não meramente contemplativo) de uma atitude deste género. No fundo, o autor chama-nos aqui a atenção para uma possibilidade radical de transformação da nossa relação com o mundo através de um exercício mediado pela função poética, na qual o risco é constante (porque a distração ameaça) mas que, se for bem-sucedido, acaba por permitir uma comunhão completamente diferente com o mundo e com as coisas.

No penúltimo capítulo desta primeira parte, intitulado «Desenho e Escrita» e da autoria de Maria Lucília Marcos, propõe-se uma reflexão sobre duas formas poéticas qualitativamente diferentes mas com uma interação fecunda: as histórias e as imagens, tal como se apresentam no desenho e nas múltiplas modalidades narrativas, para mostrar como ambas humanizam, «abrem potencialidades inesperadas, definem a alteridade e a identidade subjetiva.» Maria Lucília Marcos assume o carácter «laboratorial» do seu capítulo, explorando as ligações entre a

narrativa, a imagem e a escrita. Começa por relembrar o mito da invenção da escrita no *Fedro* de Platão e o facto de ela ser qualificada, desde o início, como sendo um *pharmakon*, isto é, simultaneamente (pelo menos em potência) remédio e veneno, dependendo do uso que dela se faz. No *Fedro*, escrita e pintura são desvalorizadas porque, se questionadas, ficam em silêncio; mas a autora põe em questão esta distinção «como se fosse possível separar radicalmente as várias dimensões da experiência humana, e não só o verbal e o visual. Essa “pureza” não existe de facto no campo da arte, como não existe na ciência, ou na filosofia». Uma das semelhanças que nota entre estas diferentes operações é o uso da linha, do traço, algo que é comum a desenhar ou escrever; algo patente até nas inscrições pré-históricas, essa «“escrita” anterior à escrita», e que é invocada, com Mondzain, a propósito das representações encontradas nas grutas de Chauvet. Um segundo exemplo é examinado, o de *As Meninas* (2001) de Agustina Bessa-Luís e Paula Rego, livro no qual, como refere Agustina, «o desenho é uma escrita». Ou, como defende Marcos, «Em Paula Rego e Agustina Bessa-Luís, o desenho e a escrita constituem poéticas ou construções do eu. A questão da autobiografia pode ser pensada na alternativa entre fidelidade e ilusão retrospectiva. Mas, em qualquer caso, há sempre um movimento, linhas e contornos.» A conclusão sublinha a importância da narrativa para a construção da subjetividade, recorra ela a que meio (escrita, desenho...) recorrer.

No último capítulo desta parte, de Michèle Leclerc-Olive, e cujo título é «Eventos Biográficos: Laboratórios de Literatura?», a autora coloca-se na perspetiva de uma antropologia do biográfico, construindo assim uma ponte entre, por um lado, a análise literária e filosófica da vida e, por outro, as ciências sociais narrativas. De facto, para Leclerc-Olive, trata-se de pensar a experiência vivida, e a sua transmissão, como questão epistemológica fundamental.

Para o fazer, propõe-se substituir a noção tradicional de *identidade* pela de *evento biográfico*, ancorado nas narrativas de experiência que dele podem ser feitas. Para Leclerc-Olive, os eventos marcantes são importantes, de um ponto de vista biográfico, porque assinalam momentos de viragem ou catástrofe que “dão que pensar” porque alteram completamente as representações que o si tem de si mesmo, dos outros e do mundo. Assim, interessa-se, no seu capítulo, por diversas narrativas que mantêm diferentes tipos de relação com a experiência biográfica dos seus autores, como são os casos do *D. Quixote* de Cervantes, de *Yossel Rakover dirige-se a Deus* (2003) de Zvi Kolitz, de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975) ou de *Native Son* (1940) de Richard Wright. Em todas estas narrativas de fronteira, onde nem sempre se consegue distinguir o que é ou não autobiográfico, Leclerc-Olive procura contextualizar a importância da reconfiguração da experiência através da ficção, provando o profundo entrelaçamento, ilustrado nesses casos, entre a literatura e a vida. A autora conclui assim que muitas das dicotomias tradicionais (entre «eu do escritor» e «eu social» ou «narrativa ficcional» e «narrativa factual») são redutoras e que, por isso, prestar maior atenção aos eventos biográficos significativos e à forma como eles são reconfigurados pela «aventura da escrita» permitiria mostrar que, nesses casos, a própria escrita se torna um evento de suma importância; ou, parafraseando o título deste livro, como a literatura pode ela própria ser um laboratório da vida.

A segunda parte do livro não se foca tanto na experiência do mundo como numa outra experiência, já introduzida pelo texto de Michèle Leclerc-Olive mas aqui aprofundada nalgumas das suas dimensões teóricas, a saber, a experiência narrativa. Intitulada «O Processo Narrativo: Identidade Narrativa e Subjetivação», ela é, simultaneamente, uma introdução à questão da narratividade, uma apresentação temática da hipótese da identidade narrativa

e uma primeira introdução da questão da subjetivação, questão que se encontra, obviamente, a montante da própria questão da subjetividade, uma vez que é o seu aspeto processual, o seu *terminus a quo*, sempre parcialmente *in fieri*, sempre “em processo”, mas que é indispensável para o *terminus ad quem* da subjetividade consciente e da sua projecção de sentido. Ao fazê-lo, introduz um importante debate sobre a subjectividade / identidade: deverá ela ser «interpretada» enquanto resultado de (auto-)narrativas como pretendia Ricœur ou, mais radicalmente, como advogava o último Foucault, o resultado de processos de (auto-)constituição através de um conjunto de técnicas, de práticas do si sobre si mesmo? Finalmente, esta parte inclui igualmente um exercício de ética aplicada que é, ao mesmo tempo, um exercício de aplicação da narrativa à vida, que parte da narrativa como método para a questão do aconselhamento filosófico.

Assim, no capítulo escrito por Helena Costa Carvalho e com o título «A Identidade Narrativa em Paul Ricœur: Do Texto Poético à Poética do Eu», a autora apresenta a teoria ricœuriana da identidade narrativa, noção introduzida pela primeira vez no terceiro volume de *Temps et récit* (1985) e posteriormente explorada em *Soi-même comme un autre* (1990). Helena Carvalho recorda como, para Ricœur, os textos literários apresentam mundos que os leitores poderiam habitar, colocando assim a ênfase não só no momento essencial da receção para a compreensão do sentido de um texto, mas também no facto de as narrativas terem, por conseguinte, relevância ética. Assim, a autora defende, com Ricœur, um segundo sentido através do qual a literatura se pode revelar um laboratório: é que ela pode ser um laboratório de «experimentação ética» através do qual o leitor pode «testar» as possibilidades da sua existência. Com efeito, um dado mundo pode ser inabitável, ou fortemente desafiante das nossas capacidades éticas; outro mundo expande os nossos horizontes e desafia-nos a

providenciar respostas inovadoras, etc. Por fim, apresenta a tese da identidade narrativa, com a qual Ricœur pretende dar uma resposta qualitativa à pergunta «quem sou?». Segundo Ricœur, a dimensão temporal da ipseidade é o que assegura a mediação entre a mudança e a permanência, ao integrar os diferentes eventos de uma vida numa história que, então, será a *história de vida* de alguém. Helena Carvalho enfatiza a forma como esta identidade narrativa tem uma clara dimensão prática com alcance ético, o que faz com que a própria fronteira entre a poética e a ética seja porosa; assim, a «poética do eu» será também, ao mesmo tempo, uma poética da ação intersubjetiva.

O capítulo intitulado «Michel Foucault e a Subjetivação», da autoria de Victor Gonçalves, segue a evolução do pensamento foucauldiano em relação à questão espinhosa do «sujeito». Lembra que a polémica em torno desta noção tem antecedentes em pensadores como Nietzsche, Mallarmé, Artaud ou Bataille e que a hipótese do desvanecimento do sujeito «é um tema fetiche do pensamento francês do pós-guerra». Nesse seguimento, evoca-se o modo como, nos anos 60 e 70, pensadores como Derrida, Foucault, Blanchot ou Barthes, entre outros, aprofundaram esta ideia, ao ponto de se ter chegado a tematizar a «morte do sujeito» ou do «autor». Neste contexto, retoma a posição de Foucault que, em 1969, começa por pretender destruir a crença na unidade obra/autor e postular uma ontologia do autor na qual o próprio sujeito é «função variável e complexa do discurso» (Foucault, 2001, p. 839, cit. por Gonçalves). Porém, refaz igualmente o percurso de Foucault, a partir dos anos 80, onde se acaba por recuperar a noção de sujeito de uma forma inovadora em relação à tradição: não lhe concedendo o estatuto de uma instância soberana, não fazendo dele uma mera questão teórica de «conhecimento de si» mas, pelo contrário, apostando numa ontologia na qual os sujeitos de facto existem como resultado de processos práticos de *subjetivação*

através de um conjunto de técnicas. Para o fazer, recupera práticas da Grécia e Roma Antigas (sobretudo da Alta Antiguidade) como o uso dos prazeres, o cuidado de si, a meditação, a ascese, entre outros. Com isso, pretende provar que, para os Antigos (ou pelo menos para uma parte deles) ser-se um sujeito implicava desenvolver um tipo específico de relação consigo mesmo, que exigia uma prática reiterada de exercícios. Assim, ao colocar a ênfase nesta ontologia prática do sujeito, Victor Gonçalves mostra como, no seu dinamismo teórico e posições evolutivas, Foucault acaba por voltar à questão do sujeito de forma simultaneamente original e prática, contribuindo igualmente para o despontar de uma posição complexa e crítica, apresentando-nos um sujeito que é mais uma experiência, um processo evolutivo, que uma entidade reificada.

No capítulo da autoria de Jorge Humberto Dias, e com o título «A Importância do Processo Narrativo na Teoria Ética Contemporânea de Julián Marías», é aprofundada a questão da narratividade num autor talvez pouco conhecido do grande público, Julián Marías. Jorge Dias mostra como, para Marías, a «razão narrativa» era de suma importância, não só em sentido abstrato, teórico, mas sobretudo no quadro de uma filosofia vitalista. Assim, e como vemos neste capítulo, Marías parte da vida e concebe-a como um «mapa narrativo», sendo que a razão narrativa tem a função vital de permitir compreender a vida na sua distensão temporal. Contudo, Jorge Dias vai mais longe e, de forma original, liga o paradigma da narração a uma forma específica de filosofia aplicada, a saber, a consultoria filosófica. Esta prática, segundo o autor, «baseia-se na narração do consultante, em que o consultor ajuda a encontrar os conceitos que melhor definem o seu pensamento e/ou a sua vida/pessoa», estando assim a prática narrativa ao serviço do projeto de vida de cada pessoa. O autor conclui propondo uma agenda ética para o século XXI, na

qual a ética e a felicidade assentem, parcialmente, na «educação do ser humano para a narratividade e a projetividade». Ao fazê-lo, mostra a profunda atualidade e utilidade da narração para a vida, não só enquanto auto-narração, mas também como processo mediado por um interlocutor e, neste caso, não em quadro clínico em sentido estrito, mas numa prática filosófica inovadora.

Na terceira parte deste livro, à qual demos o título «Poética da Subjetividade: Dimensão Corporal e Invenção do Possível», encontramos um prolongamento da dialética entre a subjetivação e os processos narrativos, aprofundando, agora, não só o *terminus ad quem* do processo de subjetivação, isto é, a subjetividade propriamente dita, mas também a forma como o processo de subjetivação pode ser ele próprio *poético* e ter uma ligação intrínseca com o laboratório das possibilidades e a invenção de mundos possíveis. Para além disso, esta parte apresenta outra dialética, consubstanciada no inelutável imbricamento entre a subjetividade e a sua dimensão encarnada, corporal, entre o domínio do sentido, por vezes visto como abstrato, e a sua inescapável dimensão material.

Assim, no capítulo escrito por Ricardo Pinto de Souza e intitulado «A Representação da Subjetividade a partir do Corpo Arruinado de Filoctetes», encontramos uma reflexão sobre a dimensão corpórea da subjetividade, tal como ela aparece representada no sofrimento de Filoctetes, personagem central da obra homónima de Sófocles. Para Ricardo Pinto de Souza, trata-se de um «momento fundador da representação do eu na literatura» uma vez que os personagens sofredores de Sófocles apresentam uma mescla entre dor corporal e dor espiritual (ao mesmo tempo parcialmente inexprimível na linguagem) e, com isso, revelam os processos de constituição do sujeito na tragédia. De acordo com o autor, «Esta união entre corpo e espírito pode ter nascido da falta de uma técnica consolidada para apresentar o segundo plano,

subjectivo, do herói, e é no sofrimento do corpo que ele pode ser representado, como um espírito que se faz carne.» Ricardo Pinto de Souza conclui o capítulo explorando a proficuidade do conhecimento trágico, no qual, como o caso de Édipo deixa bem patente, «o mundo se desfaz, o mundo se refaz», e daí a injunção trágica ao «sofrer para compreender». Nessa ocasião, uma figura típica da subjetividade é revelada, como relembra o autor: a figura de um ser humano frágil mas, ao mesmo tempo, capaz de uma grandeza heróica, o herói de um corpo que, mesmo arruinado, é capaz de grandeza espiritual. Assim sendo, o texto de Ricardo Pinto de Souza mostra-nos como a sabedoria trágica dos gregos e as especificidades da sua representação teatral permanecem uma fonte cultural na qual podemos encontrar possibilidades fundamentais do humano e da sua frágil subjetividade.

O capítulo seguinte, da autoria de Gonçalo Marcelo e intitulado «A Poética da Subjetividade: Notas sobre o Laboratório de Gonçalo M. Tavares», tem como objetivo apresentar as técnicas de subjetivação presentes na obra do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, prestando especial atenção ao *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013). Marcelo apresenta a filosofia implícita na obra tavariana como sendo um perspectivismo radical, fundado numa ontologia relacional e combinatória, que produz uma obra surpreendente, rizomática e inovadora. O autor mostra igualmente como esta obra concede uma importância fundamental, tanto teórica como prática, à imaginação, mas uma imaginação profundamente enraizada no corpo. Tendo em conta este pano de fundo, revela de que forma a poética literária e filosófica de Tavares coloca em evidência o carácter mutável da identidade pessoal e a sua permanente interação com o corpo próprio, com as outras subjectividades carnis e com o mundo. Outro dos aspetos abordados é a forma como a criação tavariana de personagens literários, e os mundos envolventes que a sua literatura

produz – como por exemplo os da tetralogia de romances, *O Reino* – apresentam questões existenciais fundamentais e evidenciam a busca de uma orientação existencial. Ao apresentar a esta luz a obra de Gonçalo M. Tavares, Marcelo sublinha o carácter simultaneamente experiencial e experimental da literatura, ancorado nos anseios do humano e na sua necessidade de orientação no mundo mas, ao mesmo tempo, a forma como a imaginação e a invenção narrativa permitem por vezes dar respostas provisórias a esses anseios.

A terceira parte do livro fecha com o capítulo «Ficção Poética e Cosmogénesis: Sobre o Conhecimento, o Desejo e a Invenção de Mundos Possíveis», escrito por Maria Helena Jesus e Paulo Jesus. Neste capítulo, os autores apresentam o projeto de articular a imaginação metafísica que alucina mundos possíveis e heterotopias com a dinâmica da criação estética e da arte poética, ao navegarem por entre as influências do construtivismo idealista e da fenomenologia materialista. De forma mais específica, pretendem afirmar a Poesia como «conhecimento amoroso do possível», isto é, como labor noético e erótico que, mobilizado pelo desejo do «Melhor», produz as matérias instáveis do possível e intensifica a sua tendência essencial para existir. A inspiração da metafísica de Leibniz e da estética de Baumgarten oferece o «Possível» e o «Ótimo» como centro de gravidade da inteligência humana que, assim, se declara intimamente criativa, espontânea: *poiesis*, «laboratório sintetizador» do novo. O fio condutor do «Possível» levará ao reconhecimento de múltiplos «modos de fazer mundos» (Goodman), de significar e de viver, abrindo a passagem da poética fabulatória à poética existencial ou «etopoética». Num segundo momento do seu capítulo, os autores exploram a configuração do «Possível» na prática poética da geração pós-surrealista, nomeadamente nas obras dos autores Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e António Ramos Rosa.

Nestas obras, ilustra-se a superioridade do possível em relação ao real, do caos em relação à ordem e do futuro em relação ao passado. Porém, a cognição poética do possível tem horror do vácuo. Deste modo, evita a esfera do conceito, porque pertence ao regime da imagem e do símbolo investido pela matéria sensorial vivida, pela «intensidade emocional concreta», sem a qual todo o poema seria um lugar vazio.

A quarta parte desta obra é a mais extensa, aquela que contém mais capítulos e que, de alguma forma, quase constitui o seu núcleo principal, por explorar uma das questões inescapáveis quando se pensa a relação entre a literatura, a vida e a narração: a questão da biografia, das autobiografias e das construções mnésicas. Intitulada «(Auto)biografia, Processos Memoriais e a Dialética entre o Interior e o Exterior», ela é composta por sete textos que exploram, de modos distintos, a representação do «eu» na literatura, investigando ao mesmo tempo as múltiplas tensões, jogos de reflexos e representações que se constituem entre essa identidade pessoal, expressa na primeira (ou na terceira) pessoa, e a realidade exterior, seja ela uma quase «escrita da realidade» ou esteja ela plasmada nos acontecimentos históricos de entidades coletivas como um país e, neste caso, Portugal. Nesta secção do livro, os capítulos abordam sempre as questões aqui elencadas a partir da exploração das obras de diferentes autores portugueses dos séculos XIX-XXI, permitindo, dessa forma, que se vislumbrem alguns dos traços da evolução da questão biográfica na literatura portuguesa dos últimos séculos, uma vez que a sequência dos capítulos desta parte apresenta uma ordem cronológica.

Assim sendo, no capítulo da autoria de Sofia A. Carvalho e cujo título é «O Exílio Interior como Jogo de Reflexos em Antero de Quental: Uma Leitura das *Cartas* e das “Poesias Lúgubres”», a autora explora uma experiência específica, a da sensação de um exílio interior, e a forma como ela é configurada na literatura

autobiográfica do poeta português Antero de Quental, alma sensível, melancólica, e certamente um dos escritores do século XIX português mais conhecedores do panorama filosófico internacional do seu tempo. Sofia Carvalho assinala a existência de uma consciência aguda de desenraizamento em Antero e defende que essa consciência torna mais penetrante a auto-análise a que o poeta se submete. Nota igualmente que o exílio é um «*topos* privilegiado na cultura portuguesa», também presente em Camões, Pessoa ou no Romantismo e, ao longo do seu capítulo, faz a exegese das diversas imagens e temáticas ligadas a este *topos* em Antero. Sofia Carvalho mostra assim como a sensibilidade particular deste poeta nos revela uma «biografia interior» marcada pela errância, o exílio ou o desenraizamento originário e que encontra na poesia algumas das suas expressões, as quais a autora interpreta em profundidade.

Teresa Jorge Ferreira, autora do capítulo «A Paisagem e a Saudade: Convergências na Representação de Portugal e do Eu na Poesia de Teixeira de Pascoaes», explora uma dialética mais circunscrita, a saber, aquela que se constitui na poesia de Pascoaes entre uma busca identitária individual, isto é, a tentativa de compreender e definir o seu «eu» e uma identidade coletiva nacional, consubstanciada na entidade «Portugal», a qual se reveste de suma importância para Pascoaes. Assim sendo, uma não pode ser totalmente compreendida sem a outra, e as imbricações múltiplas entre estas duas dimensões da identidade, tal como são reveladas no lirismo pascoaesiano, são objeto de análise neste capítulo. De forma mais específica, a autora mostra que as temáticas da saudade (*leitmotiv* de grande parte da sua produção, espécie de matriz filosófica geral subjacente à sua obra) e da paisagem (portuguesa) são uma chave de leitura para se compreender esta transição entre uma poesia do «eu» e uma poesia do «ser português». Assim, Pascoaes rejeita a suposta

inferioridade da nação portuguesa em relação às suas congéneres e, como mostra a autora, embora raramente seja especificamente tematizado na poesia, faz a sua aparição, por exemplo, na ligação do eu lírico com a paisagem, através de uma espécie de «comunhão espiritual». Por sua vez, quer a «alma do poeta» quer a «alma da nação», segundo Pascoaes, e como argumenta Teresa Ferreira, é habitada pela *Stimmung* da saudade, que marcaria o carácter próprio do português e que encontraria então expressão privilegiada na produção de Pascoaes. Ao analisar estas ligações, a autora deste capítulo reconstrói as subtis relações que se podem constituir entre diferentes escalas da «nossa identidade» (noção, como afirmámos acima, eminentemente problemática, ainda mais quando aplicada a entidades coletivas como as nações, mas não por isso menos importante).

No capítulo seguinte, intitulado «Do “Eu” do Autor ao “Eu” do Narrador ou da Dissimulação à Semelhança em *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira», começa a ser explorado um outro eixo, o da relação entre a vida vivida e a vida contada, entre os traços da realidade vital e a transposição para uma ficção que não pode ignorar, por um lado, o processo memorial nem, por outro, os vestígios da realidade objetiva, histórica e social, que envolvem o autor / narrador e que, por isso, se vêm transpostos de forma peculiar para a narrativa. O autor deste capítulo, El Hadji Omar Thiam, examina este emaranhado de questões a partir de uma investigação de *Manhã Submersa*, romance de Vergílio Ferreira, que narra a infância do autor e no qual se cruzam, como no capítulo anterior, um «eu» individual e um «eu» coletivo, consubstanciado não numa suposta essência do ser português (como em Pascoaes) mas numa determinada configuração histórica da sua realidade social. Omar Thiam analisa o jogo de semelhanças que se pode estabelecer entre o narrador do romance, António Lopes dos Santos, e a vida do próprio Vergílio Ferreira, assinalando

igualmente os múltiplos subterfúgios literários utilizados para dissimular o verdadeiro referente para quem a narrativa remete, isto é, o próprio autor. Dissimulações necessárias, porquanto o contexto político-social da época (o romance é publicado em 1954, em pleno salazarismo) a isso obrigava, tanto mais que o romance se apresenta como um veículo de forte crítica e denúncia social, sobretudo da instituição religiosa do Seminário, na qual quer Vergílio Ferreira, quer a sua forma espelhada na figura do narrador do romance, passam as suas infâncias. Assim, o autor deste capítulo mostra como Vergílio Ferreira faz do seu narrador na primeira pessoa um personagem em busca de libertação da opressão de instituições vistas como retrógradas, rígidas e despóticas, enquanto o trabalho de memória, ancorado na experiência vivida e na densidade psicológica da (auto-)interpretação se cruza com a exploração de questões metafísicas, tão próprias do existencialismo de Vergílio Ferreira.

No capítulo «Peregrinações como Néons no Deserto – Uma Abordagem *Queer* na Obra de Al Berto», da autoria de Catarina Pereira Almeida, trata-se de levar a cabo uma reflexão sobre uma forma alternativa, não tradicional, de conceber a identidade, e as relações entre a escrita e a vida. Isto é, ao escolher analisar dois poemas de Al Berto («Salive, Hôtel de la Gare» e «Le Plus Grand Calligraphe», 1987), ainda é de busca de identidade que se trata mas, desta feita, de uma identidade na qual existe uma desconstrução do «cânone corporal» e do «cânone literário» através de uma performatividade que coloca radicalmente em causa a heteronormatividade vigente. De facto, Catarina Pereira Almeida lê estes poemas de Al Berto à luz da teoria *queer*, mostrando, apoiada em autores como Judith Butler ou Deleuze e Guattari, como esta performatividade experimental levará Al Berto a colocar em causa não só o paradigma dominante sobre o género mas também a própria expressão usual, através da criação literária

que promove e que dissolve as fronteiras canónicas entre géneros literários. Catarina Pereira Almeida argumenta que, para Al Berto, «escrever e viver são uma só e a mesma coisa» enfatizando a imagem da peregrinação, da viagem e da experimentação como algo de fundamental na busca de identidade levada a cabo por Al Berto. A autora relembra que a resistência albertiana começa a fazer-se sentir nos anos 70, quando Al Berto passa pela experiência do exílio por se recusar tomar parte na Guerra Colonial e que ela se expande, tornando-se o exílio uma «desterritorialização do corpo e da língua» e acentuando-se o carácter mutável de um «sujeito-devir». Assim, a «língua de exílio» que acaba por desenvolver tem a sua contraparte no desejo da liberdade do corpo, que passa igualmente pela liberdade sintática. Todavia, à desterritorialização sucedem possibilidades de reterritorialização e reconstrução. Percebe-se então que esta escrita nos limites do desafio e da experimentação constitui, mais uma vez, um instrumento fluido de libertação configuradora de si-mesmo.

Em «Memórias Individualizadas no Romance Português do Pós-25 de Abril», Agnès Levécot explora novamente o jogo dialético entre a vida individual e a realidade histórica coletiva, mas alargando o âmbito de análise à caracterização da estética romanesca na literatura portuguesa do final do século XX. A autora, que recorre a exemplos tirados de um amplo corpus de catorze autores (António Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Lídia Jorge, José Cardoso Pires, entre outros) e trinta e três romances, parte das hipóteses teóricas de Halbwachs e Ricœur e testa a aplicabilidade das mesmas no mencionado corpus, para perceber de que forma se imbricam neste período as memórias individuais com as recordações que mais propriamente se reportam à história coletiva, e como tudo isto é transposto para a escrita. Apoiar-se igualmente em Bergson para explicar a importância da memória para o autoconhecimento (sempre neste

vai-e-vem entre o nível individual e coletivo) constituindo, então, a escrita, mais uma das técnicas que ajudam não só a explorar e fixar a memória, mas também a construir a identidade. Vemos, portanto, desfilar neste texto diversas «memórias “biográficas”, reais ou imaginárias, de personagens que retornam, de maneira mais ou menos voluntária, ao seu passado individual.» Neste sentido, o presente capítulo, tal como, por exemplo, o de Michèle Leclerc-Olive, atribui uma importância fulcral à noção de evento / acontecimento enquanto descontinuidade qualitativa. Neste caso, as reverberações do 25 de Abril fazem-se sentir retrospectivamente, de diferentes modos, através do corpus analisado, e não há como negar a centralidade desse evento que reorganiza o espaço-tempo da vida vivida, rememorada e narrada. Com este pano de fundo, a autora observa as múltiplas formas de narração das memórias individuais nos personagens examinados, narrações muitas vezes fragmentárias, em que o jogo entre vestígio memorial e construção da imaginação é permanente.

Uma outra forma de evento central, e de relação com a memória e a vida que se constituem após a sua experiência traumática, é descrito no capítulo seguinte, da autoria de Rosa Duarte e intitulado «O Discurso Mnésico em *De Profundis, Valsa Lenta* de José Cardoso Pires». Neste caso, o que está em causa não é um evento coletivo mas um evento individual que, no entanto, pela sua força, reconfigura por completo a vida do homem que por ele passa e do autor que, mais tarde, sobre ele reflete e escreve. Em *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires relata, tanto quanto possível, a experiência de ter passado por um acidente vascular cerebral (AVC) e a maneira como esse episódio marcante o transtornou. Tendo o AVC afetado a memória de José Cardoso Pires, a escrita do romance que o reporta constitui-se então, também ela, como um discurso mnésico, uma forma de (re)configurar uma experiência que, para mais, passou pela

peripécia da perda quase total e da posterior recuperação, ainda que parcial e transfigurada, da memória. Rosa Duarte apresenta todo este intrincado processo de recuperação mnésica sob o pano de fundo das problemáticas da aprendizagem, da criatividade do «eu» e da genialidade da figura do escritor. Relata a forma como Cardoso Pires opta por uma «escrita branca», tão despojada e objetiva quanto possível, como se fosse possível transpor para a experiência vivida um rigor objetivo quase científico e desapassionado embora, obviamente, não desprovido de qualidade literária. A essa escolha não foi indiferente a própria qualidade da experiência por que passou e que, na prática, se constituiu como uma espécie de vazio: «José Cardoso Pires considerou o seu livro um livro de memórias, uma memória da não memória. Uma viagem à desmemória, ao homem sem memória.» Por isso mesmo, neste caso, e como a autora refere, a reconstrução desse período de ausência não é tanto feita a partir da imaginação quanto da mediação intersubjetiva das narrativas, testemunhos de outros sobre si mesmo e sobre a sua travessia amnésica de um deserto de «brancura iluminada». Procurando a passagem e o regresso das narrativas na terceira pessoa à autonarrativa na primeira pessoa, *De profundis* manifestaria o esforço e o exercício de recuperação da capacidade mnésica e redacional. Este esforço autobiográfico visa preencher o vazio traumático pela expressão e compreensão de si mesmo numa autobiografia possível, reconhecendo que «o bem mais precioso do homem é a memória».

No último capítulo desta parte e do livro, «A Biografia como Escrita da Realidade em *Tiago Veiga*», da autoria de José Vieira, trata-se de colocar em evidência um outro tipo de jogo narrativo. Focando a sua atenção na obra *Tiago Veiga, Uma Biografia* (2011) de Mário Cláudio, José Vieira debruça-se sobre a muito ténue fronteira entre ficção e realidade, biografia e autobiografia, e sobre as relações ambíguas que podem existir entre todas estas

categorias, sobretudo na forma como são exploradas com mestria por Mário Cláudio ao aproximar a personagem Tiago Veiga da máxima verosimilhança histórica. Nas palavras de Vieira, «a Biografia enquanto género literário é uma forma de dar existência a pessoas de livro, a personagens.» De facto, a monumental biografia de Tiago Veiga, escrita por Mário Cláudio, é um caso paradigmático da forma como a criação literária pode conferir um estatuto de quase-realidade a uma personagem. Com efeito, por toda a pesquisa «historiográfica» realizada (ou dissimulada), por toda a «prova documental» apresentada (ou forjada), e até pela forma como as vidas de Mário Cláudio e Tiago Veiga se apresentam entrelaçadas ao longo da biografia – teria sido o próprio Tiago Veiga a dirigir-se a Mário Cláudio para lhe pedir que escrevesse a sua biografia... – a «realidade biográfica» torna-se uma complexa operação ficcional, uma adesão fiducial a um efeito simbólico. Neste contexto, poder-se-ia interrogar: sendo Tiago Veiga um personagem tão definido, com tantas determinações (isto é, características, qualidades) importará mesmo que tenha tido ou não realidade empírica? Ou não será ele antes a prova, avançada pelo labor criativo de Mário Cláudio, de que o possível pode mesmo ter, tanto quanto conseguimos perceber, tantas qualidades como o atual? José Vieira explora o jogo literário claudiano, a sua «imaginação biográfica», fazendo notar a presença dos elementos autobiográficos de Cláudio na biografia de Veiga. Assim, e numa operação de quase reflexão de si na escrita, através da própria escrita da biografia de Veiga, são também elementos de Cláudio que nos aparecem, numa busca que é feita pela mediação de Veiga: «Esta busca de si, ... estende-se ao próprio Mário Cláudio, pois ambos sabem que a busca do homem está para lá dos factos, indo aportar no cais dos mitos.»

Esta obra mítico-biográfica exhibe o fenómeno essencial cuja análise constitui o objetivo fundamental das investigações filosóficas e literárias apresentadas neste livro coletivo, ou seja, a imbricação entre a escrita dos símbolos e a espontaneidade da vida, entre a gramática dos sistemas simbólicos e a criatividade afetiva do esforço poético. Um «eu» compreende-se como «si mesmo» redigindo-se, jogando-se na escrita da vida própria em personagem inquieta, sempre em processo de alteração e de reconhecimento. No final do livro, as grandes questões permanecem abertas e desafiantes. Esperamos ter contribuído, pelo menos, para a sua intensificação e revalorização, fazendo votos de que possamos, assim, estimular o interesse de outros pesquisadores em prosseguir esta linha de questionamento e em realizar novas experiências neste «laboratório», onde fenomenologia e hermenêutica, razão crítica e poética, se aplicam à experiência interrogativa de «si próprio».

Bibliografia

- Al Berto. (2009). *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cervantes, M. (2005). *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cláudio, M. (2011). *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferreira V. (1971). *Manhã Submersa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Flaubert, G. (1857), *Madame Bovary*. Paris: Michel Lévy frères.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits I* (2ª ed). Paris: Gallimard.
- Kolitz Z. (2003). *Yossel Rakover Dirige-se a Deus*. São Paulo: Perspectiva.
- Platão. (s/d). *Fedro*, Lisboa: Bertrand.
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard.
- Pires, José Cardoso (1998). *De Profundis, Valsa Lenta* (9ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rego, P. e Bessa-Luís, A. (2001). *As Meninas*, Lisboa: SIC.

- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho.
- Wright, R. (1940). *Native Son*. New York: Harper and Row.

PARTE I
O «EU» NO MUNDO: ENTRE COMPREENSÃO,
INTERPRETAÇÃO E *POIESIS*

(PART I – THE «SELF» IN THE WORLD:
BETWEEN UNDERSTANDING,
INTERPRETATION AND *POIESIS*)

(Página deixada propositadamente em branco)

**O DESCONSOLO DE SE SER UM «AÍ»:
MADAME BOVARY E A ENCRUZILHADA
DAS POSSIBILIDADES
(THE DISQUIET OF BEING «HERE
AND NOW»: MADAME BOVARY AND THE
CROSSROADS OF POSSIBILITIES)**

Bruno Venâncio (IEF, Univ. de Coimbra)

brunopeixotovenancio@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5648-2860>

Resumo: Tende a perspetivar-se o passado a partir da possibilidade alternativa do que *poderia ter sido*, o presente está sob a tensão de *não ser o que deveria ter vindo a ser* e o futuro está atravessado pela expectativa de *se vir a ser o não se é mas se está para ser*. Acontece que a consequência mais comum desta tensão é que a vida *não chegou a ser o que deveria ter sido e não chegará a ser como deveria vir a ser*. O que está em causa é um certo carácter *condicional* da vida; quer dizer: o caso é o de a situação em que cada um se acha estar sempre aberta a e confrontada com *propostas alternativas* que modificam a relação com ela – que *enlevam* ou, pelo contrário, *desassossegam* a vida que se leva. Explorar-se a hipótese de a vida ser vivida no modo condicional quer dizer: explorar-se-á a hipótese de a vida ser vivida como vida *condicionada* (sujeita a *condicionantes*, *aquém* de ser uma vida *soberana*, que responda *exclusivamente a si*) e fundada em

expectativas, no operador «*se*» – e procurará compreender-se que possíveis consequências pode isso ter e em que possíveis desenlaces uma tal relação com a vida pode vir a incorrer. A proposta passará por observar, a partir deste ângulo de análise, a história da vida desconsolada de «Madame Bovary», tal como a herdámos de Gustave Flaubert.

Palavras-chave: «Bovarysme», «Counterfactuals», Flaubert, «Mundos possíveis», Vida

Abstract: When one focuses on the past, one tends to take into account the different possibilities, what *could have been*; the present is also under the pressure of *not being what should have been* and even the future faces the expectation of becoming what *is to be but is not and is yet to become*. The most common consequences are that life *did not become what should have been* and *will never be what it should have become*. What we are pinpointing is the *conditional* character of life; that is: the situation in which one finds oneself is always open to or confronted with alternate versions that disrupt the relation to the situation in which one actually is – either enhancing or, quite the opposite, unsettling the life in which one is. We will try to pursue the hypothesis that our life is lived as a restricted life (a life subjected to conditions, a life that does not respond exclusively to itself, etc.) and that at the core of life as we live it there is an enduring «if» – furthermore, and this being so, we will try to present the possible outcomes into which such a life may incur. It is having this in mind that we will grasp the tragic and restless life story of «Madame Bovary», as brought to us by Gustave Flaubert.

Keywords: «Bovarysme», Counterfactuals, Flaubert, Life, «Possible worlds»

Para A.F.,
a quem devo estas inquietações

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

(*Madame Bovary*, I, V)

I

Parece ser óbvio que a vida *poderia ser e poderia ter sido de outro modo*. O facto de não se opor grandes resistências a esta asserção – que parece ter força de evidência – demonstra como é relativamente comum, na vida de todos os dias, conceber possibilidades *de ser e de ter sido de outro modo*. Parece inclusivamente ser relativamente fácil conceber ocasiões em que a vida poderia ter tomado um rumo diferente do rumo que efectivamente tomou.

Ora, o que está propriamente em jogo quando se diz que a vida *poderia ser e poderia ter sido de outro modo* é uma peculiar noção do que a vida *seria e poderia ter sido* caso não tivesse vindo a ser o que *veio a ser*. Isto é: o que a vida *é* ou *veio a ser* é confrontado com algo que a vida *não é* ou *não veio a ser* – e, tanto quanto se percebe, o radical *abismo* que separa o que a vida *é* e o que a vida *não é* não parece pôr, à partida, obstáculos suficientes a uma consideração dos dois casos *num plano semelhante*.

Uma análise deste fenómeno, ainda que muito sucinta, faz notar que há um «se» elidido quando se sugere que a vida poderia

ser ou poderia ter sido de *outro modo*. O que está efetivamente a ser proposto é que a vida poderia ser ou ter sido de outro modo «se» – i.e., *caso se estivesse numa situação diferente da situação em que se está, caso se venha a estar numa situação diferente da que se está*, etc. E isto permite desde já fixar o plano em que a discussão toma lugar: tanto quando consideramos o que «é», quanto quando consideramos o que *poderia ser*, o horizonte em causa é a *vida*. A vida é o *substrato* que acolhe as diferentes variações; todas essas variações (*ser, poder ser*, etc.) são *sobre a vida*, têm a vida por tema ou objeto, pretendem dizer ou fazer saber algo sobre a vida, etc.

Não é nosso propósito fazer uma análise das estruturas da vida ou do que está de cada vez em jogo nisso a que chamamos *a vida*. Importa somente notar que não é de modo nenhum claro que *interesse vital* teria um mero *exercício de alternativas abstratas*, já que a alternativa – ou o conjunto de alternativas possíveis – não corresponde a nada de *efetivo*. Dizer de algo que isso «poderia ter sido» não desvia do facto de que isso *não foi*; «poderá vir a ser» equivale a poder ter ou não existência no futuro mas equivale também a algo que, em concreto, *não é*.

Assim, o campo em que estas alternativas se movem é o campo do «*não-ser*», o campo do *irreal*. Dito de outro modo: todo o «se» expõe a um *irreal*. Ao utilizar o functor «se» em casos muito díspares – em casos que dizem respeito ao *futuro* e são ainda passíveis de acontecer e também em casos que dizem respeito ao *presente* e ao *passado* e já não têm a possibilidade de realização em aberto –, o que se passa é que todos os conteúdos que utilizam o functor «se» têm em comum a) o facto de referirem *alternativas ao que é* ou *ao que foi* e b) o facto de *ser impossível verificar imediatamente o que declaram*. Um enunciado expresso no modo conjuntivo não está «aí» para ser verificado – terá de ser verificado mais tarde, exige condições distintas das atuais para

se verificar, etc. Em resumo: os casos que utilizam o functor «se» têm um valor meramente *experimental*.¹

É aqui que entra o problema de saber *que interesse vital* teria um exercício assente sobre o *irreal*, na medida em que o irreal parece ser o *contrário* daquilo com que a vida lida. Quer dizer: à partida, *o irreal não é algo com que se tenha de lidar na vida*. Se a vida lida com o que «é», não é de modo nenhum claro que *estranha função* ocupa o irreal na vida que levamos. O que interessa então focar é a *natureza da peculiar relação entre irreal e vida* – interessa apurar *que função ocupa o irreal na vida, que uso dá a vida ao irreal, que peso tem o irreal na vida*, etc.

Poderíamos ter a tentação de desprezar este debate argumentando que a vida usa o *irreal* como um *experimentum inócuo*. Sabemos muito bem que o irreal não ocupa lugar na vida e, *se nos entregamos a ele*, será então porque visamos o seu aspeto meramente *lúdico* e *ocioso*. Esta sugestão não seria totalmente despropositada, na medida em que a vida de cada um de nós *abre espaços à reflexão*. E, sendo assim, poderíamos interrogar-nos se a *ociosidade* não é *propulsora* de reflexões deste tipo – em contraste, por exemplo, com uma *vida prática imersa e dispersa* numa tal quantidade de

¹ Como já fica claro neste breve esboço, o que estará em causa ao longo deste artigo será uma variação do extenso debate sobre «counterfactuals» e sobre «mundos possíveis» – debate que, na tradição anglo-saxónica, tem a sua origem em vários momentos da obra de Leibniz (ver por exemplo *Princípios da Natureza e da Graça fundados na razão*, §10; *Carta a Arnauld* de 14 de Julho de 1686, G II 51/L 333; *Teodiceia*, §189, §416, *Discurso de Metafísica*, 3, etc.) e que se tem desenvolvido, em especial na escola analítica, em obras tão diversas quanto as de Kripke (1980), Lewis (1973 e 1986), Plantinga (1976), Ryan (2006) ou Stalnaker (1976). Acontece, no entanto, que por mais extenso e mais variado que o debate seja, ele costuma igualmente restringir-se a aspetos *lógicos* e parece deixar habitualmente de fora os aspetos *existenciais*. E, de facto, pode muito bem acontecer que a discussão sobre *counterfactuals* ou sobre *mundos possíveis* tenha, de raiz, *fundo existencial*. Quer dizer: pode muito bem acontecer que a discussão à volta destes temas seja, de facto, sobre algo *com que sempre já nos deparamos, com que sempre já estamos em contacto no curso da vida quotidiana, sobre o qual estamos fundamentalmente constituídos*, etc. É esta a hipótese que atravessa todo o artigo e que nos interessará, no curso dele, explorar.

acontecimentos e atividades que *não se abrisse horizonte a reflexões* deste género.

Neste sentido, o irreal seria uma *mera curiosidade, um entretenimento, um passatempo* ou um *jogo inconsequente* em que quaisquer alternativas aventadas (o que a vida *poderia ter sido, poderia ser* ou *poderá vir a ser*) correriam *paralelamente* à vida concreta. Isto levaria inevitavelmente à conclusão de que se a vida é passível de ser *posta em contraponto com variações*, apesar de tudo as variações estariam *completamente encerradas em si e no seu próprio acontecimento* (de tal modo que *não afetariam de modo significativo o curso da vida, não teriam qualquer influência sobre o que a vida efetivamente «é», etc.*).

Porém, não é preciso uma análise muito cuidada para compreender que não é assim: basta considerar como estamos constituídos em relação ao *futuro*. Deixando agora de lado o facto de que o próprio futuro está na forma de um «se» (i.e., deixando agora de lado o facto de que não temos qualquer garantia de vir a ter futuro), as alternativas do que *poderá vir a ser marcam* – e marcam *decisivamente* – a nossa relação com o futuro. Tendemos a tomar o futuro por um *campo aberto* em relação ao que *poderá vir a ser*. O que efetivamente *«não é»* não tem fechada a possibilidade de *mudar de natureza* e de se *transformar* em algo que *veio a ser*. E não apenas *temos uma relação com o que não é* mas temos ainda uma relação com a possibilidade de *transformação* da vida – a *metamorfose*, se assim se lhe pode chamar, entre, por um lado, *não ser* e, por outro, *passar a ser, vir a ser*, etc. (e vice-versa). Levamos a vida em direção ao futuro tendo precisamente em vista essa possibilidade concreta de transformação.

Na verdade, algo semelhante se passa se considerarmos presente e passado. Se passado e presente parecem estar fechados em si mesmos (se se tende a considerar que o passado e o presente *não são nem podem ser* mais do que o que *facticamente*

foi ou *facticamente «é»*), por outro lado não podemos deixar de considerar que as alternativas ao que foi e ao que é *marcam* – e *marcam decisivamente* – o que foi e o que «é». Não é de modo nenhum indiferente à leitura que fazemos do passado o confronto entre o que foi e o que *poderia ter sido*; não é indiferente à leitura que fazemos do presente o confronto entre o que «é» e o que *poderia ter vindo a ser*. O passado e o presente *significam* coisas diferentes consoante as alternativas (os *irreais*) perante as quais são confrontados – estão a cada momento *expostos* à possibilidade de *revisão* do que significam, são *vulneráveis* à eventualidade de *mudarem radicalmente de estatuto*.

Não é o mesmo visar o futuro a partir do ângulo da *expectativa* de que o futuro *venha a ser* o que *poderá vir a ser* ou, em alternativa, a partir do ângulo da *preocupação* de que *não venha a ser* o que *poderia ter vindo a ser*. Num ou noutro caso, a relação ao futuro está aberta a (ou conformada por) propostas alternativas que a *enlevam* ou, pelo contrário, a *desassossegam*. A força das alternativas sobre qualquer momento de tempo é a força desta *moldagem perpétua* – uma moldagem que a cada momento perspectiva passado, presente e futuro a partir do que se é e do que se poderia ter sido e poderá vir a ser – que a cada momento os *reconfigura*, lhes dá um *novo aspeto*, novos significados, etc.

A este primeiro aspeto devemos adicionar um segundo. As possibilidades reunidas sob o critério «o que a vida poderia ter vindo a ser» são *ilimitadas*. Seria possível inserir uma variação (um «se») em qualquer instante do tempo, fosse da história da vida do próprio ou da história universal (*se* eu tivesse nascido na idade clássica, *se* eu tivesse ido à lua, *se* o evento x ou y não tivesse existido); seria possível aplicar uma variação a todas as características pessoais (*se* eu fosse mais alto, *se* eu tivesse nascido noutro país, *se* eu tivesse outra condição social, etc.); poderia até introduzir-se uma variação tal que o que se produzisse tivesse

um teor meramente negativo (*se tudo tivesse sido diferente, se eu nunca tivesse nascido, etc.*).

Mais ainda: nada obsta a que estas variações assentem sobre conjuntos complexos de «se» («se» *x* e «se» *y* e «se» *z*, etc.) com um cardinal infinito – sobre conjuntos que podem ser de dois, três, quatro ou mil «se». Isto apenas para nos mantermos no plano formal – já que aquilo que se encontraria quando ao conteúdo seria uma incrível variedade de *forças*, de *relações lógicas*, de *alcance*, etc., entre os distintos «se» de cada vez em causa, o que elevaria ainda mais o nível da complexidade que aqui procuramos retratar. Ora, o que interessa sublinhar é meramente o que resulta de tudo isto: uma *infinita multiplicação de possibilidades*.

Em suma: as possibilidades reunidas sob o critério «o que a vida poderia ter vindo a ser» têm uma *incrível amplitude* – amplitude que se estende tanto quanto a imaginação. Adicionalmente, há uma *incrível desproporção*: aos múltiplos casos do que *não foi mas poderia ter sido* (do que *não é mas podia ser*, do que *não será mas poderia ter vindo a ser*, etc.) opõe-se apenas o *caso singular* do que foi, é e será. A fertilidade da imaginação *esmaga* a «realidade». É precisamente com essa *multiplicação de possibilidades* que a cada momento estamos confrontados e é essa *multiplicidade de possibilidades* que interfere e influencia o significado do momento da vida que de cada vez estamos a considerar.

Dito por outras palavras: o que é decisivo é que as alternativas colocam *sob tensão a vida em que efetivamente se está*. A vida em que cada um dá consigo está de cada vez *pressionada* por um número ilimitado de variações alternativas possíveis – com todas as possibilidades que não vieram a ser (*todas as vidas que não vieram a ser*, se assim se pode dizer) – e o confronto com todas essas possibilidades *pressiona* ou *conforma* o modo como a vida é vivida e interpretada.

Mais ainda: o que está aqui a ser desenhado não é o mero facto de a vida em que se está não corresponder senão a *uma* de entre as *múltiplas possibilidades* de encaminhamento vital – e tanto quer dizer: a *uma de entre as múltiplas alternativas possíveis do que a vida poderia ter sido, poderia ser, poderá vir a ser, poderia vir a ter sido, etc.* De facto, a vida em que cada um se encontra é marcada pela sua *posição relativa* numa *hierarquia de alternativas vitais*, mais ou menos próximas dum «ideal vital». Isto é: a vida em que se está atirado ocupa um determinado *estrato* – mais acima ou mais abaixo – num conjunto ilimitado de estratos, estratos que têm por auge isso a que poderíamos chamar uma «vida ideal».

Não interessa aqui discutir muito longamente a que é que corresponde algo como uma «vida ideal». O que fazemos aqui valer por «vida ideal» não é muito diferente daquilo que essa noção exprime no quotidiano: uma modalidade de *vida superlativa*, à qual não é possível acrescentar nada que a *melhore* ou que a *valorize ainda mais*, etc. No entanto, não podemos deixar de notar que o que é próprio desta noção complexa é apresentar uma modalidade específica de «vida»: uma vida *idealizada, imaginada, utópica*, etc. Vendo bem, e tendo em conta o que já vimos, a noção «vida ideal» poderia muito bem resultar (se se considerar que o irreal não tem lugar na vida, que o irreal não é nada com que a vida lide, etc.) numa *contradictio in terminis*.

O que a noção de «vida ideal» significa é que temos noção de algo como uma vida *melhor* do que a atual – mas não apenas isso: temos também uma noção (mesmo que muito *vaga* ou *imprecisa*) de uma vida *superlativamente melhor, no seu limite máximo de qualidade*. Se pode acontecer que tenhamos uma relação com a «vida ideal» *lassa*, a tal ponto que não saibamos a que conteúdo é que tal coisa corresponde, o certo é que temos uma noção disso e que essa noção é passível de ser preenchida por uma variedade infinda de conteúdos. Vendo bem, isso que corresponde a uma

«vida ideal» varia – e varia não só de indivíduo para indivíduo como também pode variar ao longo da história de um único indivíduo (passa hoje por ser ou ter x e amanhã por ser ou ter y).²

Acontece que poderíamos ter uma noção de «vida ideal» sem que dessa notícia resultasse mais do que o simples *reconhecimento* da sua existência. Isto é: poderíamos ter uma tal noção sem que isso tivesse qualquer influência sobre o significado da vida que levamos; poderíamos inventariar diferentes alternativas (de tal modo que uma das alternativas tinha o grau máximo, o grau de «vida ideal») sem que o «inventário» daí resultante tivesse qualquer pertinência no modo como interpretamos a nossa situação. Já vimos, no entanto, que não é assim.

Na verdade, uma análise mais detida mostra que a vida a que se está atirado é pressionada a) pela mera notícia da existência de algo como a «vida ideal», b) pelo conteúdo que atribuímos à «vida ideal» mas também c) por cada um dos estratos alternativos (estratos que, por sua vez, sofrem pressões idênticas). Tudo isto quer dizer que a vida em que se está é, em simultâneo, *qualitativamente superior ao que poderia ter vindo a ser* (e, considerando alguns estratos mais distantes da vida ideal, *muito superior ao*

² O que está em causa neste passo é complexo e não cabe aqui debatê-lo em profundidade. Porém, podemos dar nota de que uma análise mais detida passaria necessariamente por considerar três fatores. O primeiro é o que tem que ver com o facto de o modo como estamos constituídos nos permitir a possibilidade de revisões de perspetiva. O segundo tem que ver com o facto de essa possibilidade de revisões de perspetiva assentar sobre o plano do «mesmo» – i.e., tem que ver com o facto de que eventuais ou efetivas revisões de perspetiva têm uma relação com uma identidade aparentemente estável, com uma identidade que tem «folga» suficiente para acolher várias perspetivas diferentes sem perda aparente da sua «mesmidade». O terceiro tem que ver com o facto de as revisões de perspetiva serem um fator essencial da história de cada «mesmo» que de cada vez somos e dizerem algo sobre ele – i.e., tem que ver com o facto de, por um lado, as revisões de perspetiva corresponderem a um modo diferente de compreender o que nos aparece e as «coisas» com que lidamos e ao mesmo tempo serem, por outro lado, um «motor de transformação» do modo como nos compreendemos ao longo do tempo, do sentido em que dirigimos a vida, etc.

que poderia ter vindo a ser) e qualitativamente inferior ao que o que poderia ter vindo a ser (e, considerando a vida ideal, muito inferior ao que poderia ter vindo a ser).

É neste sentido que falamos de algo como uma *hierarquia*. O que se esboça é o facto de as múltiplas alternativas concebidas serem atravessadas por uma *avaliação de valor*. Quer dizer: as alternativas não aparecem como neutras; o seu valor está determinado pelo seu lugar nessa hierarquia – hierarquia que tem como *critério de distribuição* das múltiplas alternativas o *teor da «vida ideal»* que de cada vez estiver em causa.³

O resultado de tudo isto não pode senão gerar perplexidade. Consideremos o seguinte. Por um lado, a «vida ideal» corresponde a um irreal de *grau máximo*; corresponde, em certo sentido, ao *irreal superlativo*. Quer-se com isto dizer que corresponde ao limite máximo da imaginação, da idealização, etc. Contudo, *na medida em que o seu valor depende da relação à «vida ideal»*, a vida «concreta» (que constitui apenas uma das múltiplas possibilidades do que a vida poderia ter vindo a ser, uma possibilidade que ocupa lugar na hierarquia de possibilidades que tem por auge a «vida ideal») aparece como uma possibilidade *diminuída* (*esbatida, subalternizada*, etc.). Há uma radical *inversão de papéis*. Não é a vida «efetiva» – e sim a «vida ideal» – que serve de *padrão de referência* a todas as múltiplas variações. Algo que efetivamente

³ Também aqui se abre um problema que não se pode perseguir: o problema da sinopse (ou da falta de sinopse) sobre as possibilidades. Na verdade, nunca se tem aberta perspetiva sobre a totalidade das possibilidades; apenas se tem aberta perspetiva sobre um conjunto muitíssimo limitado de possibilidades. Daqui decorre o problema de se poder confundir uma determinada possibilidade com o superlativo (i.e., de uma possibilidade ocupar ilusoriamente o lugar de superlativo, que pode não lhe corresponder) e de essa possibilidade ilusoriamente confundida com o superlativo poder vir a ser surpreendida, a qualquer momento, como superlativo falso – o que, enfim, pode levar a correções de rota na vida de cada um, a uma reavaliação da vida que foi tida enquanto se dirigia a um superlativo que se revela falso, etc.

não é determina o *valor* ou o *significado* do que efetivamente *vem a ser* (veio a ser, virá a ser, etc.).

II

Ora, feita esta rápida introdução ao assunto que aqui nos traz, interessa compreender a que propósito é para aqui chamado o romance «Madame Bovary», de Gustave Flaubert (1857).

O romance de Flaubert é, na sua riqueza, um romance passível de ser abordado a partir de muitos ângulos distintos. Prova disso é o facto de ter sobrevivido aos testes do tempo e de ter sido submetido a exames pelas mais diversas áreas do conhecimento, desde a sua publicação. Isto quer dizer que abordá-lo a partir de uma única perspectiva não esgota, de modo nenhum, a complexidade do próprio texto. Sendo assim, aquilo que nos propomos é meramente sugerir uma *chave de leitura* que possa abrir o texto. E fazemo-lo na presunção de que a chave de leitura que vimos sugerir *tem cabimento* no texto; na verdade, fazemo-lo na presunção de que «Madame Bovary» é uma dessas histórias em que o *tema* deste artigo está *mais visivelmente marcado* e em que a *chave de leitura* que propomos se revela mais útil.

Ora, se considerarmos o aspeto a que este artigo alude, a «tragédia» de Emma Bovary – o que torna o seu caso exemplar para o assunto de que aqui se trata – assenta na relação entre dois fatores. Por um lado, assenta no facto de Emma Bovary *estar particularmente ciente* dos conteúdos da «vida ideal» que almeja. Por outro lado, assenta no incrível *grau de desvio* da sua vida «efetiva» em relação à «vida ideal» que almeja – e, sendo assim, radica no *significado* que a sua vida «efetiva» obtém em referência a essa «vida ideal» em curso.

Consideremos o primeiro ponto. Estamos de tal modo habituados a estar imersos ou a estar dispersos numa quantidade de

atividades que tendemos a ter com a «vida ideal» uma relação um pouco *lassa*. Por um lado, temos uma noção de «vida ideal» – e temos uma noção que pode não estar sequer vazia mas preenchida pelos conteúdos *x* ou *y*. No entanto, por outro lado, o que se passa é que a relação só se parece ativar nos momentos de ócio que comentávamos atrás – de tal modo que parece constituir uma relação *francamente minoritária, intermitente, reduzida* a uns poucos momentos.

Isto poderia dar a entender que, imersos na vida «efetiva», a relação que temos com a «vida ideal» não é senão uma relação *fraca*, com *pouco peso*, etc. Contudo, o que acabámos de ver mostrou-nos justamente o contrário. Sendo assim, a relação com a «vida ideal» parece ser uma relação fraca e com pouco peso *apenas na medida em que esteja constituída uma relação com ela que seja desatenta ou inadvertida quanto ao peso real dessa relação*.

O caso de Charles, o marido de Emma Bovary, é sintomático. Ao longo do texto, não temos uma única menção à possibilidade de o tema que aqui trazemos gerar qualquer inquietação em Charles. Muito pelo contrário: o curso da sua vida não se interrompe com reflexões deste tipo. Parece haver uma espécie de generosidade em Charles, que aceita com gratidão e bondade o que a vida lhe traz. Poderia inclusivamente propor-se que a inadvertência a algo como a «vida ideal» gera em Charles *consequências benígnas*: por exemplo, a consequência benigna de não se estar atormentado por dúvidas e inquietações que apoquentam o «curso natural» da vida, a consequência benigna de se crer viver a vida «tal como ela é» e não poderia deixar de ser, a consequência benigna de não se ver grande diferença entre essa vida que se leva e uma eventual «vida ideal», etc. Mais do que uma vez se sugere que Charles é feliz, que nada o preocupa; que está, por assim dizer, *apaziguado, tem o espírito tranquilo* e a carne satisfeita, *está de acordo com a sua vida*, etc. (I, V). A inadvertência a algo como a

«vida ideal» pode, neste sentido, *aliviar* a sua vida do *peso* de uma relação deste género.

Acontece que tudo isto parece estar impedido a Emma Bovary – e parece estar impedido na medida em que a sua «vida ideal» está bastamente preenchida de conteúdos claros e precisos, a saber: o conteúdo dos livros que Madame Bovary leu, as coisas com que sonhou e as coisas que imaginou, etc. Afirma-se a dado passo que na infância sonhara com o conteúdo dos livros que lera e que nos sermões do convento ouvia menções a um noivo, amante celeste e núpcias eternas, e que isso lhe revolvia no íntimo da alma doçuras inesperadas. Diz-se que, tendo lido «Paul et Virginie», sonhou com a casinha de bambu, com o cão fiel, com as batidas pelo campo para apanhar frutos vermelhos; que, tendo acesso a livros com conteúdos que traçavam casos do género, imaginava damas perseguidas desfalecendo em pavilhões isolados, visava bosques e florestas sombrias, juramentos, lágrimas e beijos; que desejaria ter vivido num qualquer velho solar, como uma castelã, esperando ver chegar um cavaleiro, etc. (I, VI).

Os casos são muito numerosos e não interessa ser exaustivo. O que interessa é meramente mostrar que Emma está perfeitamente advertida de algo como uma «vida ideal», que essa «vida ideal» tem conteúdos precisos e, por fim, que essa «vida ideal» pressiona a sua vida «concreta». No caso, a pressão sobre a vida «concreta» manifesta-se numa *tentativa de consecução* dessa «vida ideal». Logo que chega à casa nova ocupa-se com arranjos e projetos de mudanças e de decoração – projetos que visam transformar a casa (feia, sem esplendor e mal decorada) em algo mais próximo daquilo que imaginou para si. Por esses dias, vai à janela para ver o marido sair e envia-lhe pedacinhos de flor (I, V). À luz da lua, recitava todas as rimas apaixonadas que sabia de cor e cantava-lhe, suspirando, adágios melancólicos (I, VII).

Não se passa assim apenas com Emma Bovary; passa-se o mesmo connosco. Vendo bem, *estejamos ou não cientes disso*, o que cada um de nós faz é conduzir a sua vida no sentido de *lhe aumentar a qualidade* – i.e., de a aproximar (de a aproximar *o mais possível*) de um estado em que a qualidade de vida *já não possa sofrer qualquer incremento*. O ponto essencial é que cada um *procura conduzir a sua vida na direção da «vida ideal»* que (conscientemente ou não) *visa*. Na medida em que se está inadvertido para uma «vida ideal» mas em que uma «vida ideal» é isso que em última análise se visa, pode muito bem acontecer que se atinja o alvo sem se saber como, que só depois de se lá estar se compreenda que era aquilo afinal que sempre se visara, do mesmo modo que pode acontecer que, porque se está inadvertido para uma «vida ideal» ou não se sabe a que conteúdos é que isso corresponde, resulte de tudo isto uma sensação vaga e imprecisa de desgosto ou de inquietação em relação à vida que se leva.

As possibilidades de resolução desta equação são múltiplas e muito variadas; mas o que de qualquer modo é claro é que as decisões que tomamos sobre a *condução* ou o *destino* da vida estão marcadas justamente por este fator. Isto é: não só *não poderíamos estar mais distantes da indiferença à «vida ideal»*, como a «vida ideal» de cada vez em jogo serve de *norte*, se assim podemos dizer, à «vida efetiva». Em suma: temos em curso, cada um de nós, uma *permanente tentativa de consecução* da «vida ideal» que (conscientemente ou não) visamos.

Isto leva-nos ao segundo ponto do que constitui a «tragédia» de Emma Bovary. E o segundo ponto é o que diz respeito ao *ganho de consciência* quanto ao *grau de desvio* entre a sua «vida efetiva» e a sua «vida ideal».

Aquilo que devemos considerar em primeiro lugar é o seguinte: *há uma variação do grau de pressão* a que uma «vida ideal» submete a vida «concreta». Se alguém define *de si para si* – de forma cons-

ciente ou inconsciente, estando ou não ciente disso – uma «vida ideal» *modesta* (se os sonhos que se sonhou, as quimeras a que se dispõe, os objetivos que se estabelece para a vida são *humildes, razoáveis, ajustados às suas capacidades* de os levar a bom porto, etc.), então pode muito bem acontecer que o «intervalo» em relação à vida «concreta» seja *menor* e, nesse sentido, a vida esteja sob uma pressão *menor* (tão pequena que não se dê conta dela). Pode ser esse o caso de Charles e pode, aliás, ser essa uma das razões por que a maioria dos indivíduos, na sua vida quotidiana, não chega a ter notícias de qualquer tipo de pressão deste género.

Consideremos a possibilidade de os objetivos de vida de Charles passarem por casar por amor, ter filhos, ser médico, ter uma vida pacata numa aldeia, etc. Por um lado, a pressão de consecução é análoga à *distância* a que Charles está dos seus objetivos; por outro, a pressão parece ser resolvida logo que os objetivos são alcançados. Mas consideremos a possibilidade extrema de os objetivos de vida de alguém passarem por um *conhecimento pleno de todas as coisas*. O que sucede, neste caso, dado o objetivo, é que nunca haverá um instante da vida em que a pressão esteja resolvida – o que haverá é uma *variação da pressão consistente com o intervalo que dista entre a situação concreta em que se está e a consecução do objetivo*.

O que isto quer dizer é que cada um de nós *se caracteriza* consoante as possibilidades (ou a «vida ideal») que persegue. A «vida ideal» que (consciente ou inconscientemente) se persegue *diz algo sobre si, sobre o modo como cada um se vê, etc.*, precisamente na forma daquilo que *pretende atingir, para que tende, que lhe cabe, que quer para si, de que se acha credor, etc.* A grandeza do objetivo é de certo modo *consonante* com a *imagem* que cada um desenvolve de si. Ou seja: parece haver algo como uma *proporção direta* entre o valor que se dá a cada uma das alternativas vitais e o valor que cada um julga ser o seu.

Neste sentido, *estar-se à distância da «vida ideal» resulta em estar à distância de si próprio*. Mas pode muito bem acontecer que esta distância em relação a si próprio seja produto de uma *imagem defeituosa de si* – de um defeito de compreensão que leva precisamente a estabelecer objetivos e ideais de vida *desajustados das suas capacidades de os concretizar, desajustados da «realidade» de quem efetivamente se é*, etc. Pode muito bem acontecer que esta distância em relação a si próprio – no caso, na forma dum intervalo em relação àquilo que se visa – seja produto de um golpe de *ilusão*, de *auto-engano*.

É precisamente isto que encontramos no romance de Flaubert. Para a forma de ilusão ou de auto-engano aí em causa, alguns autores cunharam o termo *«bovarysme»*.⁴ No romance, aquilo que encontramos é o facto de, para retomar uma expressão que a sua sogra lhe dedica, Emma ser (ou *julgar ser*) «de outra condição». Isto é: Emma tem, de si para si, objetivos *mais altos*, sonhos *mais sofisticados*, *outras pretensões*: viver na cidade, frequentar determinados meios, viajar para países de nomes sonoros onde os dias correm em suave indolência, etc.

O que daí resulta – o que configura a sua tragédia pessoal – é um *conflito* (e um conflito de *enormes proporções*) entre o que visa e o que, por fim, obtém (a situação em que dá consigo). Quer dizer: a «tragédia» de Madame Bovary só se inicia verdadeiramente no *desencontro* entre a vida «efetiva» que os Bovary levam e a «vida ideal» a que Emma aspira. Emma dá passos na direção da «vida ideal» (ocupa-se ininterruptamente com arranjos e projetos de mudanças e decoração; põe-se à janela para ver o marido partir, envia-lhe pedacinhos de flor, etc.) e a «vida ideal» demora a cumprir-se (ou não se cumpre, de todo: depois de à luz clara da

⁴ Sobre o «bovarysme», ver por exemplo: Gaultier (1892), Jayot (2009), Lewi (2012), Palante (1903) Simona (2010), Terrien & Leclerc (2004), etc.

lua, no jardim, lhe recitar rimas apaixonadas e cantar adágios melancólicos, *achava-se tão calma como antes e Charles também não parecia nem mais enamorado nem mais agitado*). Por fim, acredita ter-se enganado e julgado mal (pergunta-se se não caberia a um marido iniciá-la nas energias da paixão, nos refinamentos e nos mistérios da vida; interroga-se se não teria havido maneira de, por via de outras combinações da sorte, encontrar um outro homem, põe-se a imaginar que eventos por acontecer poderiam ter sido esses, essa vida diferente, esse marido que ela não conhecia, que características teria, se seria belo, espirituoso, distinto e atraente, etc. [I, VII]) – o que leva, enfim, a todos os acontecimentos ulteriores.

Ora, o que se passa connosco não é distinto do que se passa com Emma Bovary – a única diferença, na verdade, é o *grau de desvio* entre a sua «vida efetiva» e a sua «vida ideal». É isso – a grandeza do desvio – que leva Madame Bovary a interpor mais «ses» no curso da sua vida do que os «ses» que habitualmente interpomos no decurso da nossa. Contudo, o que vimos foi precisamente que a) é para cada um de nós óbvio que a vida *poderia ser de* ou *poderia ter sido de outro modo* «se» e b) também conduzimos – conscientemente ou não – a vida em direção a uma «vida ideal» em virtude de uma imagem que temos de nós que pode estar afetada por um defeito de compreensão da «realidade» de quem efetivamente se é. Ou seja: resulta de tudo o que vimos que também estamos embarcados (*de algum modo, em algum grau*) num estado de auto-engano que é, quanto à natureza, similar ao de Emma Bovary.

Isto significa, vendo bem, que cada um de nós, em maior ou menor grau, se sente de algum modo *desajustado da vida que leva*. Há um *desajuste* (*mais ou menos marcado*, consoante a variação do grau de pressão) entre cada um de nós e a situação concreta em que dá consigo. E isto é assim porque a vida de cada um de nós

não responde em exclusivo a si, está aquém de ser soberana de si, está sob coação de constrangimentos e de obstáculos que a impedem de se cumprir e de condizer com o que seria se respondesse apenas a si. A ser uma vida que respondesse apenas a si não haveria qualquer obstáculo suficiente ao cumprimento da «vida ideal» a que cada um aponta.

Pode ser este o sentido das alternativas que Madame Bovary (e cada um de nós) imagina e com que sonha. Isso com que Emma (e cada um de nós) sonha não é senão o que a sua vida seria se não estivesse confinada ou não estivesse limitada por condições *alheias a si*. Ou seja: imagina o que a vida seria se respondesse apenas a si, se fosse uma vida soberana de si, se não estivesse sob coação desses constrangimentos e obstáculos que a impedem de ser isso que poderia (ou deveria) ser.

Assim, a vida ideal de Emma Bovary só se cumpriria se vivesse na cidade *e* se o casamento se tivesse realizado à meia-noite *e* se a lua-de-mel tivesse decorrido num país de nome sonoro *e* se o marido fosse expedito em múltiplas atividades *e* se a iniciasse nas energias da paixão, nos refinamentos e nos mistérios da vida, etc. O incumprimento de apenas uma das condições deixaria Madame Bovary *aquém* da «vida ideal», a viver uma vida tida por condicionada; se, por exemplo, o casamento se tivesse realizado à meia-noite «e» a lua-de-mel tivesse decorrido num país de nome sonoro «e» vivesse na cidade «mas» o marido não fosse o que era esperado dele, isso seria suficiente para gerar frustração da «vida ideal» e para gerar a oportunidade suficiente para um «se» – por mais ínfimo e impercetível que fosse.

Visto por este prisma, podemos entender as ocasiões em que a vida poderia ter tomado um rumo diferente do rumo que efetivamente tomou – os «se» – como as ocasiões em que haveria a oportunidade de se produzir um *lance de descondicionalamento* que suprimisse esse efeito de *opressão* ou de *condicionamento* sobre a

vida. Dito de outro modo: cada um dos «se» positivos corresponde a estratos tidos por superiores à vida «efetiva» que se leva – caso no qual, a «vida ideal» corresponde à *totalidade* dos descondiçionamentos. Isto não quer de modo nenhum dizer que o que resultaria daqui seria uma vida que não respondesse a quaisquer condições; vendo bem, a vida continuaria a corresponder a um determinado tempo, a um determinado espaço, a ser-se *x* ou *y*, em suma, continuaria a responder a uma conformação complexa de condições. Acontece, no entanto, que essas condições não gerariam um sentimento de *condicionamento* e de *opressão*. Pelo contrário: essas condições seriam *favoráveis*, *coadjuvantes*, etc.

Isto é: imagina-se uma «vida ideal» em razão de *não se ter mão na vida em que se está*. A condução (consciente ou não) da vida no sentido da «vida ideal» não corresponde senão, por um lado, a um qualquer grau de consciência de que a vida *pode fazer de nós o que entender*, que *estamos à mercê* dela, etc., e, por outro lado, a uma tentativa (*débil, ilusória e condenada ao fracasso*) de *controlar o rumo da vida* (por oposição a que a vida irrompa e nos surpreenda).

Pode muito bem acontecer que a vida tenha por característica central uma certa capacidade de *metamorfose*. A ser assim, algo como uma «vida ideal» equivale a uma forma de *introduzir resistência* às *vicissitudes* da vida. Quer dizer: constitui precisamente o *contrário* de aceitar o carácter *precário, transitório e instável* da vida. Na verdade, constitui um *grau de domesticação* – grau de domesticação que procura tornar-nos *imunes* à possibilidade de a vida nos conduzir para onde calhar. Por oposição a aceitar a possibilidade de metamorfose da vida, o que abriria o leque a todo o tipo de possibilidades (a transformações *boas* ou *más, positivas* ou *negativas*), o que fazemos é *segurar o leme da vida*, de modo a que ela *venha a ser o que nós queremos que venha a ser*, de forma a que a possamos conduzir para o *destino* que entendermos ser o destino que nos corresponde na vida, etc.

III

Estas considerações põem-nos, por fim, na pista do que o título promete. De certo modo, o que se produziu até este ponto foi justamente o contrário do que o título anuncia. O que se esboçou – que corresponderá ao modo como estamos habitualmente constituídos – foram modalidades de *consolo de se ser um «não-aí»*. Isto é: o que se viu até agora é que há duas *vidas próprias* em confronto (a vida «concreta» – que é a única vida que efetivamente se tem e que é a *única vida própria no sentido estrito* – e a «vida ideal» – que é, em certo sentido, *mais própria do que a primeira* na medida em que se ajusta mais do que essa à «imagem» que cada um tem de si) e que um certo investimento na segunda corresponde a uma modalidade de lidar com a vida que se tem *não se cingindo a ela* e mesmo *abstraindo* dela, introduzindo uma *diversão* que *alivia de lidar com ela*, permitindo uma dose (maior ou menor) de *evasão* da vida «concreta», etc.

Ora, compreender de que modo pode haver *consolo em se ser um «não-aí»* põe já na pista, por contraste, para o *desconsolo de se ser um «aí»* para que procuramos chamar a atenção. E o contraste está de certo modo vincado na transição para o último período da primeira parte do livro que narra a vida de Emma Bovary. Nesses últimos capítulos da primeira parte, assistimos à *metamorfose* dessa que era uma mulher *sonhadora* para uma mulher *indolente, exasperada, caprichosa* ou *depressiva*. Assistimos, em suma, a mais um ato da sua «tragédia».

A partir da chave de leitura que propomos, o que é decisivo para compreender a mudança que Madame Bovary atravessa é um progressivo *ganho de consciência* da *impossibilidade das alternativas*. O que vemos é que Emma dá passos no sentido da «vida ideal» mas a «vida ideal» *não se cumpre*. Mais: começa a gerar-se uma incapacidade de projetar um momento em que a situação em que

efetivamente se encontra se converta no que *poderia* (ou *deveria*) *vir a ser*. Isto é: indolência, capricho e depressão equivalem a um ganho de consciência da *incapacidade de descondicionamento*: a um ganho de consciência da incapacidade de suprimir as *condições «condicionantes»* (passe o pleonasma), essas condições que impedem que a vida venha a ser o que *poderia* (ou *deveria*) *vir a ser*.

Note-se bem que nada disto quer dizer que Emma esteja incapacitada de gerar «ses»; vendo bem, o caso é precisamente o contrário. Se a oportunidade para um «se» (para a *abstração*, a *evasão*, para a *descolagem* da vida «concreta», etc.) advém da frustração da «vida ideal», então o que é admissível é que *quanto maior a «distância» à «vida ideal» maior a propensão para gerar «ses»*. Foi precisamente isso que vimos atrás: o incumprimento de apenas uma das «cláusulas» da «vida ideal» geraria oportunidade suficiente para um «se». No caso, o que está em causa é o efetivo incumprimento de *todas* as «cláusulas» – o que gera uma multiplicação maciça de «se»: «se» o marido a iniciasse nas energias da paixão, nos refinamentos e nos mistérios da vida, «se» vivesse na cidade, «se» tivesse a casinha de bambu, «se» saísse em batidas pelos campos para apanhar frutos vermelhos, etc. E, como também vimos, advém da multiplicação maciça de «se» um *aumento proporcional da pressão* a que a vida «concreta» está submetida.

O que na verdade acontece é uma *radical mudança de estatuto das possibilidades*: elas são constituídas *enquanto possibilidades* – mas essas «possibilidades» revelam precisamente o seu carácter *eventual, contingente, precário*, revelam a *ausência de garantia de vir a ser*. O caso de Bovary será, aliás, ainda mais «trágico»: não apenas revelam o que vimos mas tornam evidente que *não virão a ser* – que, para *vir a ser*, exigiriam condições que não se verificam.

Vejamos o que isto quer dizer. Isto não quer de modo nenhum dizer que a situação em que Madame Bovary dá por si é tal que

não há alternativas. Vendo bem, *não ter alternativas* pode muito bem resultar num *alívio* – justamente na medida em que *não se concebe a possibilidade de ser e ter sido de outro modo, em que nenhum caminho teria deposto numa situação distinta*, etc. Nesse caso, a radical circunscrição a um «aí» *não estaria sob a pressão das alternativas* e, por extensão, *não teria a sua qualificação condicionada pela relação com as alternativas*. A ser assim, a vida de cada um reduzir-se-ia a *ser o que é e não poderia ser, não poderia ter sido e não poderá vir a ser nada mais* do que efetivamente «é» a cada instante.

Pode muito bem ser este o caso de Charles – e, de facto, o da larga maioria de nós. O caso é que estamos habitualmente imersos ou dispersos numa vida prática que nos consome e que com frequência não abre campo à geração deste tipo de possibilidades. E, quando o faz, a tendência é que constituam pequenas «ilhas», perfeitamente *contidas e delimitadas*, a tal ponto que a pressão que daí advém raramente chega a ser *opressiva* mas é vista, ao contrário, como tendo *pouco peso*. Na verdade, raramente geram qualquer *reavaliação* da vida em que se está – raramente abalam as fundações (ou sequer a superfície) em que assenta a vida que.

Em suma: um indivíduo incapaz de conceber alternativas de encaminhamento vital seria um indivíduo completamente encerrado no «aí» *mais restrito, na situação meramente fáctica*. E, de certo modo, é isso que acontece: o caso de as possibilidades estarem marcadas pelo peso da *falta de garantia da sua concretização* atira-nos habitualmente para o *mais próximo possível do meramente fáctico*. Em certo sentido, obriga-nos a lidar com a vida «concreta» – na medida em que a vida «concreta» é a *única vida que efetivamente se tem* (que é a única vida própria no sentido estrito), na medida em que estamos obrigados a conduzi-la num ou noutro sentido, etc.

Porém, a *circunscrição à situação vital «concreta»* nunca deixa de aparecer *mutitada quanto à possibilidade de ser de outro modo*. As alternativas continuam a *pressionar* a vida «efetiva» e, ao

exporem a *incapacidade de descondicionamento* (o *facto radical* de que *não são* e de que há ausência de garantia de que alguma vez estejam reunidas as condições necessárias a que *venham a ser*), geram pressão sobre a vida «efetiva», na forma de um *estrangulamento* – de uma *inviabilização dos pontos de fuga*, dos esforços de *abstração, evasão* ou *descolagem* da vida «efetiva». O que daí resulta, se não estamos a ver mal, é algo como um *encerramento claustrofóbico* no «aí» fáctico – uma *compressão* do «aí» fáctico que o deixa completamente *órfão, abandonado, esmagado na radical finitude do seu próprio acontecimento, sob o peso de todas as possibilidades que, enfim, nunca chegarão a reunir as condições necessárias para vir a ser*.

Ora, nada disto é exclusivo de Emma Bovary. Na verdade, aquilo que a análise do romance de Flaubert a partir da chave de leitura que aqui trouxemos revela é *uma estrutura fundamental do modo como estamos constituídos*. Acontece que uma *compreensão eficaz* de tudo isto – do *facto* de que é precisamente deste modo que estamos constituídos – poderia levar a uma *larga reavaliação da vida e do modo como nos relacionamos com ela*. Quer dizer: poderia acontecer que uma *compreensão eficaz* de todo este fenómeno nos fizesse entender que *conduzir a vida no modo como habitualmente a conduzimos não produz nenhuma garantia de que a vida virá a ser o que pretendemos que venha a ser*. E tanto quer dizer: que *conduzir a vida no modo como habitualmente a conduzimos não nos impede de continuar expostos às vicissitudes da vida, de continuar expostos aos seus «caprichos», de continuar expostos à possibilidade de a vida fazer de nós o que entender, etc.*

Mais: poderia acontecer que uma *compreensão eficaz* de todo este fenómeno nos fizesse entender que *conduzir a vida no modo como habitualmente a conduzimos resulta numa ilusão de controlo e não produz nenhuma garantia que cheguemos a atingir isso para que tendemos, isso que julgamos que nos cabe, que cada um deseja para si, etc.* Poderia acontecer que tudo isto nos pusesse,

enfim, a caminho de *deixar de aceitar estar à mercê da vida* e nos pusesse a caminho de *tomar as rédeas de quem se é e do que será de si*. E no entanto, continuamos, por assim dizer, *como se nada fosse*, permanentemente aquém de nós próprios.

Bibliografia

- Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary*. Paris: Michel Lévy frères.
- Gautier, J. (1892). *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris: Librairie Léopold Cerf.
- Jayot, D. (2009). Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne, *Flaubert – Revue Critique et Génétique*. Acedido em 8 de Abril de 2015, em <http://flaubert.revues.org/41>.
- Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Leibniz, G.W. (1875-1890). *Philosophische Schriften*. Berlin: Ed. Gerhardt.
- Lewi, G. (2012). *Les Nouveaux Bovary – Génération Facebook, L'illusion de vivre autrement*. Montreuil: Pearson.
- Lewi, G. (2013). *Bovary21*. Paris: éditions François Bourin.
- Lewis, D. (1973). *Counterfactuals*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lewis, D. (1986). *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell.
- Palante, G. (1903). *Le bovarysme – Une moderne philosophie de l'illusion*. Paris: Mercure de France.
- Plantinga, A. (1976). *Actualism and possible worlds*. *Theoria*, N° 42, 139–160.
- Ryan, M.L. (2006). *From Parallel Universes to Possible Worlds*. *Poetics Today*, 27.4, 633–674.
- Simona, C. (2010). *Le Bovarysme. Les jeux de la fiction bovaryque en littérature et théâtre*. Tese de Doutorado, Universitatea Babeş-bolyai, Cluj, Roménia.
- Stalnaker, R. (1976). *Possible worlds*. *Noûs*, Vol. 10, N° 1, 65-75.
- Terrien, N. & Leclerc, Y. (dirs.) (2004). *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Dieppe: Publications de l'Université de Rouen.

(Página deixada propositadamente em branco)

**HEIDEGGER: COMPREENSÃO,
INTERPRETAÇÃO E SENTIDO¹**
(HEIDEGGER: UNDERSTANDING,
INTERPRETATION, AND MEANING)

Rui Esteves (Centro de Filosofia, Univ. de Lisboa)
ruiesteves1986@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8321-0905>

Resumo: O presente capítulo apresenta e discute criticamente e de forma original três aspetos presentes na obra *Sein und Zeit* (1977), do filósofo alemão Martin Heidegger, a saber: a compreensão, a interpretação e o sentido.

A nossa intenção é a de que este texto seja ele mesmo *objeto* de compreensão. A finalidade foi a de procurar aprofundar a importância primordial do *compreender*. Não descurando a relevância da interpretação e do sentido, fundamenta-se o desenvolvimento do texto dando primazia ao carácter fundador da compreensão. Num tempo em que, cada vez mais, a razão se apresenta instrumentalizada; em que a interpretação e a subjetividade ganham relevo excessivo; e a filosofia, cada

¹ Devo, no presente ensaio, um agradecimento muito especial à Professora Doutora Mafalda Blanc, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com quem tenho aprendido a pensar, conhecer e interrogar o pensamento de Martin Heidegger.

vez mais analítica, se desenvolve em torno da apresentação, debate ou criação de ideias e conceitos, achamos importante oferecer um contributo para que a abertura da compreensão norteie, guie e seja mesmo o elemento fundador e constante na vivência, na relação e na existência.

Assim, apresentamos e defendemos a tese de que a compreensão é um acolher em liberdade e abertura.

Palavras-chave: Abertura, Acolhimento, Compreensão, Heidegger, Sentido

Abstract: This chapter presents and discusses, in a critical and original fashion, three aspects treated in Martin Heidegger's *Sein und Zeit* (1977): understanding, interpretation and meaning.

Our intention is to make this text itself an *object* of understanding. The purpose is to deepen the primordial importance of *understanding*. Without overlooking the relevance of interpretation and meaning, the core of the text resides in the primacy given to the foundational character of understanding. At a time when reason becomes more and more instrumentalized; when interpretation and subjectivity acquire excessive relevance; and philosophy, increasingly analytic, develops around the presentation, debate and creation of ideas and concepts, we believe it is important to put forward the openness of understanding to orient, guide and even become the foundational and constant element in our life, relations and existence.

Therefore, we present and defend the thesis according to which to understand is tantamount to welcoming in freedom and openness.

Keywords: Heidegger, Meaning, Openness, Understanding, Welcome.

«A paz gera-se como a aptidão para a palavra².»
(Levinas)

O presente texto, aqui publicado sob a forma de capítulo, tem por base o pensamento de Martin Heidegger. Estamos cientes que qualquer apropriação, análise e rigor de entendimento no estudo em filosofia, deve comportar sempre em si, por mais livremente que se pretenda seguir, uma relação primordial com os textos e o pensamento neles inscrito. Assim, nesta, escolhemos tratar um conjunto de aspetos presentes em *Sein und Zeit* (1977), obra chave e maior do filósofo alemão. Esta escolha de forma alguma pretende demonstrar, sintetizar ou analisar o pensamento do filósofo em questão. Ela é, por outro lado, o impulso que nos serviu de apelo, motivação e chamada para a proposta que iremos desenvolver.

Quanto à tripartição, seguida e desenvolvida no texto – baseada num desenrolar, na medida do possível liberto e dialogante –, ela focar-se-á, essencialmente, na compreensão (*Verstehen*), na interpretação (*Auslegung*) e no sentido (*Sinn*). Entre estes elementos será dada, como veremos, particular atenção à *compreensão*, ao *compreender*.

A nossa investida passa por procurar guiar e conduzir os leitores (e o pensar) através da abertura *fundada* pela vida e pelo compreender. Procuraremos não tomar o *compreender* como mera etapa ou pressuposto final mas, de outra forma, tomar sempre a compreensão como *disponibilidade*, isto é, como disposição do comportamento e do acolhimento como liberdade (*Freiheit*) e abertura (*Offenheit*). Não seguindo totalmente a trajetória de Heidegger,

² «La paix se produit comme cette aptitude à la parole». (Levinas, 1974, p. 11). No presente trabalho todas as citações serão dadas, simultaneamente, em versão portuguesa e na língua original do autor em questão.

mas sendo este o pensador que origina e possibilita a presente reflexão, a forma do presente ensaio, assim como o seu conteúdo, encontram-se estruturados tendo sempre presente a *compreensão*; a compreensão como disponibilidade, como acolhimento³, como abertura e liberdade.

É relevante salientar que a proposta aqui apresentada não circula em torno da construção, da especulação ou da procura pelos conceitos, isto é, o presente texto não é desenvolvido tendo como intento principal a fundamentação ou criação de ideias mas, como pretendemos sublinhar, envolve-se, *comprometendo-se*, com a primazia e orientação reitora do compreender na existência. Ou seja, não se trata, no nosso texto, de criar ou apresentar ideias, valores, conceitos, perspetivas, decisões, escolhas. Optamos, sim, por pensar a necessidade de ter sempre presente a *compreensão*, o *compreender*.

Ora, a compreensão é abertura e acolhimento, é passividade, mas também atividade. Acreditamos que só pelo esforço do acolhimento e da abertura, do equilíbrio entre a passividade e atividade, se pode almejar alcançar a liberdade *fundada* no compreender e o compreender *fundado* na liberdade. Achamos necessário esse esforço, essa disponibilidade e esse trabalho de compromisso.

É certo que a compreensão, entendida como ato de alguém que *compreende*, como atividade individual e subjetiva, é sempre

³ O acolhimento é, essencialmente, disponibilidade. Disponibilidade para a diferença, para a diversidade do mundo e do homem na vida. Não se trata da diferença apenas considerada em termos epistemológicos, mas da diferença como todo o diverso, todo o desconhecido. Consideramos muito pertinente convocar, para exprimir este fenómeno na sua profundidade, as palavras de Levinas: «Acolhimento de outrem – o termo exprime uma simultaneidade de atividade e passividade – que coloca a relação com o outro fora das dicotomias válidas para as coisas: do *a priori* e do *a posteriori*, da atividade e da passividade», [«Accueil d'autrui – le terme exprime une simultanété d'activité et de passivité – qui place la relation avec l'autre en dehors des dichotomies valables pour les choses: de l'*a priori* et l'*a posteriori*, de l'activité et de la passivité»], (Levinas, 1974, p. 62).

limitada, condicionada. Esse compreender (e não a totalidade⁴ do compreender livre na abertura) está sempre sujeito a condições concretas, como seja a um dado tempo histórico, a lugares, a circunstâncias de desenvolvimento e maturação de personalidade, a formação espiritual, intelectual, ao mundo cultural a que pertencemos, aos textos que já lemos, a condições sociais e económico-sociais, materiais, geográficas, a pressupostos genéticos, biológicos, psicológicos, corporais, de carácter, de humor, de fisionomia, em suma, a circunstâncias empíricas ou desenvolvidas histórico-temporalmente que delimitam⁵, formam e circunscrevem a existência de alguém no seu processo de formação de identidade e na realização da sua vida.

Porém, nós propomos aqui ocupar-nos da *compreensão em abertura*, isto é, em totalidade fundada no interior da própria abertura do compreender⁶. Não se trata, por isso, da totalidade

⁴ Sem querermos entrar, por ora, em discussões ou disputas relativas à *ideia* de totalidade, não deixamos de realçar a ambição e o alcance da filosofia hegeliana, quando Hegel refere: «O verdadeiro é o todo [*das Wahre ist das Ganze*]», (Hegel, 1970a, p. 47).

⁵ Pensamos ser adequado voltar a convocar Levinas, numa leitura algo distinta, mas muito enriquecedora no âmbito do nosso estudo, para que se compreenda o papel da interioridade nesta abertura: «A interioridade é a própria possibilidade de um nascimento e de uma morte que de modo algum vão buscar o seu significado à história. A interioridade instaura uma ordem diferente do tempo histórico em que a totalidade se constitui, uma ordem em que tudo é *durante*, em que se mantém sempre possível aquilo que, historicamente, já não é possível», [«L'intériorité instaure un ordre différent du temps historique où se constitue la totalité, un ordre où tout est *pendant*, où reste toujours possible ce qui, historiquement, n'est plus possible»], (Levinas, 1974, p. 26).

⁶ Na nossa perspetiva, a haver qualquer coisa como um *objeto* da compreensão, este será a própria compreensão na existência no mundo. Ou seja, uma compreensão que, no seu acolhimento, se compreende a si mesma (não descurando a liberdade, a abertura e a disponibilidade para o *outro*). É certo que corremos o risco da tautologia e, também, da circularidade, mas a ideia que queremos sublinhar é a de que a compreensão, compreendendo em abertura, alarga-se e estende-se cada vez mais.

Não retirando importância ao plano psicológico ou mesmo epistemológico, estamos a privilegiar, no nosso ensaio, o plano existencial e *ontológico*. Não estamos, por isso, a seguir a linha de pensamento de Wilhelm Dilthey, ainda que esta não seja de desconsiderar (por abordar um outro aspeto importante) a sua observação:

idealizada em conceito, no plano das ideias ou de certos valores transcendentais reitores, mas na abertura, no *compreender* mesmo como disposição, trabalho e esforço permanente, onde passividade e atividade se complementam em equilíbrio. A compreensão, deste modo, não é conceito ou individuação, é, sim, liberdade dentro e além de todo o condicionamento, pois sempre prepara e sempre se realiza em acolhimento e abertura. É liberdade antes da escolha; é liberdade sempre fundante pelo *conteúdo* do compreendido que sempre abre e possibilita⁷. É liberdade que possibilita escolhas, que prepara decisões, ideias e conceitos mas, fundamentalmente – e é esse o ponto que queremos destacar –, é compreensão que abre em si e para si; que se projeta no futuro como uma compreensão sempre mais rica e desenvolvida, uma compreensão que acolhe no trabalho da sua disposição, a qual se vai progressivamente estendendo e alargando. A compreensão, na sua liberdade, é equilíbrio, acolhimento e abertura.

Martin Heidegger coloca a interpretação como escolha (decisão rigorosa e comprometida) no caminho do pensar, da vida e do projeto conceptualizado e futurizante no interior da compreensão⁸.

«chamamos compreensão ao processo pelo qual conhecemos alguma coisa de psiquismo, com a ajuda de signos sensíveis que são a sua manifestação», «Nous appelons compréhension le processus par lequel nous connaissons quelque chose de psychique à l'aide de signes sensibles qui en sont la manifestation, W. Dilthey, *Origine et développement de l'herméneutique*, 1900, in *le Monde de L'Esprit*, (cit. por Ricœur, 1986, p. 143). Ao seguirmos uma via diferente da de Dilthey, evitamos cair no psicologismo e, com isso, reduzir toda a questão da compreensão a uma espécie de comunicação entre diferentes psiques onde aquilo que importaria seria a compreensão da intenção alheia; pensamos que, na compreensão, está em jogo a profundidade do próprio compreender.

⁷ A questão da abertura é também fundamental em Heidegger, o deixar ser (*Das Seyn-lassen*) como a revelação do ser no ente. A propósito da compreensão, vejamos o que afirma: «No projecto da compreensão, o ente abre-se na sua possibilidade», [«Im Entwerfen des Verstehens ist Seiendes in seiner Möglichkeit erschlossen»], (Heidegger, 1980, p. 201).

⁸ Veja-se, pelo interesse que assume para o esclarecimento deste ponto, a seguinte passagem de Heidegger: «A interpretação funda-se existencialmente na compreensão e não vice-versa. Interpretar não é tomar conhecimento do que

A interpretação, para Heidegger, é caminho e decisão fundados no e pelo *compreender*⁹. Ou seja, para o filósofo, a compreensão *abre* e *prepara* a interpretação e a interpretação é já decisão, caminho em função do compreendido; por sua vez o sentido é conteúdo e orientação possibilitada pelo compreendido e pelo interpretado no compreendido. Isto é, para Martin Heidegger: a compreensão abre; a interpretação é escolha em função do compreendido (em que a sua elaboração é já *discurso*); e o sentido é o retirado do interpretado e compreendido¹⁰.

se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão», [«Auslegung gründet existenzial im Verstehen, und nicht entsteht dieses durch jene. Die Auslegung ist nicht die Kenntnisaufnahme des Verstandenen, sondern die Ausarbeitung der im Verstehen entworfenen Möglichkeit»], (Heidegger, 1977, p. 201). Nesta passagem aparece realçada, não apenas a interpretação como escolha e caminho, mas a importância da interpretação como elaboração de possibilidades, caminhos, no seio da compreensão.

⁹ Realce-se que a nossa ênfase na compreensão não pretende esconder o papel da interpretação. Não podemos deixar de referir a importância da interpretação no aprofundamento do compreender. Este é um ponto bem captado e enfatizado pela leitura que Paul Ricœur faz de Heidegger: «A interpretação, com efeito, é, antes de mais, uma explicitação, um desenvolvimento da compreensão, desenvolvimento que “não a transforma noutra coisa, mas que a faz tornar-se ela mesma”» [«L’interprétation, en effet, c’est d’abord une explicitation, un développement de la compréhension, développement qui “ne la transforme pas en autre chose, mais la fait devenir elle même” (Heidegger, 1977, p. 185)]», comentado por Paul Ricœur, 1986, p. 143. É importante ter em conta que na compreensão do *objeto* (texto, livro, quadro, autor), isto é, de um *dado considerado* é fundamental a interpretação. A interpretação aprofunda e, em certa medida, alarga também a compreensão. Estamos contudo a tratar, no presente ensaio, a liberdade e acolhimento na total disponibilidade da compreensão, isto é, a um nível ainda prévio e mais profundo, mas que não invalida os desenvolvimentos ulteriores para que estamos a apontar.

¹⁰ «Chamamos sentido àquilo que pode articular-se na abertura da compreensão. O *conceito de sentido* abrange o aparelhamento formal daquilo que pertence necessariamente ao que é articulado pela interpretação que compreende», «Was im verstehenden Erschließen artikulierbar ist, nennen wir Sinn», «Der Begriff des Sinnes umfaßt das formale Gerüst dessen, was notwendig zu dem gehört, was verstehende Auslegung artikuliert», (Heidegger, 1977, p. 201). É importante referir que se trata aqui do *conceito de sentido*. Isto é, o conceito de sentido como retirado do interpretado no compreendido. É que, para Heidegger, nós estamos já no sentido. Para falarmos rigorosamente, é o ser, e mais especificamente ainda, o *Dasein*, que abre e possibilita compreensão. Recordemos: «O que, todavia, “é”, antes de tudo, é o ser», [«Was jedoch vor allem “ist”, ist das Sein»], (Heidegger, 1946, p.145).

A nossa abordagem, ainda que possibilitada e inspirada pela interpretação realizada por Heidegger, difere desta nalguns pontos que tentaremos brevemente expor. A nossa proposta é de que a compreensão é exigência sempre contínua, presente e constante no viver. Este ponto é fundamental. O interpretar é particularizar, é já, de alguma forma, um encerrar na subjetividade; é individualizar, escolher, cindir. Escolher e cindir é renunciar à abertura, é fechamento, é via, particularização. Interpretar é já do domínio tendente à conceptualização, é já caminho e decisão para a construção do sentido, em suma: interpretar é caminho para o conceito.

O ato de interpretar, repetimos, estabelece e requer sempre uma escolha, uma opção. Anula por isso a abertura ao alargamento da compreensão, renega (por impossibilidade) a abrangência do compreender; particulariza, em função da via interpretada com vista ao conceito, à projeção em ideia, em valor, num plano transcendente (metafísico) ou conceptual (teórico ou social¹¹). A interpretação *participa* da compreensão. Para nós, repetimos, a primazia e fundamento estão na *compreensão*. A compreensão é abertura e acolhimento, não se encerra em conceito. A compreensão é compromisso, acolhimento e liberdade de si mesma.

Como dissemos anteriormente, segundo Heidegger a *compreensão abre, prepara* a interpretação. A interpretação é já em função de um comprometimento da subjetividade (da consciência, do conhecimento, do homem na sua existência) como decisão: caminho em direção ao sentido. O conceito de sentido é resultado e fruto de dada interpretação fundada no compreendido: refere-se

¹¹ Sem ser este o lugar indicado para uma reflexão quanto à filosofia dos valores, remetemos aqui para o plano valorativo, na sua dimensão conceptual, quer associada a valores presentes na cultura (na sua dimensão simbólica, institucional e histórica), quer a valores construídos pela subjetividade, isto é, à construção de novos valores pelo desenvolvimento e *fabrico* de novos conceitos.

ao conteúdo. Por um lado, para o filósofo, nós estamos já sempre no ser e, desse modo, já sempre no sentido (história e linguagem), sentido esse que abre à compreensão, à interpretação e a sentidos. Em última instância, para Heidegger, o ser abre ao Sentido.

Para Heidegger, é o conceito de sentido que pertence ao sentido e não o sentido ao conceito (é que o sentido não se esgota ou resume no conceito). O próprio filósofo alemão reconhece o risco da circularidade (o problema do círculo) constante no pensar. Neste ensaio rejeitamos criticamente o fechamento circular do conceito. Sabemos que toda a filosofia idealista e subjetiva corre o risco da circularidade¹². O nosso ensaio funda-se na abertura e

¹² Não podemos deixar de fazer referência à convocação feita por Heidegger relativamente à pré-compreensão. Consideramos que esse ato de antecipação, que pode fazer ressoar algo de místico e intuitivo (lembramos a força da intuição no romantismo alemão), é, fundamentalmente, atividade do foro epistemológico no seu enraizamento ontológico. Para tal, importa ter em conta a citação que Paul Ricœur faz de Heidegger no seu livro *Du Texte à l'Action*, bem como a respetiva explicação que dela dá: «"A explicitação de alguma coisa, enquanto isto ou aquilo, funda-se, pois, essencialmente numa aquisição e visão preliminares e numa antecipação". O papel dos pressupostos na exegese textual não é, então, mais do que um caso particular desta lei geral da interpretação. Transposta para a teoria do conhecimento e avaliada pela pretensão de objetividade, a pré-compreensão recebe a qualificação pejorativa de preconceito. Para a ontologia fundamental, pelo contrário, o preconceito só se compreende a partir da estrutura de compreensão do compreender. No plano metodológico, o famoso círculo hermenêutico, desde então, não é mais do que a sombra projetada desta estrutura de antecipação. Quem tiver compreendido isto saberá, doravante, que o elemento decisivo não é sair do círculo, mas penetrar nele corretamente» [*"L'explicitation de quelque chose, en tant que ceci ou cela, se fonde donc essentiellement sur un acquis et une vue préalables et sur une anticipation"* (Heidegger, 1977, p. 187). *Le rôle des présuppositions dans l'exégèse textuelle n'est alors qu'un cas particulier de cette loi générale de l'interprétation. Transposée dans la théorie de la connaissance et mesurée à la prétention d'objectivité, la précompréhension reçoit la qualification péjorative de préjugé; pour l'ontologie fondamentale, au contraire, le préjugé ne se comprend qu'à partir de la structure d'anticipation du comprendre. Le fameux cercle herménéutique, dès lors, n'est que l'ombre pontée, sur le plan méthodologique, de cette structure d'anticipation. Quiconque a compris cela sait, désormais, que "l'élément décisif n'est pas de sortir du cercle, mais d'y pénétrer concrètement"* (Heidegger, 1977, p.190)», (Ricœur, 1986, p. 93). E mais adiante ainda: «A preocupação de enraizar o círculo mais profundamente que toda a epistemologia impede que se repita a questão epistemológica depois da ontologia», «Le souci d'enraciner le cercle plus profond que toute épistémologie empêche de répéter la question épistémologique après l'ontologie», (Ricœur, 1986, p. 95).

não no resultado particularizado e conceptual. O fechamento do conceito é clausura para o pensar. A compreensão é acolhimento, mas também liberdade.

A compreensão abre, prepara, não apenas num primeiro momento, encontro ou análise, mas em todo o desenvolvimento. A compreensão abre em permanência, poderíamos dizer *ontologicamente*. A exigência e o comprometimento pela compreensão é o lugar da abertura do seu interior e do acolhimento do diverso (de todo o *mesmo* e de toda a *diferença*).

Como já dissemos, a interpretação cinge e define um modo de *ver*¹³ dentro da identidade de quem compreende. Parte do sujeito, da subjetividade, que recebe, conceptualiza e projeta sentido (ou sentidos) a partir de possibilidades. A compreensão, porém, não encerra, não particulariza, mas abre ao alargamento harmonioso do próprio *compreender*, é exigência e atividade constante de liberdade em abertura recebendo, em acolhimento, o conteúdo do mesmo e do outro (talvez mesmo do infinitamente outro¹⁴).

¹³ Num modo que não deixa de remontar a Hegel, pela relação entre ideia e coisa, é interessante lembrar Levinas onde se mostra bem presente a sua pertença à tradição fenomenológica: «A visão é uma adequação entre a ideia e a coisa: compreensão que engloba», «La vision est une adéquation entre l'idée et la chose: compréhension qui englobe», (Levinas, 1974, p. 4). Uma reflexão quanto à *visão*, tendo em conta a ontologia e a linguagem, ou mesmo uma *ontologia da linguagem*, será também enriquecedora.

¹⁴ Achamos profícuo chamar à *reflexão*, uma vez mais, as palavras de Levinas, para exemplificar melhor esta atitude de acolhimento e de abertura face à alteridade: «O Outro metafísico é o outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita da resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que constitui o próprio conteúdo do Outro; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade de fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo», [«L'Autre métaphysique est autre d'une altérité qui n'est pas formelle, d'une altérité qui n'est pas un simple envers de l'identité, ni d'une altérité faite de résistance au Même, mais d'une altérité antérieure à toute initiative, à tout impérialisme du Même. Autre d'une altérité qui ne limite pas le Même, car, limitant le Même, L'Autre ne serait pas rigoureusement Autre: par la communauté de la frontière, il serait, à l'intérieur du système, encore le Même»], (Levinas, 1974, p. 9).

O presente ensaio, como temos vindo a tentar demonstrar, não se funda na via racional, técnica ou abstrata do pensar, nem na definição conceptual ou lógica de caminho para o conceito. Nem sequer na via concreta. Não estamos também a tratar do significado, do que *significa* interpretar, nem a tomar posição quanto a dada interpretação do mundo, nem quanto a escolhas ou decisões, ou vias para dizer o que é o mundo. Não estamos a propor interpretações, conceitos ou determinado sentido ou sentidos. Em suma: não estamos em busca do sentido¹⁵. Sabemos da importância da interpretação, das ideias, dos conceitos e do sentido, mas achamos que é necessário, pelo menos na fase em que nos encontramos, *regressar à compreensão*. Tratamos, por isso, a *compreensão* do / no mundo e da vida como horizonte¹⁶ de liberdade em abertura. *A abertura não limita*. A abertura não é particularização, orientação definida ou decisão. A compreensão é equilíbrio, atividade e passividade, abertura e acolhimento em si da leveza e profundidade de si e do diverso.

A nossa proposta e ensejo é poder contribuir para que se pense mais a vida e a existência tendo por eixo a compreensão. Não a compreensão em sentido teológico, como sinónimo de perdão – como se compreender fosse sempre perdoar; até porque não nos colocamos, aqui, no plano da moralidade. Não particularizamos, não se trata de juízo, de escolha ou decisão, mas de abertura constante fundada unicamente na sua harmoniosa permanência.

¹⁵ A haver aqui sentido será ainda o do compromisso com o acolhimento e a liberdade do compreender.

¹⁶ É importante a chamada de atenção seguinte, onde ressoam ecos da fenomenologia idealista de Husserl: «A fenomenologia no seu conjunto é, desde Husserl, a promoção da ideia do *horizonte* que, para ele, desempenha um papel equivalente ao do conceito no idealismo clássico», «La phénoménologie tout entière, depuis Husserl, est la promotion de l'idée de l'*horizon* qui, pour elle, joue un rôle équivalent à celui du *concept* dans l'idéalisme classique», (Levinas, 1974, p.15).

A compreensão como abertura constante em liberdade no interior da totalidade em abertura.

Poder-se-ia, eventualmente, criticar a presente proposta, argumentando contra a possível passividade da compreensão, do compreender. Poder-se-ia dizer: a compreensão é passividade. Mas, como foi dito, é também atividade, trabalho, disponibilidade, *até crença*, esperança e abertura de si mesma. É *acolhimento*.

Embora não seja nosso intuito valorizar a argumentação, é também a compreensão que abre e possibilita o plano de possibilidades na argumentação, na discussão e na escolha (ainda que seja fundamentalmente a interpretação o eixo da argumentação). A compreensão é exigência permanente. Para nós a compreensão não requer, em si mesma, a interpretação (embora a interpretação participe na / da compreensão). A argumentação sim, requer a interpretação. A interpretação requer a compreensão. A discussão requer, igualmente, a interpretação. Mas é a compreensão que fundamenta a abertura e o acolhimento do mesmo e do diverso. Na compreensão *assenta o conteúdo* do esforço e da disponibilidade para o acolher, bem como a liberdade da abertura.

Para Martin Heidegger toda a interpretação é compreensão. Concordamos com a premissa, isto é, podemos dizer: todo o conteúdo interpretado pertence ao conteúdo do compreendido. Não concordaríamos, pelo contrário, se fosse dito que toda a compreensão é interpretação. Admitimos que possa ser defendida essa posição, mas essa posição será defendida com base na interpretação, numa dada interpretação, isto é, em particularização e não na *compreensão*, não na *abertura do compreender*. Ou seja, interpretar é compreender. É certo que interpretar pode contribuir para uma melhor compreensão, para uma melhor compreensão de um dado *objeto, texto, quadro, música, até situação*. Mas a abertura do compreender é sempre mais larga e fundamental do que a relação centrada na *relação* dicotômica do *sujeito-objeto*; do que a

tomada de consideração por um elemento; do que a interpretação que é sempre via, caminho, particularização, por vezes até mesmo abstração.

Temos dito que a interpretação é escolha. É sempre um optar (que deve ser criterioso) e um decidir (que deve ser fundado) por um conteúdo que serve e resulta da escolha por uma dada via, via que servirá à construção do conceito para a defesa, alcance e orientação de sentido, mas que sempre encerra, em dada medida, uma particularização.

Poder-se-ia também argumentar: toda a compreensão é interpretação na medida em que todo aquele que compreende¹⁷ tem já, por diversos fatores empíricos, circunstanciais, históricos, genéticos, psicológicos, materiais, sociais, a sua conceção do compreender, ou a sua própria forma de compreender, sendo esse já um modo de interpretar pois nem todos compreendem da mesma forma, ou nem todos têm a mesma conceção do que é compreender. Contestamos essa posição recuperando uma vez mais a nossa proposta de que *a compreensão é liberdade*. A compreensão é acolhimento e abertura. Rejeitamos a opção pela posição que encerra o conteúdo do compreendido em função de escolhas ou decisões na interpretação. Melhor, nós não

¹⁷ Lembremos Gadamer e, na linha de Heidegger, a sua valorização da tradição, aqui citado por Paul Ricœur : «Nós estamos sempre situados na história... Quero dizer que a nossa consciência é determinada por um devir histórico e real de tal modo que ela não tem a liberdade de se situar em face do passado. Por outro lado quero dizer que se trata de tomar, sempre de novo, consciência da ação que, assim, se exerce em nós, de modo que todo o passado, cuja experiência nós viemos a fazer, nos constrange a tomá-la totalmente a nosso cargo, a assumir, de certo modo, a sua verdade», [«Nous sommes toujours situés dans l'histoire... Je veux dire que notre conscience est déterminée par un devenir historique réel en sorte qu'elle n'a pas la liberté de se situer en face du passé. Je veux dire d'autre part qu'il s'agit toujours à nouveau de prendre conscience de l'action qui s'exerce ainsi sur nous, en sorte que tout passé dont nous venons à faire l'expérience nous contraint de la prendre totalement en charge, d'assumer en quelque sorte sa vérité»], (H. G. Gadamer, *Kleine Schriften, I, Philosophie Hermeneutik*, Tübingen, 1967, p. 158, cit. por Ricœur, 1986, pp. 98-99).

rejeitamos a interpretação (que deve ser rigorosa) nem o sentido (ordenador), sabemos porém que a abertura está na compreensão. A compreensão abre em disponibilidade e abertura.

Quanto ao sentido, como temos vindo a tentar tornar explícito, o sentido é já conceito¹⁸ na medida em que for realizado em função da interpretação como via possibilitada pela compreensão. Torna-se ideia formada, fechada (embora sujeita à transformação) e definida dentro da sua própria circularidade. A interpretação, como já anteriormente foi dito, é caminho que leva à construção de ideias, da ideia, do próprio *conceito e do conceito de sentido*. A interpretação é, em certa medida, limitação (possibilidade) no interior da abertura da compreensão¹⁹.

Admitimos, porém, o sentido com fundamento na liberdade da compreensão e não como *algo* enclausurado no plano epistemológico ou na circularidade que o si faz na procura, desenvolvimento e exploração no interior do Eu. Admitimos, no presente ensaio, o sentido fundado no compromisso e no trabalho da compreensão como acolhimento e abertura.

Não estamos aqui a tratar de conceitos, a elaborar ou definir conceitos. *A compreensão não é um conceito*. Não se baseia no

¹⁸ Importa uma vez mais referir que, para Heidegger, o homem está já no *ser* e, desse modo, já sempre no sentido (num dado tempo histórico) e na linguagem. Para Heidegger, o compreender é já um compreender do / no sentido, isto é, um compreender do e no ser. Ora veja-se, nessa senda: «Esse facto, de vivermos sempre numa compreensão do ser e o sentido do ser estar, ao mesmo tempo, envolto em obscuridades, demonstra a necessidade de princípio de se repetir a questão sobre o sentido do “ser”», [«Daß wir je schon in einem Seinsverständnis leben und der Sinn von Sein zugleich in Dunkel gehüllt ist, beweist die grundsätzliche Notwendigkeit, die Frage nach dem Sinn von “Sein” zu wiederholen»], (Heidegger, 1977, p. 6).

¹⁹ Para Heidegger, como para Gadamer, a compreensão é abertura ao Sentido, em que a interpretação abre, explicita e aprofunda para a descrição. É que a própria fenomenologia, para Heidegger, é uma hermenêutica. É uma hermenêutica porque a ontologia que ela efetua é uma interpretação. Refere Heidegger: «Da própria investigação resulta que o sentido metódico da descrição fenomenológica é *interpretação*», [«Aus der Untersuchung selbst wird sich ergeben: der methodische Sinn der phänomenologischen Deskription ist *Auslegung*»], (Heidegger, 1977, p. 38).

entendimento, no rigor analítico ou lógico o significado da compreensão. Nem procuramos sequer o significado da compreensão uma vez que o significado sempre projeta, em dada medida, na interpretação.

A compreensão é, sim, a abertura mesma do compreender; é abertura como constante liberdade que funda e rege sem cessar o viver. A compreensão é abertura, não fim. O fim fecha, encerra, refere-se ao conceito, à circularidade; mas a compreensão, já sabemos, não é conceito. A compreensão é abertura, fundamento, liberdade sem fechamento, não é utopia uma vez que não tem fim a atingir mas sim abertura como disponibilidade para o acolher.

Bibliografia

- Gadamer, H. G. (1967). *Kleine Schriften, I, Philosophie Hermeneutik*. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck).
- Hegel, G. W. F. (1970a). *Phänomenologie des Geistes*, Theorie Werkausgabe vol. 3, red. E. Moldenhauer e K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hegel, G. W. F. (1970b). *Wissenschaft der Logik*. Theorie Werkausgabe vol. 6, red. E. Moldenhauer e K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Heidegger, M. (1946). *Brief über den Humanismus*, Band 9. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*, Gesamtausgabe, t. 2. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Heidegger, M. (1980). *Einführung in die Metaphysik*, Gesamtausgabe, Band 40. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Heidegger, M. (1998). *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, ed. Günter Seibold, Gesamtausgabe, Band 38. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag.
- Levinas, E. (1974). *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, Quatrième édition. La Haye: Martinus Nijhoff.
- Ricœur, P. (1986). *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique, II*. Paris: Seuil.

(Página deixada propositadamente em branco)

**EXERCÍCIOS E TRANSFORMAÇÕES
DO OLHAR: RILKE E O *EINSEHEN*
(GAZE TRANSFORMATIONS
AND EXERCISES: RILKE AND *EINSEHEN*)¹**

Nuno Crespo (Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes –
CITAR)

nunocrespo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>

Resumo: Este artigo pretende reconstruir, a partir de diferentes textos em prosa e cartas do poeta Rainer Maria Rilke, aquilo que podemos considerar um método poético. Não é que Rilke tente fixar uma genealogia dos seus poemas, mas em diferentes ocasiões o poeta mostra que a sua poesia depende de um conjunto de exercícios e transformações do olhar. A sua melhor apresentação é feita numa carta a Magda von Hattinberg e surge como um olhar não através das coisas, que usa os seres para chegar ao que está para lá deles, mas a partir do seu interior, do centro das coisas, daquele lugar que faz as coisas serem como são. A este olhar chama *Einsehen* e ele corresponde ao lugar que Deus, diz o poeta, poderia ter ocupado depois de ter criado

¹ Uma versão anterior deste texto foi publicada na revista *Colóquio/Letras* n.º 198 (Maio 2018), pp. 99-108. Agradecemos à *Colóquio/Letras* a autorização para o republicar aqui numa versão atualizada.

um ser, um cão por exemplo, para ver se a sua obra estava bem conseguida. Este olhar, que tem nas *Anotações de Malte Laurids Brigge* (Rilke, 2003) a sua melhor expressão, é um olhar rápido, próprio de quem quer saltar para a intimidade do que acontece e descobrir as suas perplexidades, um olhar voltado para o singular que quer descobrir o mundo a partir do lado de dentro. Não se trata de anular o sujeito poético transformando-o numa janela, sem identidade, espessura ou presença, através da qual se vê, mas sublinhar a relação do poeta com a exterioridade e o modo como a visão é o operador poético por excelência.

Palavras-Chave: Estética, Materialismo, Olhar, Operador poético, Poesia, Rilke

Abstract: This paper aims at reconstructing what we could call a poetic method from different texts of the poet Rainer Maria Rilke. It is not that Rilke tried to establish a genealogy of his poems; but on different occasions (mostly in his prose texts and in several letters) he shows that his poetry stems from exercises and transformations of the gaze. The best depiction of this process is given in a letter addressed to Magda von Hattinberg in which the poetic gaze is depicted not as looking through things, using beings to get to what is beyond them, but as a vision that is placed inside those beings, at the center of things themselves, in that place that makes them be what they are. He calls this gaze *Einsehen* (roughly translated as In-seeing) and according to him it amounts to the place that God could have taken in order to see whether His creation, for instance a dog, was well accomplished. This type of vision, of which we can find the most suitable expression in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (Rilke, 2003), involves looking quickly, the way

of looking that is appropriate to those who want to jump to the intimacy of what happens and uncover its perplexities. In this process what is at stake is not to annul the poetic subject, to transform it into a window, as it were, without any identity, thickness or presence; it is rather an emphasis on the relation of the poet with what is outside, and on the way the poet's gaze is the foremost poetic operator.

Keywords: Aesthetics, Gaze, Materialism, Poetic operation, Poetry, Rilke

Nós procuramos por toda a parte o “absoluto” e por toda a parte só encontramos “coisas”. (Novalis)²

Em muitas diferentes ocasiões, de que os *Novos Poemas* (Rilke, 1908) e *As Anotações de Malte Laurids Brigge* (Rilke, 1910) são bons exemplos, o poeta Rilke assume a tarefa de regressar ao mundo, às coisas, à visão, ao exterior, numa espécie de movimento de reconciliação com o modo humano de ver, sentir, imaginar e perceber. Para o poeta a poesia não é uma coisa do interior, mas nasce da relação com o outro, o estranho e estrangeiro. Não se trata de existencialismo, mas de uma tentativa de libertar o poeta do exílio da interioridade mostrando que o seu amor tem sempre um correspondente exterior, lá fora, no mundo material. Como se a sua poesia fosse uma tentativa de resposta à pergunta colocada em dois dos seus versos: «Onde há para este interior / um exterior?»³ Encontrar o exterior para o interior é, assim, uma espécie de mote permanente na sua obra.

² Hofmannsthal (2002, p. 115).

³ “O interior das rosas” (Rilke, 1998, p.138).

Para Rilke a condição da poesia é o exercício da visão e o poeta é «um só com tudo isto, / pois isto: estas baixas, estes prados / e estas águas eram a sua face.»⁴ Transformando a visão no operador poético por excelência (e lugar da inteligência) e fazendo de cada poema um caminho de regresso ao mundo das coisas e dos outros. Movimento este que, como veremos, não anula a solidão do poeta, mas tenta libertá-lo do exílio da interioridade reencontrando o mundo e os outros e vendo nas coisas «exteriores» o que mais importa. A esta luz o poema, sendo uma imagem profunda da vida [*ein Bild des tieferen Lebens*]⁵, é lugar de articulação entre a voz do poeta e os objetos da sua visão, ou seja, o mundo. Está em causa não só uma transformação estética e poética, mas também conceptual: para Rilke a poesia não depende do sujeito poético, dos seus sentimentos privados e interiores, mas nasce do encontro com os existentes, com todas as coisas e criaturas. E é aí, nesses lugares, que a poesia pode acontecer e transformar-se numa espécie de dizer do mundo comum que acontece, ou seja, da realidade. Um dizer cuja condição está na aprendizagem da visão. Pela boca de Malte Laurids Brigge, Rilke diz-nos: «Acho que deveria começar a trabalhar um pouco, agora que estou a aprender a ver.» (Rilke, 2003, p. 47). E o que Brigge está a aprender a ver não é o seu interior através de exercícios introspetivos, mas vê a cidade de Paris com a sua arquitetura e os seus hospitais, as suas pessoas e os seus rostos. A visão é, para Brigge, não só o lugar da inteligência, mas igualmente lugar da descoberta do mundo e, simultaneamente, do acontecimento da poesia.

Esta conceção da poesia e do poeta não é uma apologia da escrita poética como mecanismo biográfico, mas expressa dois elementos fundamentais. Primeiro, mostra que a inquietação deste

⁴ “A morte do poeta” (Rilke, 1998, p.122).

⁵ *Notas sobre a Melódia das Coisas* (Rilke, 2014 [1898]).

poeta está dirigida ao mundo, não o mundo abstrato, geométrico e inteligentemente dominado, mas o mundo comum onde cada homem vive a sua vida e a sua morte. E, depois, trata-se de uma conceção crítica do exílio na interioridade, como diz Arendt, a que a modernidade condenou o homem. Trata-se, para Rilke, – pelo menos nos textos que estamos aqui a acompanhar – de se afastar da dúvida radical que fundou o pensamento moderno e do solipsismo dela resultante. E fá-lo ao mostrar que num mundo interior em que só eu existo – o mundo frio da verdade solipsista, o mundo das grandezas matemáticas, da geometria euclidiana e das proposições lógicas verdadeiras – não é possível a poesia, as artes e os outros não existem. E é desta solidão que a poesia de Rilke se quer libertar e libertar o outro: dar conta do facto – maravilhoso e terrível – que, tal como no amor, duas almas só se podem encontrar no exterior de si mesmas e só aí se podem tocar. À preocupação exclusiva com o ego que a partir de determinado momento histórico caracteriza o pensamento e a poesia ocidentais, Rilke contrapõe o contra-movimento de regressar ao exterior operando uma inversão conceptual e epistemológica que tem em Wittgenstein o seu melhor correspondente filosófico.

O diagnóstico é semelhante ao feito por Hannah Arendt quando diz: «a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos.» (Arendt, 2001, p. 317). Um arremesso provocado pela convicção moderna de só sabermos da realidade o modo como ela afeta não tanto os nossos sentidos, mas os nossos instrumentos técnicos de medição:

Tanto o pior temor como a mais presunçosa esperança da especulação humana – o antigo temor de que os nossos sentidos, os próprios órgãos de que dispomos

para receber a realidade, nos podem trair, e o desejo arquimediano de um ponto fora da Terra a partir do qual o homem pudesse analisar o mundo – só podem realizar-se ao mesmo tempo, como se o desejo só pudesse ser satisfeito se a realidade nos fugisse. (Arendt, 2001, pp. 325-326).

Arendt caracteriza esta situação como uma «condição de alheamento» (Arendt, 2001, p. 332) na qual, podemos acrescentar, a realidade nos foge. Um alheamento traduzido na situação de desajustamento com a realidade: o homem fica alheado da Terra porque o abismo entre o sujeito e o mundo, entre o eu e os objetos, torna-se inultrapassável. E é-o porque a nossa dúvida moderna não expressa, como o *thaumazein* grego, o espanto com a existência, mas materializa um ceticismo radical segundo o qual só temos os nossos sentidos para chegar ao mundo, mas eles são enganadores e, por isso, a realidade a que eles nos dão acesso é ilusória e deve ser posta em causa. A única certeza é o ego e, por isso, é sobre ele que o pensamento se deve debruçar: o eu a pensar sobre si mesmo, dobrado sobre si, apartado do mundo e distante de todo o outro.

Numa carta a NN. Rilke expressa esta mesma situação:

A passagem para o interior do homem cujo exterior estava saturado. Eu explico-me: no século XVI, os acontecimentos interiores tinham-se alçado de fora, no visível, com um esplendor tal que não poderia ser mais intensificado. O amor e o desejo, a vingança e o ódio achavam sempre realidades imediatas, brilhantes, que testemunhavam por elas e as ultrapassavam logo. Se um homem amava – o seu amor era a amada, e quando esta, pensativa, experimentava diante do espelho um

colar ou um brinco, esse amor tornava-se maior por esse colar, por esse brinco. ... Trata-se de uma longa evolução, espero um dia exprimir-me de maneira mais definitiva a este propósito; se se compreender isto, simplificar-se-iam muitas coisas, poder-se-iam poupar muitas festas e celebrações, na certeza de que não há razão para tal hoje em dia – e finalmente não é assim tão lamentável compreender que o incêndio de Roma ou a bela batalha naval de Lepanto já não podem ter lugar senão dentro de nós.⁶

Há aqui um duplo movimento. Por um lado, a condenação das festas exteriores dada a sua insignificância, porque a glória dos homens já não encontra no exterior qualquer correspondente e, por isso, todos os acontecimentos só podem ter lugar no nosso interior: como se todas as festas e celebrações já só pudessem ser internas, escondidas de todos os outros e realizadas numa espécie de palco interno onde só o próprio sujeito tem lugar. Por outro lado, este diagnóstico é acompanhado pela ambição de fazer regressar o homem ao seu exterior, ao que o rodeia e que é a sua atmosfera própria e a qual, como se sabe e nos diz Wittgenstein, é a sua condição ontológica⁷. Fazer este caminho de regresso é a tarefa empreendida pelo poeta, uma tarefa sempre inacabada a exigir ser continuamente retomada para se poder reencontrar o mundo na sua grandeza e infinitude e, assim, pôr fim ao alheamento do mundo, como diz Maria Filomena Molder.

⁶ Rilke, Carta a NN, 5 de Março de 1912, citada por Molder (2001, pp. 51-52).

⁷ Wittgenstein (1995, II, vi, p. 515-519).

Reencontrar o mundo

O regresso ao mundo das glórias exteriores ou, pelo menos, o regresso a um mundo onde a correspondência entre o interior e o exterior possa dar-se, pode caracterizar-se como a recondução das palavras ao seu lugar de origem, isto é, ao mundo, o qual não exprime uma invenção do sujeito, mas é uma grandeza exterior, indubitável, exprimível e experimentável não só por um dos homens, mas por todos os homens: o mundo como uma hora comum. Na filosofia esta tarefa de recondução ao terreno da vida quotidiana, onde o eu o outro se encontram e falam uma língua comum, tem em Wittgenstein um dos seus melhores exemplos⁸. Para ele toda a tarefa da filosofia estava na recondução das palavras à sua expressão mais familiar e próxima do dizer quotidiano. Para o filósofo, que fez sua a tarefa de reconduzir a linguagem da filosofia da metafísica ao uso comum, o quotidiano é a casa (em inglês: *home*) onde se tem de regressar. Um regresso que toma a forma da reconciliação da filosofia com o mundo exterior. Mas esta casa onde a filosofia deve retornar tem um estatuto problemático: primeiro porque ao fazer-se filosofia o quotidiano (os gestos e palavras de todos os dias e de todos os homens) parece tornar-se invisível, depois, e esta é a hipótese radical e cética, a dificuldade desse regresso a «casa» indica que talvez nunca se tenha lá estado e, por isso, pode não estar em causa a recuperação de algo já pertencente ao homem, mas a construção daquilo que lhe deveria ter pertencido: a sua casa. É neste contexto que Wittgenstein fala da filosofia como um

⁸ Seria também interessante nomear Stanley Cavell e depois todos os artistas, que são muitos, que na arte e fotografias contemporâneas fizeram do quotidiano (em inglês: «the ordinary» e o «everyday») o seu grande motivo criativo. Desde cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, e Jacques Rivette, a artistas como Jeff Wall, Zoe Leonard, Orozco, etc. Para o desenvolvimento deste tema veja-se Johnstone (2008).

regresso ou como um conduzir de volta [*zurückführen*]: a filosofia guia a linguagem de volta ao uso quotidiano, diário, profano. E usa-se aqui profano no sentido que lhe dá Agamben, ou seja, profanar a linguagem significa devolvê-la «ao uso comum dos homens» (Agamben, 2006, p. 104) e esta devolução tem como consequência eliminar o que estava separado: os homens e as palavras guardadas numa espécie de altar filosófico intocável. Profanar é, assim, transferir as palavras de um altar sagrado e intocável para a esfera do uso comum da humanidade. Mas não se trata só de encontrar um novo lugar para as palavras longe do pudor filosófico que intimida o uso livre da linguagem, mas tornar as coisas, as palavras, os lugares, acessíveis a todos e partilháveis. Com Rilke este movimento de profanação dá-se através do deslocamento do poeta para o meio da cidade: Brigge está no centro das alegrias e aflições que quer cantar, ele, que é poeta, é um homem entre tantos.

Esta ação de regressar ao comum e ao quotidiano não significa, nem para Wittgenstein nem para Rilke, um simples recordar: trata-se de uma atividade rememorativa que não é uma recolha, porque implica uma atividade crítica da linguagem e dos seus objectos. Um movimento para o exterior não implica a anulação da interioridade nem estabelece uma linguagem exclusivamente material ou, se se preferir fisicalista e objetualista. Em ambos os casos trata-se de uma prioridade conceptual, ou seja, na relação humana com o mundo é o exterior que toma a dianteira e esse é o lugar do pensamento e da inteligibilidade do mundo. Por isso, para o poeta e para o filósofo a visão é um órgão do conhecimento, da contemplação, da descoberta. Em Wittgenstein esse deslocamento ficou sintetizado na máxima «Não penses, olha!»⁹ o qual transforma a filosofia numa espécie de disciplina da visão

⁹ Wittgenstein (1995, I, §66).

e que torna indestrinçável ver, pensar e imaginar. Em Rilke a inteligência funda-se na visão e a este deslocamento é dado o nome de *Einsehen*.

Einsehen

Sabes, estou no encaço das coisas singulares. Gosto do *Einsehen*¹⁰. Conseguirás medir comigo a maravilha de «compreender» assim um cão, (não entendo por isto o ficar lado a lado [*durchshauen*], a simples ginástica humana após a qual nos encontramos no outro lado do cão, fora dele, tendo-o utilizado como uma mera janela sobre o que há de humano atrás dele – não, não é isto) – mas penetrar bem no meio do cão, penetrar nesse núcleo que o faz ser como é, nesse lugar dele onde Deus teria podido sentar-se, feito o cão, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, para se assegurar que o cão estava bem conseguido, que nada lhe faltava, que não se teria podido fazer melhor. É possível permanecer um momento no centro do cão, na condição de se ficar alerta e saltar para fora dele antes que o seu mundo se feche sobre nós, se não éramos cão dentro do cão, perdidos para tudo o mais.¹¹

Há muitos aspetos a salientar nesta passagem dada a sua importância para a compreensão do projecto poético de Rilke a partir da ideia de recuperação / regresso do mundo através do

¹⁰ Ato de compreender com os olhos, de penetrar com os olhos no fundo das coisas, uma certa forma de intuição que o seguimento do texto vai precisar.

¹¹ Rilke, Carta a Magda von Hattingberg, 17 de Fevereiro de 1914.

exercício da visão. A começar pela ideia de singularidade que o poeta declara e dada a maneira como o olhar para a singularidade de cada ser se constitui como metodologia poética. Assinalemos quatro aspetos principais:

1) Saltar para dentro de um ser é um ato da visão que não só se opõe ao olhar que só se vê a si mesmo, abismado com a sua própria interioridade, mas apresenta uma diferença relativamente ao olhar frio, científico, que vê tudo de fora – objetivamente. Trata-se de um salto intuitivo, ao qual corresponde ver um ser na sua quietude, e que parece descrever o movimento mais íntimo e secreto da poesia de Rilke. Não é só ir para o centro do mundo, mas fazê-lo através de um gesto, cuidadoso e demorado, que encontra cada ser na sua singularidade irreduzível e permanece no seu centro íntimo, nesse lugar que faz esse ser, ser o que é. Este poetar – e recorde-se que em alemão a poesia também é um verbo, é uma ação: o *Dichter* é que aquele que faz a ação de *dichten* que significa a ação de densificar e intensificar a linguagem¹² – diz respeito a uma modalidade da atenção, da percepção, da sentimentalidade e não designa um género literário fixado por uma certa tradição histórica ou por um cânone crítico. Aqui a ação poética corresponde a uma modalidade da visão (e a uma disciplina da observação) que se fixa sobre cada um dos singulares. Trata-se de uma forma de atenção que é exigida por Rilke como condição do poetar, que não corresponde à contemplação, mas é uma experiência: «os versos não são, como as pessoas julgam, sentimentos ... — são experiências.» (Rilke, 2003, p. 48). Essencial é que esta visão implica atividade, ou seja, esta visão é uma experiência: não é um exercício promovido pela

¹² «O termo alemão para o poeta – *Dichter* – que, traduzido literalmente, significa “aquele que adensa”. Adensar equivale aqui a elevar a uma potência superior, à rarefação da palavra, mas aumentando a sua densidade.» (Barrento, 2014, pp. 63-64).

imaginação compositiva de um ego isolado e dobrado sobre si mesmo, mas é todo o poeta que se desloca para o centro íntimo do cão. Que a imaginação não seja um operador poético é claro nas palavras de Malte Laurids Brigge quando diz: «Não, não: nada se pode imaginar neste mundo, nem a coisa mais ínfima. Tudo é de tal modo composto de pormenores únicos que não se podem prever. Ao imaginar, passamos por cima deles e não notamos a sua falta, tão rapidamente se imagina.» (Rilke, 2003, p. 152). No lugar da imaginação surge a descrição demorada como modo poético de composição. O poema de Rilke, tornado Brigge, é uma espécie de poesia profana que diz as palavras de todos os homens e diz a vida mais ínfima do mundo. E a sua singularidade está não só na eleição da visão como o órgão poético por excelência, mas também no modo – moderno – como elege como motivo poético tudo quanto há: «nada disto» escreve Maria Filomena Molder sobre Brigge, «se pode deitar fora, escolheu [Brigge] nada pôr de lado, nem a angústia, nem a graça inquieta, nem a impotência, nem o riso comum, que são sugados pela temperatura neutra, nem gélida nem tórrida, da intimidade.» (Molder, 2003, p. 50). Mas *isto* que não se pode deitar fora corresponde a uma experiência real, material, física do mundo, e só esta relação de experimentação do mundo pode servir a poesia.

2) A visão/experiência/intuição que Rilke descreve a Magda von Hattingberg é uma situação de perigo. Aquele que se dedica a esse perigo – e a que podemos fazer corresponder a vocação poética – corre o risco de perder o mundo se se distrair, por isso o movimento de deslocação para o outro, que é uma experiência e uma visão, o *Einsehen*, é controlado: trata-se de um momento em que os gestos do poeta são rápidos e profundos. Uma rapidez com consequências para o modo como com num poema se experimenta o tempo: um movimento rápido,

atento, de olhos bem abertos, porque a qualquer momento tem de se saltar para fora do cão. Como Rilke alerta no final da carta: este é um momento encantado ao qual é preciso prestar atenção. Não se trata de uma transferência sem mais para um outro, mas do gesto de «por um momento» se poder ir para o lugar de Deus, isto é, para o lugar ocupado pelo Criador e a partir daí encontrar as suas criações e reconfigurar o mundo: porque, por um momento, o poeta vai ver como o cão vê e descobrir o que é ser cão, o que é ser outro e o que é o mundo visto a partir do cão. O contraste estabelecido por Rilke entre *Einsehen* e *Durchshauen* mostra tratar-se de um movimento poético não de instrumentalização do outro, mas de descoberta. É uma posição de equilíbrio que exige do poeta não só o treino necessário para o salto, mas também a técnica de saltar sem se dissipar, ou seja, sem se deixar tornar o outro no centro do qual se detém momentaneamente. Não se trata de usar o cão como lugar projetivo tornado invisível por tudo quanto o poeta põe de seu no animal, mas do poeta tornar-se, por um momento, cão, ou seja, ser cão, e a partir dessa posição, a que corresponde um modo de ver e dizer o mundo, fazer surgir a poesia: é isto que interessa ao poeta. Não há ingenuidade nesta modalidade do olhar poético, Rilke sabe da impossibilidade da duração desta experiência. Ela é um momento. Feliz. Nascente. Mas é uma hora e uma hora que, como todas as outras, passa.

3) O amor é um impedimento poético porque, para Rilke, o amor não deixa as coisas serem o que são. No final das *Anotações* de Brigge esta ideia torna-se mais clara a partir da interpretação que faz da parábola do filho pródigo do Antigo Testamento:

Difícilmente me convencerão de que a história do filho pródigo não é a lenda daquele que não queria ser amado. ...

Quando já era rapaz, quis despojar-se dos seus hábitos. Não seria capaz de o dizer, mas quando andava ao acaso, lá fora, todo o dia, e já nem sequer queria que os cães o acompanhassem, era porque eles também o amavam. Porque nos seus olhares havia observação, envolvimento, expectativa e receio; porque, diante deles, também não se podia fazer nada que os alegrasse ou ofendesse. Mas o que então pretendia era a indiferença íntima do seu coração. (Rilke, 2003, p. 221).

Terrível situação a daquele que é amado, porque no amor é-se coagido a ser aquele que os outros pretendem, aquele por quem nos tomam, mas não aquele que se é e, por isso, ser amado é estar sempre entre a censura e o aplauso, mas nunca no pleno espaço de liberdade que deixa cada ser, ser o que é. E a poesia exige, como escreve Briggge, que o poeta se sinta vulgar e anónimo, para em liberdade poder mover-se entre todas as coisas e poder observar, deslocar-se, transferir-se.

4) Finalmente, é importante sublinhar que a poesia diz respeito aos singulares, aos casos concretos que fogem à fúria de uma inteligência ordenadora, legisladora, normalizadora. Cada caso é um caso que, à maneira goetheana, espelha todo o universo e não a manifestação de um conceito universal. E é essa tensão que, de algum modo, a poesia de Rilke protagoniza e que se pode dizer ser, à maneira Wittgensteiniana, uma disciplina da observação, da percepção, e um exercício da visão que aqui vemos transformar-se em metodologia poética. E realce-se como essa metodologia é acompanhada por uma forte e exigente disciplina da atenção. Não basta ver, mas é preciso ver deslocando-se atentamente para o objeto da visão. Não basta ver ao longe, à distância do nosso conforto, é preciso ao poeta transformar-se num elemento dessa paisagem e que essa seja a posição do seu poeatar.

Brigge, o aprendiz da visão

Temos estado a apresentar a poesia de Rilke a partir de duas ideias principais: a experiência da visão a que o poeta chamou *Einsehen* e os motivos comuns, banais, mundanos como sendo os principais lugares da sua obra. Mas é Malte Laurids Brigge, aqui tomado como uma espécie de porta-voz do poeta Rilke, quem melhor materializa essas tensões. Não é que Brigge nas suas *Anotações* fale do *Einsehen*, mas todo o seu esforço de visão da cidade de Paris e dos acontecimentos que prendem o seu olhar relaciona-se com o movimento poético descrito na carta a Hattinberg. Brigge é aquele onde tudo encontra lugar, tudo se introduz nele sem contemplações e diz-nos «tudo está em casa em mim.» (Rilke, 2003, p. 49). Neste romance de Rilke, escrito sete anos antes daquela carta, está já inscrita a modalidade da visão que Rilke quer transformar na metodologia poética do *Einsehen*. E é sempre a visão que possibilita o movimento para o mundo e para a poesia. Ao longo do romance são muitas as ocasiões e os motivos onde se pode detetar o modo como Brigge realiza esse movimento em direção ao exterior e como protagoniza a disciplina da visão exigida pela poesia.

Logo no início do romance é anunciado: «Aprendo a ver. Não sei por que motivo, tudo penetra em mim mais profundamente e não se imobiliza no ponto em que se costumava extinguir. Tenho uma interioridade que desconhecia. Tudo agora para aí se encaminha.» (Rilke, 2003, p. 37). A relação interior / exterior é estabelecida a partir da visão e é através desse sentido que o poeta descobre o seu interior: movimento que é contrário a qualquer ideia de encerramento introspetivo do sujeito poético sobre si mesmo. Fica claro também não se tratar da extinção da interioridade, mas da prioridade sensível e conceptual do exterior, ou seja, da realidade material. O poeta estabelece como o seu

movimento próprio um olhar em volta que ao lançar-se no «lá fora» traça uma espécie de mapa topográfico da sua afetividade.

Este *lá fora* onde a visão do poeta se deve fixar não é só uma exigência sentimental, mas igualmente de escrita: «acho que deveria começar a trabalhar, agora que estou a aprender a ver.» (Rilke, 2003, p. 48). A visão é a condição de possibilidade da poesia, mas o que ele vê não são *adumbrationes* criadas por si e tomadas como sendo elementos do mundo, movendo-o antes a tentativa de descobrir e reconhecer o mundo. E é neste conhecimento, que é uma visão, que se funda o verso: «Para conseguir um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e conhecer o gesto das pequenas flores quando se abrem de manhã.» (Rilke, 2003, p. 49). E quando o poeta quer falar do poema é sempre a realidade que surge, não procurando as coisas enquanto coisas, simples fragmentos da presença humana na Terra, mas toma-as como os lugares onde a *vida vigorosa* [*das zähe Leben*] está agarrada à matéria de que são feitas as coisas: «A vida vigorosa destas divisões não se deixara espezinhar. Ainda lá estava, agarrada aos pregos que ficaram sobre o palmo de chão que restava, escondia-se debaixo dos sedimentos dos cantos onde ainda havia um pouco de espaço interior.» (Rilke, 2003, p. 68).

Como diz Heidegger (2002), o caminho de Rilke é um caminho de interrogação poética, porém essa interrogação não se dirige à poesia, mas ao mundo e à existência. Não se trata de uma versão de existencialismo, mas de perceber que é o existente que o poeta interroga e transporta para a sua poesia. É sempre o mundo que a cada verso se torna manifesto. Um mundo a que Brigg se tenta habituar e conhecer e lhe exige sempre novos modos de dizer. Se cada verso transporta a singularidade das experiências do poeta, então cada verso renova não só a necessidade do regresso ao mundo, mas exige também as palavras próprias para dizer as

diferentes realidades singulares. Por isso, a bem-aventurança do poeta é tornar-se principiante: *Beginner werden*.

«Não consigo imaginar conhecimento mais bem-aventurado / que este: / devemos tornar-nos principiantes. / Alguém que escreve a primeira palavra depois de um longo traço [travessão] de muitos séculos.»¹³

Bibliografia

- Agamben, G. (2006 [2005]). *Profanações*. Trad. L. Feijó. Lisboa: Edições Cotovia, col. Ensaio.
- Arendt, H., (2001 [1958]). *A Condição Humana*. Trad. R. Raposo. Lisboa: Relógio d'Água Editores, col. Antropos.
- Barrento, J. (2014). Do peso e da leveza na palavra da poesia. In J. Barrento. *Geografia Imaterial. Três Ensaios Sobre a Poesia, (45-89)*, Lisboa: Documenta, col. Linhas de Fuga.
- Heidegger, M. (2002 [1977]). Para quê poetas?. In M. Heidegger *Caminhos da Floresta*. Trad. I. Borges Duarte (coord.), F. Pedroso, A. Franco de Sá, H. Lourenço, B. Sylla, V. Moura, J. Constâncio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hofmannstahl, H. (2002 [1922]). *Os Livros dos Amigos*. Trad. J. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, col. Testemunhos.
- Johnstone, S. (ed.) (2008). *The Everyday*. London: Whitechappel and The MIT Press, col. Documents of Contemporary Art.
- Molder, M. F. (2001). O fundo dourado. Sobre *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. In M. F. Molder, *A Imperfeição da Filosofia, (49-61)*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, col. Antropos.
- Rilke, R. M. (1998), "Novos Poemas (1907-1908)", [Neue Gedichte]. In P. Quintela, *Obras Completas. Vol III Traduções II, (117-140)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rilke, R. M., (2003 [1910]). *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Trad. e prefácio M. T. Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, col. Clássicos.
- Rilke, R. M., (2014 [1898]) *Notas Sobre a Melodia das Coisas*. Trad. A. Falcão Bastos. Lisboa: Editora Licorne.
- Wittgenstein, L. (1995). *Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

¹³ Rilke (2014, p. 8) [tradução modificada].

(Página deixada propositadamente em branco)

DESENHO E ESCRITA (DRAWING AND WRITING)

Maria Lucília Marcos (ICNOVA)
marialuciliamarcos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5832-9237>

Resumo: A criação de imagens e a criação de histórias «humanizam» o homem. Vagueando pelas contingências da vida, o desenho e a narrativa abrem potencialidades inesperadas, definem a alteridade e a identidade subjetiva.

Entre *bios* e *praxis*, a vida humana interpreta-se a si própria, num processo mimético e figurativo. O conhecimento procede por ligações, num jogo laborioso entre transparência e opacidade, onde o traço do desenho e o traço da letra animam o mundo e iluminam a experiência.

Este texto, seguindo a inspiração de Richard Kearney (1984 e 2002) e Marie-José Mondzain (2007), detém-se na narrativa da Torre de Babel; na lenda egípcia narrada por Sócrates a Fedro (à luz do embaraço erótico provocado por Lísias); no nascimento do espectador registado nas grutas de Chauvet e nas *Meninas* pintadas por Paula Rego e escritas por Agustina Bessa-Luís (2001).

Palavras-chave: Desenho, Escrita, Histórias, Imagens, Ligações

Abstract: The creation of images and the creation of stories «humanize» man. Wandering through the contingencies of life, drawing and narrative open unexpected potentialities, defining alterity and subjective identity.

Between *bios* and *praxis*, human life interprets itself, in a mimetic and figurative process. Knowledge proceeds by establishing connections, in a laborious game between transparency and opacity, where the trace of drawing and the tracing of letters animate the world and illuminate experience.

This text, inspired by Richard Kearney (1984 and 2002) and Marie-José Mondzain (2007), focuses in the narrative of *The Tower of Babel*; in the Egyptian legend narrated by Socrates to Phaedrus (in the light of the erotic embarrassment caused by Lysias); in the birth of the spectator recorded in the Chauvet caves and in *As Meninas* painted by Paula Rego and written by Agustina Bessa-Luis (2001).

Keywords: Connections, Drawing, Images, Stories, Writing.

Introdução

«Contar histórias é tão básico como comer – as histórias fazem a nossa condição *humana*» escreve Richard Kearney no início de *On stories* (2002, p. 3). O livro *Homo Spectator* (2007), de Marie-José Mondzain, segue com firmeza esse percurso básico.

Encenando uma ficção verosímil, Mondzain pretende abordar o espectador como um sujeito nascente, não adotando o olhar da paleontologia, mas preferindo a forma de um relato, de um relato de uma história feita pela mão do homem para compreender quem nos tornámos hoje. A paleontologia e a antropologia interrogam a significação ritual, religiosa e xamânica presentes e latentes nas

operações simbólicas das gravuras pré-históricas. A «*phantasia*» de Mondzain procura antes o cenário inaugural que instaurou o homem enquanto espectador numa relação de alteridade com o mundo. Marie-José Mondzain afirma que

O autor das imagens deixadas atrás de si para que delas pudéssemos recolher algo relativo à nossa própria definição é o primeiro espectador, isto é, o homem que entra na história que ele pode inscrever, narrar, partilhar. Há trinta e dois mil anos, uns homens hominizados designaram-se a si próprios a espécie encarregada da tarefa singular que lhes incumbia: *humanizar-se* (Mondzain, 2007, p. 17 e 32).

Contar histórias, diz Kearney (2002), citando Aristóteles e Hannah Arendt, oferece-nos um mundo partilhável, primeiro indício de uma comunidade. Na verdade, na passagem da natureza (*physis*) à história, o homem sempre precisou de mediações e de uma série de dispositivos: gestos, desenhos, palavras, histórias, imagens, utensílios, deuses, crenças, rituais, arte, técnica, conceitos. E também guerra e leis. E é a isso que chamamos História.

Nesse contexto, a história da construção da Torre de Babel, feita no *Livro do Genesis*, para além de encenar a origem mítica da diversidade das línguas e das culturas, é muito inspiradora para o entendimento de algumas características estruturantes da experiência humana, como decisões arcaicas que ainda hoje nos condicionam: movimento e viagem (extra-vagância, êx-odo, ex-ótico, ex-orbitar); habitar (marca, inscrição, traço, território, ligação, mapa, ficar, casa, partir); fazer (transformar, tecer, construir, destruir); usar (matéria, materiais, coisas, utensílios, instrumentos, objetos); nomear (identificar, chamar, apropriar); celebrar (vida, glória, morte, festa); distinguir (planos, mun-

dos, estatutos, separações, interrupções, relações). Mito de origem, de uma origem sem mácula a uma mácula fundadora: os homens olham para cima, para o alto, ambicionam chegar aos céus, desafiam os deuses, são punidos, soltam-se diferentes línguas, divergem as culturas, nasce a diversidade, instala-se a confusão. Tradução / *Lost in translation*. Dispersão, viagem, peregrinação, procura. Mas como a terra é finita, a dispersão dita novos encontros e alguns reencontros. História. Política. Guerra. Cosmopolitismo.

Kearney inspira-se em Sócrates para afirmar que só compreendemos a vida que vivemos através das histórias que contamos e que uma vida não contada não vale a pena ser vivida (Kearney, 2002, p. 14). Vida em termos individuais, a vida de cada um – que é sempre também uma vida e um tempo com outros, mesmo que seja marcada por ausências. Mas também vida em termos de experiência coletiva com ressonâncias e contingências individuais. Tensionalmente e singularmente.

Este nosso capítulo segue essa inspiração em três pontos, cada um deles condensado numa secção do presente texto, centrado no tema da imagem e no tema da escrita. Em modo narrativo e laboratorial.

1 – A escrita *pharmakon*

No diálogo *Fedro*, de Platão, a propósito de um discurso escrito com uma declaração de amor de Lísias para Sócrates, este, muito embaraçado, desenvolve com Fedro um diálogo sobre o tema, terminando com um mito egípcio: Thoth, o Deus inventor da escrita, apresenta ao soberano a escrita como um remédio para a memória, mas Amon ou Thamouz rejeita-a por ser antes um convite ao esquecimento. O tema da escrita aparece aqui como

pharmakon, remédio e veneno – o que está em jogo nessa aporia é uma avaliação da técnica, como recurso exterior ao logos, extensão material, afastada da verdade, prescindindo da presença do autor e impondo nessa exterioridade o diferimento entre o momento da produção e o momento da recepção. E Sócrates acrescenta ainda: «O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos, mas se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos.» (Platão, s/d, p. 128).

Neste diálogo, a oposição estabelece-se entre a oralidade e a escrita, mas esta, a escrita, assemelha-se à pintura. Ambas silenciosas e, por isso, mortas. Desvalorizadas. Thoth é, de resto, apresentado como o inventor não só do alfabeto egípcio, mas também dos números, do cálculo, da geometria e da astronomia, bem como do jogo das damas e dos dados. Atividades que associamos a inscrições diagramáticas (desde os caracteres gráficos da escrita às notações cartográficas) e que estudadas hoje à luz de uma teoria dos media e das tecnologias culturais representam ligações entre pensamento e intuição, entre *noiesis* e *aisthesis*. «Por meio deste *mundo gráfico intersticial*» (Krämer, 2009, s/p), os conceitos e as imagens, o perceptível e o inteligível constituem-se e intersejam-se.

Hoje, as imagens são reconhecidas como um objeto legítimo de pesquisa em epistemologia e em filosofia da ciência, e não apenas para ilustrar e popularizar o conhecimento. Podemos dizer que o mal-estar de Sócrates indiciava uma suspeita sobre as possibilidades exponenciais da *tekné* – que o desenvolvimento da ciência viria a confirmar e a explorar, resgatando a iconicidade e o sensorial como meios de acesso «ao invisível, ao abstrato, ao hipotético e ao imaginário» (*ibid.*).

Este tema reflete, assim, um binómio conceptual antigo: a diferenciação entre linguagem e pintura, discurso e imagem, dizer e

mostrar, representar e presentificar, arbitrariedade e semelhança, digital e analógico, como se fosse possível separar radicalmente as várias dimensões da experiência humana, e não só o verbal e o visual. Essa «pureza» não existe de facto no campo da arte, como não existe na ciência ou na filosofia.

Platão, citando-o de novo, desenvolve em *A República* a «analogia da linha dividida» («*simile of the divided line*», Krämer, 2009, s/p) para ordenar a estrutura ontológica do mundo – a imagem da linha que vai dividindo e separando secções e sub-secções por graus de cognoscibilidade. O desenho dessa linha é uma escrita do mundo platónico, no plano metafísico (das imagens das coisas às formas superiores) e no plano epistemológico (da imaginação ao entendimento). E é curioso pensar que esta filosofia logocêntrica por excelência, hostil para com as imagens, a mesma que se serve da escrita para separar a *episteme* da *tekné*, dá a ver esses dois mundos através de uma analogia, virtualmente através do desenho de linhas. Aliás, o conceito original de teoria remete justamente para «visão». «A capacidade para produzir imagens – e com isso a visualidade – constitui a essência da ontologia platónica» numa linguagem de formas originais e de graus de cópias (Krämer, 2009, s/p).

2 – *Homo Spectator*

O poder cognitivo da linha é muito inspirador para uma reflexão filosófica. E, numa perspectiva antropológica, andar, tecer, contar histórias, cantar, desenhar, escrever... procedem por linhas, traços, novelos de linhas e novelos de traços que transformam as superfícies num jogo de texturas tecidas e de textos escritos.

O grafismo emerge com o *sapiens* doseando intuição e entendimento. A linguagem das inscrições pré-históricas, dessa

«escrita» anterior à escrita (lembremos que a história se separa da pré-história precisamente pela aquisição da escrita), tem um efeito performativo de alteração do estado de coisas. Desenhar um mamífero, uma ave, folhas de árvores em rochas nos leitos dos rios, é já um ato de interiorização da exterioridade e simultaneamente de exteriorização da interioridade; são linhas que desenham mapas do e no território, assinalam roteiros e movimentos do grupo – mas são também iniciativa, gesto e marca progressiva de individuação, valor como assinatura de autor, hierarquização social, reconhecimento de cada um por si e pelos outros. O desenho de figuras produz uma ação que se revelará exterior ao próprio ato de desenhar, ao mesmo tempo que o desenho é um sistema de notação e codificação de um ato performativo: estratégias projetuais e representativas de uma ação ou transferência de ações, uma vez que a performatividade do desenho faz espelho entre um acto-imagem e uma imagem-ato. É nos aspetos semióticos da figura desenhada que se pode aceder à dimensão somática do gesto de inscrição – inscrever na pedra, transformando objetos em movimento e a três dimensões num traço estático a duas dimensões, exige um investimento pesado, vigoroso da trilogia cérebro-olhos-mão e o uso de um qualquer utensílio tornado técnico. Simultaneamente, um gesto concreto e abstratizante.

Neste tema, o filme *A Gruta dos Sonhos Perdidos* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), do realizador alemão Werner Herzog, sobre as Grutas Chauvet, é um documento notável. Durante mais de 20 000 anos, as Grutas Chauvet estiveram completamente seladas por uma enorme pedra, escondendo o seu interior incrustado a cristal, do tamanho de um campo de futebol e recheado com os restos de gigantescos mamíferos da Idade do Gelo. Em 1994, um grupo de cientistas espeleólogos descobriu as grutas e encontrou centenas de desenhos e pinturas cristalinas, espetacu-

lares obras de arte datando de há mais de 30 000 anos – quase o dobro de outra qualquer descoberta do género – uma era onde os Neanderthal ainda habitavam a Terra, e ursos das cavernas, mamutes e leões da Idade do Gelo eram a população dominante da Europa. Desde então, poucas pessoas tinham tido acesso às Grutas Chauvet, e o verdadeiro significado do seu conteúdo permaneceu desconhecido – até que Werner Herzog conseguiu autorização para lá fazer um filme, depois de Pierre Lévy ter realizado um primeiro documentário (*Dans le silence de la grotte Chauvet*, 1999-2003). Filmando em 3D, Herzog capta a beleza de um lugar inspirador e secreto, ao mesmo tempo que divaga, no seu inimitável estilo, sobre os seus habitantes originais e o nascimento da arte. Entre linhas e contornos, nascera ali uma arte da luz, da figura, do movimento e do tempo, uma arte e uma escrita como pré-história do cinema.

Marie-José Mondzain, filósofa francesa contemporânea, pensa o uso político das imagens, narrando a história do «sujeito que vê» e dos «gestos que fizeram nascer juntos o homem e a imagem» (2007, p. 29). Em *Homo Spectator*, escreve:

Vou entregar-me a um exercício de filosofia elementar: dizer aquilo que o homem da gruta de Chauvet ... dá a ver a si próprio em primeira instância e à humanidade inteira que lhe sucede, e isto, não para interpretar o significado de objetos, mas para receber o sentido de um gesto «que nos diz alguma coisa porque diz coisas sobre nós» (Mondzain, 2007, p. 31).

Tarefa singular, de facto: «humanizar-se», desviar o corpo e os gestos da pura sobrevivência e conservação para olhar a vida e para a pensar. Criador de signos e de uma temporalidade nova, inventando um espaço de tempo intermitente entre o nascimento

e a morte, este sujeito imagético dá à luz e à sombra um sujeito espectador. Como que «ecranizando» as paredes da gruta e «ecranizando» uma experiência doravante duplamente simbólica: do desenho à palavra, em operações simbólicas de leitura e inscrição, de memória e de animação do mundo. Todo este jogo simbólico (aliás, qualquer jogo simbólico) separa e liga, ata e desata, criando um cenário tensional de uma alteridade arrancada à indiferenciação primitiva. Mondzain inventa uma «*phantasia*» (inspirada parcialmente em Leroi-Gourhan): narra um novo nascimento do homem, como causa de si próprio, de se trazer ao mundo e de aí se manter, através de um comércio de signos, numa luz que não é já a do sol, mas a de «uma tocha que se acendeu com as suas próprias mãos, diante de um muro na noite cuja claridade foi produzida por ele» (Mondzain, 2007, p. 37).

Na gruta, a distância é medida pelo braço que se estende e afasta do muro e os olhos veem apenas o que pode ser tocado pela mão. Fora da gruta, há um horizonte que escapa ao alcance da mão e cuja inacessibilidade convoca o desejo de conquista e domínio. Dentro da gruta, porém, impõe-se um corpo-a-corpo, entre o corpo do homem e o corpo da parede, mas este, o da parede, mantém-se fixo diante do homem e só da mão do homem pode nascer uma figura nova. «O gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão. É o autorretrato de um sujeito que só conhece de si e do mundo a marca que as suas mãos aí irão deixar» (Mondzain, 2007, p. 41).

No escuro iluminado, este homem fabrica um novo horizonte e faz-se nascer como espectador de uma alteridade que, sendo a sua própria alteridade, advém afinal de uma imagem feita pelas suas próprias mãos (contrariamente à imagem de Narciso, aparecida naturalmente na água). Mondzain narra esta «*phantasia*» olhando as gravuras de Chauvet e vendo aí o nascimento de uma nova relação constituinte com o mundo.

3 – *As Meninas*

Continuemos a falar de escrita e de imagem. De literatura e de pintura. A propósito do belíssimo, soberbo livro *As Meninas* de Paula Rego e Agustina Bessa-Luís (2001). Quase a abrir o livro, escreve a escritora:

O que mais me impressiona é o desenho. Os limites são traçados como fronteiras no espaço, e acho isso muito difícil. São raros os pintores que o conseguem fazer. A tradição inglesa trata o desenho como uma disciplina, um tratado de boa educação. Não se deve ultrapassar uma certa medida, não se pode ganhar espaço no papel, porque isso seria *shocking*. ... O desenho de Paula é uma escrita. Paciente, determinada, barroca e condescendente ao mesmo tempo. É uma escrita que se aprende na solidão. ... Onde nasce a arte? Que caminhos percorreu até chegar a essa hábil construção sobre os abismos do nada, colhendo de passagem as formas, as variações, as presenças? Já estava pronta e acabada nas grutas de Lascaux e nas abóbadas de Altamira. Não era uma tribo quem pintou aqueles bisontes e gazelas. Era alguém dotado, que se escondia no negror da caverna para pintar, levando com ele uma lâmpada de óleo e sujando os dedos de fuligem e de sangue para desenhar o que vira num relance, quase só um vislumbrar agudo da realidade. A realidade era a sua obra e não o que acontecia à luz da manhã, quando as feras voltam da caçada indo beber aos lagos e deixando na areia remota a marca da garra vermelha, pesada e ainda fumegante de morte (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

Haverá enunciado mais subtilmente performativo do que marcar no mundo a presença do autor da marca? No filme de Herzog, vemos uma mão que se repete ao longo da gruta, percebe-se que é sempre a mesma mão porque vemos a marca de um mesmo dedo que se repete. Iterativo como uma assinatura.

Sobre o livro *As Meninas*: Primeiro, mencione-se o objeto. O objeto-livro. «Com capa cartonada, miolo em papel PopSet, 170 gr. e composto com caracteres Variex Regular para os títulos e Modern MT Wide para o texto». (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

Deste livro fizeram-se dois mil e seiscentos exemplares. Dois mil e cem vão numerados em algarismos árabes. Os restantes estão fora do mercado e constituem edição «Exclusiva da SIC». Todos os exemplares vão rubricados pelas autoras. (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p).

A capa cartonada é revestida a tecido-gaze. Verde, áspero, sendo o interior forrado com repetições do rosto da menina que em *A Prova* (1990) experimenta o vestido de baile, de seda azul e balão em pregas e do rosto de Amélia – a mesma Amélia do *Crime do Padre Amaro* (1997-1998), que Paula Rego trabalhara em *O Embaixador de Jesus* (1987) – que reaparece no quadro *O Anjo* (1988), «empunhando um gládio, verdadeiramente a figura castradora e redentora ao mesmo tempo, pronta a hostilizar e a perdoar, como explica a esponja na mão esquerda» (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p). Estes dois rostos multiplicam-se, sobrepondo festa e luto, claro e escuro, culpa e perdão.

Esta capa é uma crosta que protege o miolo das folhas com as pinturas de Paula Rego e o texto de Agustina Bessa-Luís, cosido em pontos largos e firmes, num amarelado baço, antigo, chamando a memória da infância, levando para casas com sótãos, cozinhas grandes, quintais com galinheiros, rodopio de mães, tias, primas

e criadas, cães e galinhas, roupas e fitas, sapatos, brincadeiras, zangas, amuos, olhares...

A domesticidade, a servidão, o tédio, os segredos em murmúrio, as culpas e as desculpas recomeçando sempre, as sombras nos quartos, os lugares de chegada para ficar e às vezes de chegada para partir. As meninas-mulheres e as meninas-crianças com gestos repetidos, que umas ensinam e as outras aprendem, com manhas, com medos, com mistérios, com esperas.

Em segundo lugar, este objeto-livro parece-se então com a escrita e com os desenhos que nele se imprimiram. «O desenho de Paula é uma escrita. O desenho é uma pronúncia, como a da fala. Tudo aparece no desenho da escrita» (Rego e Bessa-Luís, 2001, s/p), escreve Agustina. Neste livro, lentamente desdobram-se as pregas da vida de menina, das meninas, e as duas, Paula e Agustina, estão lá. Num mundo perverso e encantado, onde as meninas se espreguiçam, sonham, sentem vertigens e cometem maldades, são puras e são cruéis, batem o pé e choram, ouvem falar de pecado e assustam-se. «A obra de Paula é autobiográfica, mas é sobretudo assustadora. Ela é assustadora.» (Rego e Bessa-Luís, s/p). O desenho escreve os sustos com pronúncia de medo, o desenho domestica os riscos tal como as meninas domam o cão, mas eles, os riscos, continuam a existir. É preciso saber as coisas proibidas, é preciso conspirar, é preciso ser perigoso. As meninas são profundamente perigosas.

Em terceiro lugar, que é primeiro e é segundo, concentremo-nos nas meninas. («Não se sabe se alguma vez Paula Rego teve qualquer preferência subjetiva ao ver o quadro de Velázquez *As Meninas*.» (Rego e Bessa-Luís, 2001,s/p)). Elas, as de Paula Rego, pronunciam a tradição, mas com ganas de a exterminar, são corajosas mas não temem ser cobardes, acarinhos o cão mas infligem-lhe torturas, servem e castigam, vão pé-ante-pé e desatam a chorar.

Mas, sobretudo, as meninas têm rostos marcados, olhos imensos, feições fortes, têm pés de homem, grandes e torneados, têm mãos longas, robustas e decididas. Rostos, pés e mãos excessivos, exuberantes. A doçura não lhes vem das formas, mas da desordem em que vivem, da domesticidade que as envolve e do descampado que pisam. Há nas meninas submissão misturada de autoridade, elas estão presas nos limites da casa mas são vigorosas no que fazem. Elas dão ao medo uma face de animação e põem cor de provocação na incerteza dos dias.

Agustina diz que são atrevidas as reflexões que faz sobre Paula Rego, mas que não valeria a pena escrever de outro modo. Mas o autobiográfico é aqui universal, o feminino é aqui também masculino, a infância é aqui também idade madura. A beleza de *As Meninas* está num infinito que excede qualquer dito sobre elas, e que pede um folhear de novo, para as salvar e para as perder. Porque a salvação aqui será sempre perda.

Em Paula Rego e Agustina Bessa-Luís, o desenho e a escrita constituem poéticas ou construções do eu. A questão da autobiografia pode ser pensada na alternativa entre fidelidade e ilusão retrospectiva. Mas, em qualquer caso, há sempre um movimento, linhas e contornos.

Ideias finais

Cada vida humana é sempre uma história implícita, marcada pela finitude de um princípio e de um fim da história, defende Kearney (2002, p. 129), inspirando-se no modelo narrativo da *Poética* de Aristóteles. A narrativa pontua e encadeia a existência temporal – da *bios* à *praxis*, a vida humana tende a interpretar-se a si própria, re-criando-se, num processo de invenção que simultaneamente descobre e cria «o que já é à luz do que ainda não é

(potencialmente)» (Kearney, 2002, p. 132). Entre a contingência da vida vivida e as histórias contadas introduz-se um intervalo de extrapolações e potencialidades, num laborioso processo de *mimesis* ou de «figuração».

Em *Poétique du Possible. Phénoménologie Herméneutique de la Figuration* (1984), livro dedicado a Paul Ricœur, Kearney elaborara uma conceção de «criatividade» não reduzida à «imaginação», mas que se desenvolve em todos os nossos atos intencionais (percebentes, significantes, práticos). Esse conceito é designado por «figuração» e deve situar-se fora dos dualismos tradicionais do «ser e não-ser», da «presença e ausência», do «real e imaginário», com vista à construção de uma «hermenêutica do possível». Essa hermenêutica teria dois sentidos: «o possível como desvelamento do horizonte finito do nosso mundo vivido – do que é» e «o possível como horizonte transcendente do mundo futuro – do que deve ser» (Kearney, 1984, p. 11). Ontologia e ética que se poderiam reencontrar, como tarefa final desse estudo de Kearney, numa relação poética.

Neste quadro de questões, retenha-se o termo «figuração» para mostrar que a criatividade do homem se exprime em todos os domínios. Recorrendo a um método fenomenológico, tentando evitar os preconceitos metafísicos onto-teológicos que fundamentariam os dualismos referidos e obscureceriam tanto a noção de criatividade quanto dificultariam a descrição da experiência, Kearney defende a tese de que a existência humana é sempre figuração, é sempre transcendência ex-tática, pela ultrapassagem temporal do que é dado atualmente com vista a um horizonte possível. Figuramos o nosso mundo como isto ou aquilo: «vemos-como», «significamos-como», «imaginamos-como». O sentido fundamental (se é que existe) nunca é presente, mas possível, permanece como uma possibilidade ausente. Deixe-se aqui em suspenso a leitura heideggeriana deste reenvio para

um sentido ausente – fundamental, para Heidegger, a todos os horizontes possíveis no mundo, como sentido último da morte que totaliza toda a existência e realiza um círculo hermenêutico, em que a estrutura «como se» (*als*) é antes de mais uma estrutura «pré» (*vor*), ou seja, qualquer figuração «como-se» é sempre «pré-figuração» (*als-vor*) temporalizante do seu sentido possível. Importa sim, aqui, perceber que os atos figurativos primários – nas três modalidades da percepção, da imagem e da significação – encadeiam sempre figurações e configurações, um jogo entre interpretantes, uma «semiose ilimitada», como ensinou Peirce. Este processo metafórico e metonímico decorre também da dimensão relacional da linguagem que se exprime na transfiguração do mesmo em alteridade possível. Olhar é ver para além do que se vê, porque a atividade de identificação e reconhecimento faz apelo a categorias anteriores e projeta-se em nomes e expressões diferentes; parecendo repetir é, de facto, de diferenciação que se trata. Imaginar é construir imagens mais do que copiar modelos, sendo que toda a cópia é produção de um outro de si. Significar é desdobrar o verbo «ser» em «ser e não ser», porque a afirmação metafórica «ser como» predica tensionalmente, faz «ser» e «não ser» ao mesmo tempo. O termo figuração presente no modelo hermenêutico «como se» permite entender diferentes modalidades de representação – de discursos de ficção e de discursos sobre a realidade – sem o inconveniente de confundir planos que, de facto, se distinguem. Por exemplo, «a lei da gravidade» teorizada pelos físicos não está no mesmo plano que «um conto de fadas», nem as personagens da história social e política representam ficções idênticas às representadas pelos contos populares ou pelos romances literários.

O carácter figurativo do conhecimento decorre do carácter figurativo da linguagem. Transparência e opacidade, velando e desvelando, a linguagem nunca é literal mas sempre figuração.

Como nas estátuas gregas do período clássico, sobretudo na representação do corpo feminino, em que as túnicas cobrem e tapam o corpo mas sugerindo o lugar, a forma e o volume dos ombros, dos seios, do ventre, das nádegas, dos joelhos. Os véus escondem e mostram, simultaneamente. E essa sugestão de nudez disfarçada é um efeito extraordinário de um trabalho feito na pedra, material opaco, fazendo da transparência um efeito de sentido, uma ficção. Se levantássemos o véu que nos parece transparente, não ficaria nada, não haveria nada para ver.

O carácter figurativo do conhecimento é, de facto, multi-relacional. Porque estabelece conexões e explica os factos e os fenómenos com base nessas conexões, porque liga as explicações a outras explicações, porque constrói redes de conceitos a que damos o nome de ciências ou filosofias, redes de crenças a que damos o nome de mitos, redes entre o profano e o sagrado a que chamamos religiões, «sínteses do heterogéneo» (expressão de Ricœur) a que chamamos narrativas. Mas o conhecimento é ainda relacional porque esta experiência só é possível quando os sujeitos interagem entre si, quando põem a circular enunciados em diferentes modalidades de enunciação (de dúvida, de certeza, de quase-certeza, de compromisso, de adesão, de recusa...). E é ainda relacional porque esta experiência é essencial como ligação ao mundo, é mesmo condição de possibilidade para que o homem tenha mundo, experiência que está vedada ao animal.

«Contar histórias (*storytelling*) é tão legal (*lawful*) e vital como comer» (Kearney, 2002, p. 150) – a condição discursiva da narrativa permite a partilha de um mundo comum – partilha de vozes, de desejos, de intenções; em agenciamento interativo, segundo um modelo narrativo da subjetividade. Citando Habermas, Kearney valoriza o interesse comunicacional da narrativa de histórias. Citando Richard Rorty, Kearney enfatiza ainda uma sociedade inspirada na imaginação narrativa mais do que em sermões ou

tratados, inspirada em nomes próprios mais do que em princípios gerais. (Kearney, 2002, p. 154).

«Conta-me uma história» – e nasciam as imagens nas grutas. «Conta-me uma história» – e o *Génesis* respondia com *A Torre de Babel*. «Conta-me uma história» – e Sócrates disfarçava o embaraço erótico com uma lenda sobre a escrita. «Conta-me uma história» – e as *Meninas* sacudiam o medo dentro das casas. *The wisdom of the novel* – diz-nos Milan Kundera.

Bibliografia

- AAVV (1988). *Le Courier de l'Unesco «L'art des commencements. Peintures et gravures rupestres» Paris.*
- Kearney, R. (1984). *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration.* Paris: Beauchesne.
- Kearney, R. (2002). *On Stories.* New York: Routledge.
- Krämer, S. (2009). *"Epistemology of the line. Reflections on the diagrammatical mind"* Freie Universität Berlin, [sem paginação]. Disponível em http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Epistemology_of_the_line.pdf
- Mondzain, M. J. (2007). *Homo Spectator: Voir, faire voir.* Paris: Bayard.
- Platão. (s/d). *Fedro*, Lisboa: Bertrand.
- Rego, P. e Bessa-Luís, A. (2001). *As Meninas.* Lisboa: SIC.

(Página deixada propositadamente em branco)

**EVENTOS BIOGRÁFICOS: LABORATÓRIOS
DE LITERATURA?**
(BIOGRAPHICAL EVENTS: LITERARY LABS?)

Michèle Leclerc-Olive (IRIS-ARTESS-CNRS-EHESS, Paris)

michele.leclerc-olive@ehess.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3341-3840>

Resumo: Partindo de uma antropologia do biográfico que recusa a centralidade da noção de identidade e a substitui pela de evento marcante, e fundando-se em narrativas de experiência, quer de autores (Richard Wright, 1940 e 1988) quer de leitores (por exemplo: Paul Badde (1998), Françoise Davoine (2006 e 2008), Jorge Semprun (2002)) este capítulo revisita as relações entre experiência biográfica do autor, emergência da narração, recepção e performatividade da ficção. A análise dos percursos singulares de algumas obras – embora o carácter propriamente ficcional de algumas delas seja objeto de debate – por exemplo: *Native Son* (1940) de Richard Wright, *Don Quixote* (2005) de Cervantes, *Yossel Rakover Dirige-se a Deus* (2003) de Zvi Kolitz, ou ainda *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, leva-nos a sublinhar a possível fecundidade para as ciências sociais de se elevar a «transmissão da experiência» ao nível de questão epistemológica de primeira ordem. A cadeia de «re-instanciações» que vai do sujeito da experiência à experiência do investigador origina relatos nos quais se entrecem

histórias, narrativas de experiência, leituras de ficção e escrita especializada. Todos esses encontros nos lembram que se trata tanto de instruir como de dar que pensar.

Palavras-chave: Evento biográfico, Ficção, Narrativa, Transmissão da experiência

Abstract: On the basis of an anthropology of «the biographical» that rejects the centrality of the notion of identity and replaces it by the notion of significant event, and analyzing several narratives of experience, whether by authors (Richard Wright, 1940 and 1988) or readers (for instance: Paul Badde (1998), Françoise Davoine (2006 and 2008), Jorge Semprun, (2002)) this chapter revisits the relations between the biographical experience of the author, the emergence of narration and the reception and performativity of fiction. The analysis of the singular paths of certain works – even though the fictional character of some of them has been disputed – such as: *Native Son* (1940) by Richard Wright, *Don Quixote* (2003) by Cervantes, *Yossel Rakover Speaks to God* (2003) by Zvi Kolitz, or *W ou le souvenir d'enfance* (1975) by Georges Perec, leads us to emphasize the potential of transforming the «transmission experience» into a first order epistemological question in the social sciences. The chain of «re-instantiations» that leads from the subject of experience to the experience of the researcher gives birth to reports in which stories, narratives of experience, readings of fiction and scholarly writings are intermingled. These encounters are reminders that what is at stake is not only giving rise to teaching, but also giving rise to thought.

Keywords: Biographical event, Fiction, Narrative, Transmission of experience

Quem será o primeiro a pôr em movimento esses Bigger Thomas da América, brancos e negros? ... Por que não, qual sábio no laboratório, servir-me da minha imaginação para inventar situações de proveta, lá colocar o Bigger e, guiado por aquilo que tinha esperado e temido, aprendido e retido, traduzir sob a forma de ficção um enunciado e uma solução desse problema? (Wright, 1988, p. 549)¹

Native Son, livro publicado em Nova Iorque em 1940, atirou em poucos dias Richard Wright, neto de escravos, para a ribalta da cena literária americana, tornando-o assim o primeiro grande escritor americano negro. O romance põe em cena um jovem negro revoltado, Bigger Thomas, que não aceita a sorte reservada às populações negras na América dos anos 30. A ficção faz-se acompanhar de uma introdução² na qual Richard Wright conta a (ou, talvez, uma das) narrativa(s) do nascimento do romance:

Não tenho a pretensão de imaginar poder explicar o meu próprio livro, *Native Son*. Mas vou tentar explicar-me, tanto quanto possível, a propósito das suas fontes, dos materiais dos quais foi feito, e da minha própria

¹ Citamos aqui o posfácio da tradução francesa desta obra (1988). Veja-se a nota seguinte.

² Na edição americana original (1940) a génese do romance é a sua introdução: «How “Bigger” was born», por Richard Wright. Na tradução francesa (1988), essa introdução torna-se um posfácio: «Naissance d’un roman nègre», levando a pensar que se poderia tratar de uma justificação *a posteriori*, dada após um sucesso já confirmado. Porém, há que ler esse prefácio, pelo contrário, como uma introdução escrita antes mesmo que o romance se tivesse tornado um *best seller*.

mudança, no decurso desses longos anos, a respeito desses materiais. (Wright, 1988, p. 531).

Este testemunho, ao qual voltaremos abaixo, coloca-nos no exato ponto no qual se pretende situar a reflexão desenvolvida neste capítulo, isto é, o ponto no qual se misturam experiência biográfica e emergência de narrativas. As obras nas quais a nossa reflexão se apoia tecem, todas elas, laços singulares entre experiência, ficção e escrita, quer se trate da experiência biográfica do autor, da recepção do texto ou, ainda, da restituição dessas histórias entrelaçadas. Mas, antes de iniciar a narrativa dessa exploração, convém indicar brevemente as questões epistemológicas para as quais esta reflexão sobre a poética do si pretende contribuir. Com efeito, esta inscreve-se numa senda de investigação sobre o biográfico que concede ao evento biográfico significativo uma posição ontológica e uma dignidade categorial de primeira ordem. Ao fazê-lo, parece tornar-se possível reexaminar com novos olhos as relações entre o autor, a sua obra e o devir desta última.

Os autores e a sua obra...

Porém, tudo parece já ter sido dito sobre as relações entre o autor e a sua obra. Lembremos, a título de recordação e como breves pontos de orientação, as propostas de Proust e de Philippe Lejeune. Para Marcel Proust «... um livro é o produto de um outro eu que aquele que manifestamos nos nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, ao tentar recriá-lo em nós, que o poderemos conseguir» (Proust, 1954, p. 127). Ao distinguir assim o eu criador do eu social, Proust ataca o «método

de Sainte-Beuve» que recomendava que se retraçasse a génese da obra através da «biografia do autor»: «... ele continuará a não compreender esse mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior que é a alma do poeta» (Proust, 1954, p. 133). Essa insularidade do eu criador que ignoraria tudo, ou quase tudo, do «eu» biográfico tem apoiantes contemporâneos: «quando escrevo, estou completamente perdido e não sei de onde vêm essas histórias», declara Paul Auster numa entrevista já antiga (Auster, 1991).

As distinções propostas por Gérard Genette entre autor, narrador e personagem (Genette, 1972) parecem autorizar uma definição simples das autobiografias. De acordo com Philippe Lejeune (1975), estas caracterizam-se precisamente por uma coincidência dessas três instâncias. É certo que, em obras posteriores, Lejeune foi levado a suavizar essa definição disjuntiva³. O autor pode, sobretudo, ser astucioso com essas diferentes funções narratológicas ao simular um «eu» que transgride todos os códigos, arruinando de facto toda a tentativa classificatória de escritos a partir de critérios internos (Schaeffer, 1999). Aliás, as categorias narratológicas servem, hoje em dia, mais para distinguir técnicas de narrativa que para classificar os textos. Assim, parece ser inelutável considerar ao mesmo tempo texto e contexto – mesmo se esse empreendimento se confronta a maior parte das vezes com o diálogo difícil entre as abordagens das ciências sociais e humanas e as abordagens hermenêuticas (Schube-Coquereau, 2010)

³ O próprio Lejeune voltou a abordar essa teoria em obras ulteriores (Lejeune 1986); a releitura que faz do seu primeiro texto é extremamente preciosa. Dela reteremos, mais especificamente, o facto de o próprio Lejeune se espantar com a contradição enunciada logo no início do texto, entre a sua intenção explícita de proceder de forma empírica e indutiva e a asserção de uma definição de aparência dogmática. Mas, na medida em que afirma, num ponto posterior do texto, que se tratava menos de traçar limites do que de identificar um centro» (Lejeune, 1986, p. 16), talvez possa ser-nos concedido que não há grave prejuízo em tomar essa «definição» como guia da nossa própria argumentação.

inscritas em divisões universitárias que, por vezes, são rígidas. As pesquisas recentes que tentam ir para lá da oposição binária entre texto e contexto, como as de Dominique Maingueneau (2004) sobre o «discurso literário» permanecem, no entanto, centradas no texto e não parecem ter-se apropriado dos desenvolvimentos contemporâneos das epistemologias do biográfico que trataremos neste texto. Com efeito, o «eu biográfico» do autor é a maior parte das vezes captado através da sua personagem psicológica, do seu carácter, da sua identidade tomada enquanto cristalização destemporalizada da experiência, e não a partir de um tempo biográfico possivelmente sujeito à contingência do evento.

Posto isto, aquilo que faremos neste capítulo será operar um duplo deslocamento. Por um lado, não se trata de examinar a porosidade entre classes de textos, entre narrativa de ficção e narrativa factual, para contribuir para uma teoria da ficção (Schaeffer, 1999; Cohn, 2001) mas de, pelo contrário, tomando em conta esses cruzamentos, invocar essa porosidade para explorar as relações entre escrita e experiência biográfica. Se, por outro lado, se trata de ancorar totalmente essa reflexão no campo das ciências humanas e sociais, isso é feito, todavia, deslocando a questão diretora que costumava ser central: não é à luz da «veracidade»⁴ dos factos que examinamos os textos que aqui são chamados à colação mas, de forma talvez mais inovadora, do ponto de vista das operações narrativas que concorrem para uma possível transmissão da experiência (Zaccaï-Reyners, 2005). Com efeito, transmitir a experiência parece ser algo prévio a qualquer análise «científica» das experiências sociais, numa cadeia de

⁴ Não poderemos entrar aqui em detalhe mas a «presentificação» dos eventos na entrevista testemunha uma verdade / emoção que «penetra» o narratário. Quanto à «veracidade» da biografia, o apuramento da mesma requer os procedimentos do historiador.

«re-instanciações» que vai do sujeito da experiência à própria experiência do investigador (Leclerc-Olive, 2015).

Para mais, pode até bem acontecer que resolver o problema da análise da transmissão de experiência – e, portanto, dos recursos narrativos aos quais pertencem os procedimentos de «ficcionalização» (Garcia Marquéz, 2011) – permita tomar um caminho diferente e renovar as análises da narrativa, as quais, classicamente, eram feitas em termos de «verosimilhança», sem com isso negar que essas análises tenham permitido esclarecer a recepção e o destino de numerosos textos literários.

Eventos biográficos

Não tomamos aqui a vida do autor como uma experiência totalizada, sedimentada, fundida numa identidade, mas como uma temporalidade biográfica (Strauss, 1992) cuja orientação é, em parte, impulsionada por eventos marcantes – como, por exemplo, publicar um primeiro romance. Ao dedicar particular atenção ao «momento crítico da primeira obra-prima», o qual constitui, segundo ele, uma viragem decisiva na vida de um autor, Sainte-Beuve⁵ (Brunn, 2012, 141-146) coloca-nos já na pista do abandono das misteriosas ruturas entre o eu social e o eu criador, ao tomar em conta os eventos biográficos marcantes que o estudo das biografias confirma e generaliza (Leclerc-Olive, 2010).

Estes eventos marcantes⁶ apresentam-se retrospectivamente ou como bifurcações, viragens, ou como verdadeiras catástrofes, como

⁵ Veja-se a nota biográfica que ele dedica a Pierre Corneille nesta mesma publicação (Sainte-Beuve, 1844).

⁶ Estas investigações sobre as biografias e os seus eventos marcantes levam-nos a renunciar à existência de um tempo contínuo preexistente à pessoa e aos eventos que formam as viragens mais significativas da sua experiência: elas

eventos «inauditos» que resistem a toda e qualquer tentativa de deles fazer uma intriga pacificada. A complexidade irreduzível desses eventos que entrelaçam as diversas dimensões da experiência e baralham o ordenamento de escalas «dá que pensar»: uma vez que perturbam as representações do mundo, do si-mesmo e das suas relações aos outros, eles obrigam a pessoa a reduzir essas dissonâncias (afetivas, éticas, cognitivas, etc.). E isto porque o evento desestrutura as representações que, até então, eram tidas como evidentes, o trabalho de reconfiguração – admitindo que possa ser possível – estrutura o tempo, faz época [*fait date*]. Esses eventos são «momentos simultaneamente críticos e heurísticos, momentos de impasse nos quais os saberes à disposição se tornam inoperantes» (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 37). F. Davoine e M. Gaudillière mostram que por vezes a loucura é o último recurso para «não silenciar o que não pode ser dito» (Davoine e Gaudillière, 2006). Certos eventos «não passam» (Pontalis, 1997). O seu carácter doloroso, ou mesmo estupefaciente, impede que se «vire a página»: eles continuam a ocupar o presente.

Narrativas de nascimento como *montagens*⁷

Os benefícios heurísticos de uma ontologia evenemencial não podem ser apresentados aqui em detalhe. No entanto, assinalemos que ela permite repensar a noção de autor (Bayard, 2010; Borges, 1951): tendo posto de lado, pelo menos provisoriamente, as teses sobre o eu e a identidade, a narrativa do nascimento de um texto – poder-se-ia até dizer a sua génese se se tivesse a certeza de que

sugerem a primazia ontológica dos eventos (um calendário discreto) sobre esse tempo homogéneo, linear e vazio que está pressuposto nas teorias do progresso (Benjamin, 2000).

⁷ Utilizamos este termo no seu sentido cinematográfico.

isso não geraria confusão e que não resvalaríamos para a genética dos textos – pode ser configurada como a *mise en scène* de encontros (entre eventos, autores e / ou textos) parcialmente fortuitos, cuja constelação ilumina essa gênese apesar de renunciar a qualquer tipo de causalidade e não pretender dizer «a última palavra sobre essa história». As obras de Françoise Davoine (2006, 2008) são o exemplo de um tipo de escrita respeitosa das descontinuidades da experiência de pensamento, que não introduz nenhuma contradição performativa com as ideias e as hipóteses expostas no próprio texto (aí não é afirmado nenhum absoluto, respeita-se a irreduzibilidade da incerteza, etc.). Ao transgredir os códigos da demonstração académica, essa escrita assume que qualquer análise implica correr riscos e que a sua validade depende, em parte, da sua fecundidade: mais do que instruir, trata-se de dar que pensar. Davoine e Gaudillière justificam esse estilo apoiando-se em Wittgenstein que, no Prólogo às *Investigações Filosóficas* afirma tê-las escrito «em mudanças bruscas, saltando de um domínio para o outro» (Wittgenstein, 2002, p. 165) e de nos propor uma investigação que «força-nos a atravessar um domínio largo do pensamento, cruzando-o em todas as direcções» (Wittgenstein, 2002, pp. 165-166). «É o próprio movimento de transferência que não se deixa descrever a não ser através de uma descontinuidade» (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 40).

Esse estilo de restituição de experiências de encontro situa-se, no fundo, no seguimento da problemática de Wilhelm Schapp, que defende que nós estamos sempre já envolvidos em histórias⁸: *In*

⁸ Schapp concentra-se mais no surgimento (*auf-tauchen*) das histórias que no seu devir. É certo que analisa a célula «contar-escutar» como sequência do devir de uma história. Mas proceder dessa forma acaba por resultar numa temporalidade particular desse devir, fazendo dele um simples processo sequencial que encadeia as células umas nas outras, sem intensidade variável – sem evento – ou mesmo sem revisão, sem *retrodição*, numa continuidade temporal homogénea e processual (Schapp, 1992, p. 131).

Geschichten Verstrickt. Com efeito, Schapp nota que: «Se tivermos ... exposto todas as relações no interior da história, faltar-nos-á talvez ainda a peça-chave, a saber, a forma como a história penetra em nós ou a forma como nós penetramos na história.» (Schapp, 1992, p. 117). Afinal, não será a questão da transmissão da experiência que Schapp invoca aqui? Transmissão que repousa, acima de tudo, na transitividade da emoção que os eventos biográficos marcantes conservam, bem para lá do seu presente.

Nas margens dos *corpus*: «A origem está nas fronteiras⁹»?

Ao «eu é um outro» de Arthur Rimbaud, responde o título de Paul Ricœur «Si-mesmo como um outro» (1990). Entretanto, Philippe Lejeune tinha usado o verso de Rimbaud como título da obra que publicara a seguir ao seu *Pacte Autobiographique* (1975):

Se o Eu é um outro, isso não é apenas porque a sua enunciação esconde múltiplas instâncias: é que qualquer narrativa de vida mais não é que uma retoma ou uma transformação de *formas de vida* preexistentes. ... A biografia parece ser uma forma *a priori* da nossa percepção do mundo, e subtrai-se à análise. ... Foi a forma dessa circulação de vidas, tanto quanto a forma das próprias vidas que quis captar para contribuir um pouco para a história do espaço biográfico, do qual o desenvolvimento da biografia moderna é apenas um dos aspectos (Lejeune, 1980, p. 9).

⁹ Veja-se a obra de Romain Simenel, *L'origine est aux frontières* (2010).

Para Lejeune o género «biográfico», apesar das mutações que a sucessão das épocas lhe imprime, mantém uma identidade que podemos seguir ao longo dos séculos e encontrar nas variedades das suas expressões contemporâneas. Porém, e mesmo que ratifiquemos a pertinência das etiquetas categoriais (autobiografia, ficção, etc.), há que admitir que poucos géneros literários foram alvo de tantos simulacros. O «pacto autobiográfico» pode sempre ser dissimulado; o «eu» da voz narrativa não providencia nenhuma segurança se a procurarmos na própria narrativa. Como costumava dizer Aragon, a literatura é o reino do «mentir verdadeiro»...

É possível considerar, contra a tirania das etiquetas, o nascimento de uma narrativa como um evento biográfico, isto é, como um complexo parcialmente inextricável de eventos biográficos passados e de projetos de dizer. Portanto, não se trata de traçar fronteiras entre *corpora* (ou de fazer diagnósticos, o que vai dar ao mesmo) mas de explorar essa zona incerta, desprovida de causalidades lineares mas atravessada por «vínculos fracos» que não querem reduzir a parte de criatividade do autor uma vez que só podem apoiar-se nas suas próprias declarações. Assim sendo, não estamos interessados, aqui, nas «auto-ficções» nem nos simulacros de narrativas factuais (Place, 2010; Kiš, 1979) mas antes: 1) nas narrativas nas quais a «ficcionalização» é um recurso – como o *Relato de um Naufrago* (García Márquez, 2011); 2) nas narrativas que assumem que são ficção mas que, apesar disso, são recebidas como sendo testemunhos (Aaron, 2002, Koltz, 1998); e, sobretudo 3) nas narrativas de ficção que, na verdade, não o são, porque se encontram nos confins dos géneros, tal como todos os romances cuja escrita respondeu a uma necessidade biográfica.

Essas experiências biográficas, as quais são, a maioria das vezes, migratórias ou de exílio, abandono ou perda, são experiências-

-limite. Não são experiências «outras» que exijam epistemologias diferentes das epistemologias da vida comum. O que elas providenciam é uma difração e uma acentuação daquilo que acontece em qualquer evento significativo, mas permanece pouco perceptível enquanto a desordem evenemencial puder ser contida.

Faz-se geralmente uma distinção estrutural entre duas entidades: por um lado, os sintomas traumáticos normais, compreendidos como modo de sobrevivência e de adaptação às condições extremas; por outro lado, os mesmos sintomas, descritos nos mesmos termos semiológicos, mas desta vez apresentados como uma doença, com variantes nosográficas que enchem as páginas dos volumes de psiquiatria. No segundo caso, é notória a perda de ligação com uma das modalidades primárias do saber da história, aquela que tenta fazer existir primariamente para um outro bocados de história «sem imagens, sem palavras, sem voz (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 198).

A questão ética (que serve de fio condutor às diferentes investigações que temos vindo a levar a cabo sobre as experiências biográficas «limite», inauditas) – *será possível uma epistemologia que abranja quer a experiência comum quer o sofrimento histórico?* – encontra aqui uma nova oportunidade de ser registada, graças a esta pesquisa sobre os pontos de entrelaçamento entre ficção e experiências biográficas. Como dizia Ricœur: «Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado através do qual nós re-configuramos a nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda.» (Ricœur, 1983, p. 13) Porém, essa operação de colocar em intriga pode ser travada pela gravidade das dissonâncias, pelo carácter incisivo do evento que nenhuma narrativa

pode reduzir. Nesse caso, a ficção aparece como recurso possível, como desvio.

Don Quixote: «unclaimed experience¹⁰»?

Numa obra luminosa, *Don Quichotte, pour combattre la mélancolie* (2008), Françoise Davoine volta à questão do papel da experiência traumática na criação literária e, mais especificamente, da «opção de ler Cervantes do ponto de vista das suas guerras e do seu cativo» (Davoine, 2008, p. 14). A obra de Maria Antonia Garcés, *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale* (2002) apoia-a na ideia «de explorar a força terapêutica do romance» de Cervantes. Com efeito, «entre Don Quixote e Sancho Pança desenvolve-se uma verdadeira psicanálise dos traumas, no decurso da qual Don Quixote ... acaba por permitir que o seu pai, Cervantes, inscreva a epopeia das suas guerras e do seu cativo» (Davoine, 2008, p. 15). É interessante seguir a pista dessa leitura de *D. Quixote*, perceber de que forma ela se elabora e como Davoine a justifica. Davoine cita as propostas de Garcés, que reporta o seu fascínio pela obra de Cervantes à sua própria experiência biográfica. De origem colombiana, Maria Antonia Garcés foi raptada por uma guerrilha em Cáli.

Tendo sido visitada pela morte, tendo experienciado a morte durante essas inomináveis provações, tenho pessoalmente consciência das vicissitudes ligadas ao

¹⁰ Esta expressão, que tomamos a Cathy Caruth (1996) poderia ser traduzida em francês por «expériences en souffrance» [experiências em sofrimento] no sentido em que se diz, em francês, que uma encomenda fica *en souffrance* nos Correios [i.e., uma encomenda que não é reclamada, não levantada – nota do tradutor] (Leclerc-Olive, 2003).

facto de as narrar, como já o sublinhara Dori Laub¹¹ nos seus próprios escritos Também o facto de escrever sobre o cativo de Cervantes e as ficções que com ele estão relacionadas me ajudou indiretamente a elaborar a minha própria experiência e a atravessar o processo interminável que me permitiu recuperar desse trauma. (Garcés, 2002, p. 16; cit. por. Davoine, 2008, p. 15).

Depois de citar Garcés, Davoine prossegue: «Com o seu *Don Quixote*, Cervantes permitiu-lhe sair do inferno e escrever, por sua vez, um livro capaz de tirar o leitor do fascínio do bafo da morte. Também é esse o meu objetivo.» (Davoine, 2008, p. 15). Esta imbricação de narrativas de experiência, leituras de ficção e escrita especializada invoca as teses de W. Schapp mas também providencia uma oportunidade de as aprofundar, na medida em que as narrativas de experiência tiveram necessidade de outras narrativas – principalmente ficcionais – para poderem exprimir-se. Com efeito, se abandonarmos o olhar aproximado, míope, situado o mais próximo possível do texto, e assumirmos uma certa distância, conseguiremos captar uma vasta rede que liga as experiências biográficas de María Antonia Garcés, de Cervantes e da própria Françoise Davoine; com efeito, nesse mesmo capítulo que aqui seguimos, ela invoca a presença do romance do «manco de Lepanto» no seio do seminário que ela animava com J. M. Gaudillière sobre *La folie des guerres* [a loucura das guerras] (Davoine, 2008, pp. 32-47), onde outros escritos e outros eventos também foram convocados: «... Que estranha proximidade, aquela entre a literatura e o tratamento dado ao trauma e à loucura! ... A ficção não é aqui nem um ornamento nem um produto cultural:

¹¹ Dori Laub e Shoshana Felman publicaram uma obra intitulada *Testimony, Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992).

é um instrumento necessário da feitura da história.» (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 199).

Yossel Rakover Dirige-se a Deus: um mito inabalável

Se a compreensão das ligações entre a experiência biográfica de Cervantes e a escrita das aventuras do cavaleiro andante «da Triste Figura» deu origem a muitos trabalhos, a verdade é que o carácter ficcional desta narrativa nunca foi posto em causa. Um caso completamente diferente é o do texto de Zvi Kolitz, *Yossel Rakover Dirige-se a Deus* (2003). Pouco tempo depois de ter sido publicado pela primeira vez, naquela Quarta-Feira, 25 de Setembro de 1946, na *Yiddische Zeitung*, em Buenos Aires – quando o autor tinha 26 anos – esse texto circulou por diversos jornais enquanto testemunho autêntico de um dos últimos combatentes do Gueto de Varsóvia. Foi necessária a investigação de Paul Badde para que, em 1992, fosse revelada ao público a natureza ficcional da narrativa e se tornasse possível uma elucidação das peripécias editoriais que esse texto conheceu (Badde, 1998)¹². O jovem jornalista que escreveu em Buenos Aires essa ficção era originário de Alytus, na Lituânia. Não conheceu o Gueto de Varsóvia, mas a sua cidade natal sofreu tremendamente com a barbárie nazi: «em nenhum outro lado dessa Europa sob o jugo nazi foi a exterminação dos Judeus tão radical como nessa região onde a cultura judia florescia da forma mais vigorosa» (Badde, 1998, p. 58).

Desde a sua publicação no jornal argentino, o texto é muito rapidamente traduzido e publicado noutras revistas, noutros

¹² Badde explica a sua investigação na obra que restitui a tradução fiel do texto original (Kolitz, 1998).

países, e nomeadamente em Israel. Em 1955 Emmanuel Levinas cita-o numa intervenção feita durante a emissão de «Ecoute Israël»:

O Texto apresenta-se como um documento escrito durante as últimas horas de resistência do Gueto de Varsóvia. O narrador teria testemunhado todos os horrores; teria perdido, em condições atrozes, os seus filhos pequenos. Último sobrevivente da sua família, e apenas por alguns instantes, ter-nos-ia legado os seus últimos pensamentos. Trata-se, é certo, de uma ficção literária; mas é uma ficção na qual cada uma das nossas vidas de sobrevivente se reconhece com vertigem. ... este texto contém ... uma ciência judaica, pudicamente dissimulada mas segura, e traduz uma experiência da vida espiritual profunda e autêntica¹³ (Levinas, 1998, p. 104).

Porém, esta clarividência de Levinas é, como ficou patente, pouco partilhada. A ficção de Zvi Kolitz foi quase sempre recebida como sendo um escrito verídico. Contudo,

Kolitz não viu nada daquilo que colocou no papel. Mas dois elementos essenciais tornam o seu testemunho ainda mais verdadeiro do que o seria o de qualquer testemunha ocular. Primeiro, não viu nada, mas *sabe* mais sobre a verdadeira amplitude da Shoah que os combatentes do gueto. O segundo ponto é ainda mais importante. (Badde, 1998, p. 66)

¹³ O texto desta intervenção foi publicado em 1963 em *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*.

Como os verdadeiros testemunhos, Kolitz queria endereçar o seu texto às gerações futuras e aos sobreviventes. Mas, em última instância, «o seu lamento mudou radicalmente de destinatário» (Badde, 1998, p. 66): a voz narrativa dirige-se a Deus.

O texto circulava, sem que o seu autor o soubesse, como um testemunho anónimo encontrado nos escombros de Varsóvia. É certo que essa autenticidade foi objeto de questionamentos diversos, mas o texto adquiriu uma existência independente depois de se ter desembaraçado do seu autor. Restava apenas Yossel Rakover, e tinha-se dificuldade em dele encontrar vestígios. Na Primavera de 1954, o texto é publicado com o título «Testamento escrito no gueto de Varsóvia» e tido por um documento autêntico, sem que a redação do jornal proceda a qualquer verificação, de tal forma a narrativa perturba os membros do comité de redação. Kolitz envia um desmentido, mas este chega demasiado tarde. Em 1955, o texto, anónimo, é difundido na rádio de Berlim e depois traduzido e publicado em francês. A fama destas publicações (há escritores que chegam a dirigir-se diretamente a Yossel Rakover) é ampliada pelos protestos de Kolitz, que passa por impostor! Em meados dos anos 70 o «documento» «torna-se um dos textos fundadores do movimento *Gush Emunim* (partidário do Grande Israel), lido frequentemente nas reuniões deste movimento. Nos Estados Unidos, é integrado nos livros de orações, quer dos judeus ortodoxos quer dos judeus reformistas» (Badde, 1998, p. 76). Enquanto o texto de Kolitz dá a volta ao mundo sem o seu autor, ninguém encontra o original, comprometendo assim qualquer possibilidade de retificar os factos. Em 1993, a fortuna sorri a Badde: amigos Argentinos encontram o artigo original após uma pesquisa aturada na única colecção de jornais da época. Mas essa colecção desaparece num incêndio alguns meses mais tarde! A prova é justa e está dada, mas não impede a sobrevivência da ficção. «O mito é inabalável

como uma rocha»; ele «afirma a nossa total impotência para exprimir, até hoje, aquilo que verdadeiramente nos aconteceu. Não conseguimos pôr a verdade em palavras. É uma ferida que não fecha. Não está ainda dito. Somos incapazes. É indizível. E talvez não o devamos exprimir» confessa Kolitz (Badde, 1998, p. 93).

Jorge Semprun comentará de uma forma semelhante a publicação de uma ficção, *Le non de Klara*, escrita por Soazig Aaron (2002), nascida ela mesma vários anos depois da Segunda Guerra Mundial:

Eu esperava uma ficção, uma tomada de poder romanesca da memória dos campos ... Só a ficção – é o paradoxo, o mistério da literatura – poderá em breve não só fazer viver, mas também enriquecer essa memória. Nos primeiros tempos da literatura concentracionária, David Rousset tinha tido a incrível audácia de dar um ar de romance ao seu livro *Les jours de notre mort* (1947). Isso permitira-lhe tirar partido da liberdade, da complexidade da forma narrativa. Mas o essencial da sua proposta visava apresentar uma descrição documental, sintética, do universo dos campos. A forma romanesca mais não era que um meio. Nada disso aparece em *Le non de Klara*, onde a narrativa não visa reconstruir uma verdade documental, mas antes criar uma realidade espiritual. Desse ponto de vista, e uma vez que se trata de ficção, Soazig Aaron ousa fazer Klara pensar e dizer verdades íntimas que nós, seres de carne e osso, não ousámos nem dizer nem mesmo pensar: ou que, em todo o caso, nos impedimos de fazer, evitando passar ao ato. (Semprun, 2002, s/p)

Eis, pois, casos de ficções que transmitem experiências indí­zveis, inauditas...

«Um texto belo e verdadeiro, como só uma ficção o pode ser» declarava Levinas (cit. por Badde, 1998, p. 76) a propósito da ficção de Kolitz, metamorfoseada em testemunho autêntico não só pelos seus primeiros leitores, mas também muito após ter sido deitada luz sobre a verdadeira natureza do texto.

W ou le souvenir d'enfance: dizer o evento sem memória?

As declarações de Kolitz não foram suficientes para mitigar esse equívoco de longa duração: a natureza ficcional do texto é recusada pelos seus leitores. No pólo oposto, o uso deliberado da ficção que é feito por Georges Perec para transmitir a sua experiência de criança em *W ou le souvenir d'enfance*, não gera nenhum mal-entendido nos seus leitores. Como nota P. Lejeune, em quem são inspiradas a maior parte das análises que se seguem (Lejeune, 1991), Perec emancipa-se das formas convencionais da narrativa de infância, ao instituir nessa obra uma composição que alterna duas séries de pequenos capítulos, impressas em tipografias diferentes¹⁴. Uma das séries relata recordações, a outra, *W*, descreve uma sociedade ficcionada cujo carácter totalitário vai sendo progressivamente revelado, passando da narrativa minuciosa – num estilo objetivista – de uma competição desportiva à descrição de uma colónia penitenciária que invoca ao leitor os campos de exterminação nazis onde desaparecera a mãe de Perec. A montagem leva o leitor a colaborar e condu-lo a imaginar ele próprio o insuportável, essa verdade do evento, «esse lugar

¹⁴ Também A. Djebar recorreu a essa estratégia de escrita (Leibovici, 2013, pp. 253-265).

a partir do qual a alternância das duas séries adquire sentido» (Lejeune, 1991, p. 70): a partida da gare de Lyon em 1942. «Da minha mãe, a única recordação que me resta é a do dia em que ela me acompanhou à gare de Lyon, de onde parti para Villard-de-Lans num comboio da Cruz Vermelha». (Perec, 1975, p. 41). A cena da partida é simultaneamente o centro de gravidade do livro e a recordação que não se pode encontrar na biografia do autor. A série de capítulos consagrados às recordações apresenta-se, diferentemente da série ficcionada, como um conjunto fragmentado, disperso – poder-se-ia aplicar aqui a noção de *cena*. (Leibovici, 2013, p. 257). «Toda a parte das recordações de infância parece ter sido escrita para abordar de forma invertida o horizonte de expectativa do género “recordação de infância” cuja descontinuidade narrativa “é em geral compensada pela construção temática e pelos prazeres da escrita”» (Lejeune, 1991, p. 67). George Perec convoca-nos para um exercício de autobiografia crítica, no sentido em que o autor ausculta obstinadamente as suas recordações, persegue o erro e a efabulação, preservando-se de passar o limite da interpretação. Esse esforço infatigável do autor para aceder à realidade daquilo que se passou na gare de Lyon desemboca num vazio insondável. A própria configuração do texto faz o leitor viver uma experiência dolorosa, enigmática, a ponto de ser por vezes tentado a infringir a regra que supostamente nos recomenda que leiamos os capítulos da obra pela ordem da sua edição, para ler separadamente cada série. Essa experiência de leitura é como que o eco atenuado do evento trágico, bem real mas inacessível. «Ler *W ou le souvenir d'enfance* é uma verdadeira tortura. É uma maquinaria com a qual o leitor deve colaborar para aceder ao insuportável, a essa verdade que não é dita e que deve ser assumida» escreve P. Lejeune (1991, p. 61).

Com efeito, como transmitir ao leitor qualquer coisa dessa experiência singular, um evento biográfico significativo que não

possa ser reportado a recordações precisas que lhe possam dar corpo? A morfologia do texto repousa numa inversão da abordagem dualista na qual a narrativa de um evento importante consiste em reunir uma descrição «objetiva» dos factos (fazendo apelo a dados de contexto, citando testemunhos, etc.) e uma expressão da maneira na qual a pessoa viveu esse evento a partir de recordações fragmentárias que dele guardou (vertente subjetiva). Percec adota um esquema exatamente inverso, apesar de conservar o dualismo. São as suas próprias recordações a ser objeto de uma abordagem «objectivista», em vez de serem o ponto de partida de uma reconstrução. A restituição do contexto é tratada como uma ficção, ficção que, apesar de tudo, o leitor não deixa de sentir como uma invocação da realidade concentracionária. Mas se Percec inverte esse esquema clássico, não deixa, por outro lado, de respeitar aquilo que encontraremos claramente tematizado na obra de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000): as recordações são pensadas como imagens que se apresentam de forma fragmentária. Nessa obra, Ricœur leva-nos da memória individual à História, passando pela memória coletiva. A experiência individual não é considerada nessa obra como sendo uma história, com os seus eventos marcantes; a memória é concebida como uma constelação de recordações, e o tempo só é introduzido de forma secundária e do exterior, pelo trabalho do historiador. De resto, Ricœur fala da «história dos historiadores e da memória das pessoas comuns» (Ricœur, 2000, p. 463). Nesse espaço memorial, as «recordações» não parecem nem ordenadas cronologicamente, nem hierarquizadas em função da sua importância¹⁵.

¹⁵ Wilhelm Dilthey (1927, p. 200) pensa que a importância de um evento resulta de um processo que, se não escapa ao sujeito, escapa pelo menos às interações pessoais possivelmente contingentes: «[O homem] fez sobressair e acentuar, através da recordação, os momentos da sua vida que experienciou como sendo importantes, e deixou os outros cair no esquecimento. As ilusões do momento sobre a sua importância, o futuro depois decidiu da sua justiça ... Entre essas

Para Ricœur, a proximidade entre o ato de auto-designação do sujeito – o «eu» da narração – e o visar objetivo da sua experiência atinge o seu máximo na recordação: «Ao lembrar-se de algo, lembra-se de si ... as minhas recordações não são as suas.» (Ricœur, 2000, p. 115). Isto é inegável. No entanto, os eventos biográficos significativos da minha existência são meus num sentido diferente. Se posso falar das minhas recordações, não posso, pelo contrário, falar dos «meus» eventos. A relação de propriedade é substituída por um princípio de identidade. Como escreve A. Duperey a propósito do evento catastrófico da sua infância: «De resto, será verdadeiramente uma recordação? Faz parte de mim. Sou eu.» (Duperey, 1992, p. 198). Poder-se-ia dizer isto da seguinte forma: a recordação é da ordem do ter; o evento biográfico significativo é da ordem do ser. Não é que eu seja exactamente a soma daquilo que me aconteceu. Pelo contrário, qualquer evento tem elementos de estranheza, de contingência irreduzível que me remete para a parte de alteridade que tenho em mim mas, e encontramos aí um dos paradoxos do evento, ele é-me simultaneamente estranho e meu: «o alhures [*ailleurs*] no interior», poder-se-ia dizer, inspirando-nos nas palavras de Michel de Certeau (1990, p. 118). A narrativa biográfica aparece mesmo como um esforço nunca completamente conseguido de transformar esses eventos marcantes em recordações: a emoção que acompanha, a maioria das vezes, a sua invocação, exprime a que ponto eles ainda fazem parte da experiência viva. A morfologia narrativa de *W ou le souvenir d'enfance* atesta não só essa impossibilidade de reduzir o evento a um agregado de recordações,

experiências vividas, aquelas que têm em si mesmas ou para o todo da vida uma dignidade particular são conservadas na recordação e subtraídas ao fluxo infinito daquilo que acontece e se passa; assim, forma-se um todo da própria vida, a partir dos diversos momentos da mesma.» Note-se que o termo «recordação» não é utilizado por Dilthey no sentido estrito em que o empregamos neste artigo.

mas mais ainda a existência de eventos cujo carácter marcante é precisamente reforçado pela ausência de recordações. E a transmissão da experiência, o evento traumatizante, como o descreve Semprun, pode exigir uma ficcionalização que lhe restitua a verdade, ainda que a acumulação de recordações inscreva, pelo contrário, a narrativa na jurisdição do verídico.

Após estas inquirições sobre a ficção como instrumento («como transformar esse passado que, com toda a evidência, não pode ser modificado?» (Davoine, 2008, p. 55)); sobre a mutação identitária de um texto ficcional em narrativa verídica («um texto belo e verdadeiro, verdadeiro como só uma ficção o pode ser» (Levinas, cit. Por Badde, 1998, p. 76)); e, por fim, sobre a narração impossível de factos que dariam corpo à verosimilhança do evento, terminaremos este caminho pela densa floresta de histórias e experiências entrelaçadas umas nas outras ao dar a palavra a Richard Wright, que acompanhou em 1940 a publicação de *Native Son*, aquele que viria a ser um *best-seller*, a narrativa de um «romance negro».

Nascimento de *Native Son*¹⁶

Não se pode dizer que *Native Son* (1940) (ou, na tradução francesa, *Un enfant du pays* (1988)) «surja» (*auftauchen*¹⁷) propriamente do íntimo da alma do autor. Esse texto é tanto fruto da sua

¹⁶ As nossas análises devem muito ao estudo que Martine Leibovici consagrou à autobiografia de Richard Wright, na obra *Autobiographies de transfuges. Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar* (2013). Gostaríamos de exprimir aqui a nossa gratidão para com ela. O capítulo consagrado à escrita de Assia Djebar (pp. 229-335) contém intuições preciosas para entender a dimensão autobiográfica de certas ficções.

¹⁷ Ricœur traduz por «emerge». Quanto a nós, preferimos aqui a metáfora do nascimento: continuidade e descontinuidade.

experiência social quanto o é da sua imaginação. Da dualidade postulada entre o eu social e o eu do autor derivam perplexidades insondáveis, quando nos interessamos pela narrativa autobiográfica. Para Ricœur (1983, p. 113) uma «história» pode acontecer a alguém antes de ser contada por quem quer que seja. A noção de estrutura «pré-narrativa» da experiência pretende dar conta dessa potencialidade. Mas as experiências resistem e não se deixam configurar «naturalmente» numa narrativa onde a concordância tem prevalência sobre a discordância. E certas experiências são transmitidas com mais força por meio daquilo a que classicamente se chama ficção. A narrativa do nascimento desse «romance negro» de Richard Wright servir-nos-á de guia para examinar as etapas do processo de ficcionalização das suas próprias experiências biográficas.

É digno de nota que as recordações e os eventos que Wright descreve em relação ao nascimento desse romance não tenham tanto por função ilustrar a emergência de um escritor através da formação da sua personalidade, do seu eu social, quanto partilhar as emoções que certos eventos suscitaram, e mostrar o papel deles nas mutações da sua existência. A narrativa da emergência desse romance que fará dele um «grande homem», para usar a expressão de Sainte-Beuve, exemplifica, no fundo, as expectativas do «método» outrora recomendado pelo «crítico biógrafo» fustigado por Marcel Proust, na medida em que essa narrativa nos coloca no ponto de viragem da vida de um escritor aquando da publicação da sua primeira obra significativa.

Wright distingue claramente três operações das quais pretende dar conta: 1) o nascimento de Bigger Thomas, o protagonista do romance; 2) a decisão de escrever; e 3) a escolha da intriga, que ele relaciona com recordações ou eventos que marcaram ou compuseram o seu itinerário biográfico. A emoção, nunca totalmente apaziguada, é o fio que o liga aos eventos do passado e

que ele procura, por sua vez, transmitir ao leitor. A transmissão das emoções está no cerne da sua estratégia de escrita. «As emoções são subjetivas e [o autor] não pode comunicá-las a não ser conferindo-lhes uma roupagem objetiva» (Wright, 1988, p. 532). Mas como ter a certeza que a «roupagem» utilizada para transmitir uma dada emoção ao leitor lhe é adequada? Wright explica-se. Essa primeira operação que, a pouco e pouco, levou ao nascimento de Bigger Thomas, reporta-se às experiências pessoais da sua infância e adolescência, no decurso das quais foi confrontado com as experiências de outros jovens que se revoltaram contra a ordem social imposta aos «negros» (*negroes*).¹⁸ Portanto, seja por ter sofrido pessoalmente essas experiências, ou por ter podido observá-las, as suas recordações sedimentam-se na figura ficcional de Bigger Thomas: «O nascimento de Bigger remonta à minha infância, e não houve apenas um Bigger, mas vários: mais do que eu poderia enumerar, ou vocês suspeitar» (Wright, 1988, p. 532). Wright transforma estes elementos numa figura específica do jovem negro, e que ele encontrará de novo em Chicago, após abandonar o Sul dos Estados Unidos, na altura submetido às leis *Jim Crow*. Para elaborar esse «tipo social» ele mais não faz que «tipificar» personagens encontrados em diversas situações, analisando igualmente as suas próprias emoções, as suas raivas e medos. E, diferentemente de um texto de ciências sociais que nomeia e estabelece tipologias, diferentemente de uma sociologia fenomenológica que faz das operações de «tipificação» um procedimento «inquestionado» (Schutz, 2003) no qual o mundo social é apreendido por intermédio de nomes comuns,

¹⁸ Utiliza-se aqui a expressão «negros» por ser a mais coerente com o uso de «romance negro», a expressão mais usualmente utilizada para designar os romances da literatura afro-americana; porém, pela carga pejorativa, remanescente do escravagismo, que a designação «negroes» tem em inglês, poder-se-ia igualmente aqui ler «a ordem social imposta aos *pretos*», expressão igualmente pejorativa, e que lhe seria equivalente no português atual. (nota do tradutor).

aqui é um nome próprio que subsume comportamentos prontos a alimentar a intriga. Para além disso, o autor por vezes escrever «Bigger e eu...». Essa personificação é um aspeto significativo da ficcionalização da sua experiência social.

As leituras misturam-se, neste caso, com a sua experiência pessoal, como se pode ver nestes diálogos: «... uma brochura interessante sobre a amizade de Gorki e Lenine em exílio ... estava persuadido de já ter alguma vez ouvido, nalgum lado, o sentido daquelas palavras», e «Finalmente, disse para mim mesmo: Mas, é o Bigger! É a reação de Bigger Thomas! Em ambos os casos, o sentimento profundo de exclusão era idêntico.» (Wright, 1988, p. 544). Outros exemplos são diferentes, como as narrativas da antiga Rússia, bastante afastadas da sua experiência sulista: «Os atos e os sentimentos de homens a uma distância de dezenas de milhares de quilómetros ajudavam-me a compreender os humores e os impulsos daqueles que andavam pelas ruas de Chicago e de Dixie.» (Wright, 1988, p. 545).

Richard Wright também teve de enfrentar a sua própria antecipação da suposta receção da narrativa em gestação: «Tenho de escrever este romance, não só para que outros o leiam, mas também para que *eu próprio* me liberte desse sentimento de vergonha e de medo» (Wright, 1988, p. 550) que oprime precisamente Bigger: «A minha tarefa consistia em libertar-me a a mim mesmo desse fardo de impressões e de sentimentos ao refundi-los na imagem de um Bigger que eu tornaria *verdadeiro*. ...» (Wright, 1988, p. 551). A última fase desse processo de «criação / nascimento» – a elaboração da intriga propriamente dita – será também alimentada pelas recordações e pela experiência de Bigger Thomas / Richard Wright. Porém, não poderemos ser mais exaustivos nesta restituição.

Aquilo que gostaríamos sobretudo de sublinhar é a estreita ligação entre os eventos da vida de Wright, as suas leituras, o

nascimento da personagem e da vida de Bigger Thomas e, por fim, o compromisso de escrita de *Native Son*. Essa escrita constitui ela mesma um evento biográfico significativo na vida de Richard Wright: é simultaneamente o nascimento do romance (quanto a Bigger, nascera já muito antes) na sua qualidade de desentrelaçamento da ficção e da vida social do autor, e reconfiguração num outro modo: colocando a experiência a uma justa distância – a ficcionalização como alteração na *textura narrativa* da experiência.

De facto, toda a obra de Richard Wright exemplifica esse entrelaçamento / desentrelaçamento entre ficção e experiência biográfica, entre história ficcional e história factual: Schapp teria talvez dito *Verstrickung – In Geschichten Verstrickt*.

Mas a narrativa do nascimento de Bigger Thomas vai mais longe e leva-nos a reconsiderar as aporias induzidas pelas conceções de biografia que parecem prevalecer em numerosos trabalhos sobre as ligações – debatidas – entre o eu social do autor e a instância autoral. Como sublinhámos na introdução, o tempo biográfico é, a maioria das vezes, substituído pela noção de identidade – mesmo quando se trata da noção de identidade narrativa. Essa opção epistemológica tem um triplo efeito. Ela esconde os eventos marcantes, beneficiando uma síntese experiencial e, simultaneamente, reenvia o momento da escrita para lá da experiência biográfica, em vez de fazer dele um momento biográfico do mesmo nível que tantos outros. Esse evento não escapa, obviamente, à natureza paradoxal de qualquer evento biográfico. Simultaneamente difuso e pontual, para dele se dar conta é preciso considerar em conjunto uma multiplicidade de micro-eventos longamente dispersos no tempo, mesmo quando se lhe pode também atribuir um momento preciso do calendário biográfico (Leclerc-Olive, 2010). Acima de tudo, a opção epistemológica que as obras examinadas neste artigo nos convidam a abandonar é aquela que repousa sobre uma série de dicotomias

(«eu do escritor» versus «homem do mundo», narrativa ficcional versus narrativa factual, texto versus contexto, etc.) que são reforçadas por uma visão especular do discurso em geral e da narrativa em particular. Esses dualismos, que por vezes nos parecem evidentes quando o questionamento é feito a partir do seio da crítica literária ou da narratologia, revelam-se demasiado penosos quando se explora o espaço discursivo literário a partir da experiência biográfica do autor, captada a partir de eventos que a cristalizam, e sob o ângulo dos quais a própria aventura da escrita se erige em momento fulcral da existência.

Conclusão

Ao examinar a emergência e o devir desses textos situados nos confins dos *corpora* consagrados, autorizámo-nos a deslocar aquilo que está em causa nas ciências sociais. Classicamente encarregues de *instruir* o leitor sobre as situações e os processos sociais, tentámos interrogar aqui os procedimentos através dos quais uma experiência biográfica ou histórica se transmite – nos «penetra», teria dito Schapp – através de «uma série de “re-instanciações” que vão do sujeito da experiência à própria experiência do investigador». (Leclerc-Olive, 2015, p. 370). E essa preocupação com a transmissão da experiência, mais do que instruir, tem por ambição *dar que pensar*. «Pedaços de história que até aí permaneciam fora da transmissão de repente são revelados publicamente, de formas extravagantes ou minimalistas, mas sempre chocantes» (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 78) até encontrarem um lugar, uma cena, uma dramatização na qual se possam expressar. Celebramos portanto aqui a ficção não como uma extraterritorialidade que faria da sua leitura uma experiência virtual próxima do divertimento, mas, pelo contrário, na sua

capacidade de fazer experienciar um real indizível. E a escrita desses encontros mediados pela ficção tem dificuldade em ceder aos constrangimentos da demonstração. Assim sendo, assume uma forma inspirada pela montagem cinematográfica ou pelo ensaio para sugerir sem afirmar, para transmitir a emoção que dá acesso ao sentido. «Por vezes, um delírio diz mais que qualquer comunicado noticioso sobre factos descurados que não têm direito à existência.» (Davoine e Gaudillière, 2006, p. 37). Nalguns casos, é esta a única porta secreta pela qual pode passar a experiência dos vencidos e dos excluídos, para não desaparecer para sempre das memórias.

Tradução de Gonçalo Marcelo

Bibliografia

- Aaron, S. (2002). *Le non de Klara*. Paris: Éditions Maurice Nadeau.
- Badde, P. (1998). Zvi Kolitz. In Z. Kolitz (1998) *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* (39-99). Paris: Calmann-Lévy.
- Bayard, P. (2010). *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* Paris: Editions de Minuit.
- Benjamin, W. (2000). Sur le concept d'histoire. In *Œuvres III*. Paris: Folio Gallimard.
- Borges, J. L. (1944 / 1951). *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience. Trauma, Narrative History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1 – Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Cervantes, M. (2005). *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- Davoine, F. (2008). *Don Quichotte, pour combattre la mélancolie*. Paris: Stock.
- Davoine, F. et Gaudillière J.M. (2006). *Histoire et trauma. La folie des guerres*. Paris: Stock.
- Dilthey, W. (1927). *Gesammelte Schriften* vol. VII. Leipzig: B. Groethuysen.
- Duperey, A. (1992). *Le voile noir*. Paris: Seuil.
- Garcès, M. A. (2002). *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- García Márquez, G. (2011). *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Kiš, D. (1979). *Un tombeau pour Boris Davidovitch. Sept chapitre d'une même histoire*. Paris: Gallimard.
- Kolitz Z., (1998). *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*. Paris: Calmann-Lévy.
- Kolitz Z., (2003). *Yossel Rakover Dirige-se a Deus*. São Paulo: Perspectiva.
- Leclerc-Olive, M. (1997). *Le dire de l'événement (biographique)*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Leclerc-Olive, M. (1998). Les figures du temps biographique. *Cahiers Internationaux de Sociologie vol 104*, pp. 97-120.
- Leclerc-Olive, M. (2003). Entre mémoire et expérience, le passé qui insiste. *Projet n° 273, Dossier Rythmes et temps collectifs*, pp. 96-104.
- Leclerc-Olive, M. (2008). Des événements en souffrance: de Mead à Benjamin. Quelques considérations épistémologiques. In P. Simay (dir.), *Walter Benjamin: la tradition des vaincus*. Paris: Éd. L'Herne.
- Leclerc-Olive, M. (2010). Enquêtes biographiques entre bifurcations et événements. Quelques réflexions épistémologiques. In M. Bessin et al. (dir.), *L'enquête sur les bifurcations: les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*. Paris: Éd. La Découverte.
- Leclerc-Olive, M., (2013). Expériences migratoires et épistémologies sédentaires. In G. Ferréol et A. H. Berretima, *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*. Bruxelles: E. M. E. Éditions.
- Leclerc-Olive, M. (2015). Un étudiant sahélien. Temporalités fragmentées et récits d'expérience. In M. Baussant et al. (dir.), *Logiques mémorielles et temporalités migratoires (369-395)*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest.
- Leibovici, M. (2013). *Autobiographies de transfuges: Karl Philipp Moritz, Richard Wright, Assia Djebar*. Paris: Le Manuscrit.
- Lejeune, P. (1975). Le pacte autobiographique. In P. Lejeune, *Le pacte autobiographique (13-46)*. Paris: Seuil.
- Lejeune P. (1980). *Je est un autre*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (1986). Le pacte autobiographique (bis). In Lejeune, P., *Moi aussi (13-36)*, Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (1991). *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris: P. O. L.
- Mangueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Mead, G. H. (2012). *Philosophie du temps en perspective(s)*. Paris: Editions de l'EHESS.
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard.
- Place, V. (2010). *Exposé des faits*. Alfortville: Editions e@e.
- Pontalis, J.-B. (1997). *Ce temps qui ne passe pas*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit, Tome 1*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Rousset, D. (1947). *Les jours de notre mort*. Paris: Éditions du Pavois. Reedição: 2005, Paris: Hachette.
- Sainte-Beuve, C.-A. (1844). La biographie du génie. In A. Brunn (2012). *L'auteur* (141-146). Paris: Flammarion.
- Schapp, W. (1992). *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*. Paris: Cerf.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Schube Coquereau, P. (2010). Paratopie: quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières. *Protée*, vol. 38, n° 3, pp. 53-63.
- Schutz, A. (2003). *L'étranger*. Paris: Éditions Allia.
- Semprun, J. (2002). Merci, Klara!. In *Le Nouvel Observateur* n° 1951, 28 mars 2002 [sem paginação].
- Strauss, A. (1992). *La trame de la négociation. Sociologie et interactionisme*. Paris, L'Harmattan.
- Wittgenstein, L. (2002). *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Gulbenkian.
- Wright, R. (1940). *Native Son*. New York: Harper and Row.
- Wright, R. (1947). *Black Boy*. Paris: Gallimard.
- Wright, R. (1979). *Une faim d'égalité*. Paris: Gallimard.
- Wright, R. (1988). *Un enfant du pays*. Paris: Gallimard.
- Zaccai-Reyners, N. (2005). Fiction et typification. Contribution à une approche théorique de la transmission de l'expérience. *Methodos* 5/2005, mis en ligne le 8 avril 2005, <http://methodos.revues.org/378>

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE II
O PROCESSO NARRATIVO: IDENTIDADE
NARRATIVA E SUBJETIVAÇÃO

(THE NARRATIVE PROCESS: NARRATIVE
IDENTITY AND SUBJECTIVATION)

(Página deixada propositadamente em branco)

**A IDENTIDADE NARRATIVA
EM PAUL RICŒUR: DO TEXTO POÉTICO
À POÉTICA DO EU
(NARRATIVE IDENTITY IN PAUL RICŒUR:
FROM THE POETIC TEXT TO THE POETICS
OF THE SELF)**

Helena Costa Carvalho (CLEPUL, Univ. de Lisboa)
helenaccarvalho@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4843-0635>

Resumo: Indagando a possibilidade e o sentido de uma poética do eu, será nosso objetivo clarificar, a partir do contributo incontornável do filósofo francês Paul Ricœur, de que forma o texto poético se assume como uma mediação fundamental da compreensão do *si*, bem como da sua configuração e *refiguração* enquanto um *si mesmo*. Neste sentido, atentaremos especialmente nas obras *Temps et Récit* (1983-85) e *Soi-Même Comme un Autre* (1990), fulcrais para entendermos a relação que o filósofo tece entre narrativa, tempo e identidade, mais especificamente a importância da mediação narrativa para a superação das aporias ligadas às experiências humanas da temporalidade e da construção identitária. Gravitaremos, neste contexto, em torno da noção seminal de *identidade narrativa* – enquanto ponto de mediação entre uma identidade *idem* e uma identidade *ipse*

–, procurando mostrar de que forma esta se constitui como a pedra angular de uma configuração (poética) do eu cujo alcance se estende ao domínio da ética.

Palavras-chave: Identidade, Narrativa, Poética, Ricœur, Tempo

Abstract: Inquiring the possibility and the sense of a poetics of the self, our aim is to clarify, based on the essential contribution of the French philosopher Paul Ricœur, how the poetic text becomes a fundamental mediation of the understanding of the self, as well as of its configuration and *refiguration* as oneself. In this sense, we pay special attention to the works *Temps et Récit* (1983-85) and *Soi-Même Comme un Autre* (1990), which are crucial to understand the relation that the philosopher weaves among narrative, time and identity, more specifically the importance of narrative mediation to overcome the aporias related to human experiences of temporality and of identity. In this context, we will gravitate around the seminal notion of *narrative identity* – as a point of mediation between an *idem* identity and an *ipse* identity –, trying to show how it constitutes the cornerstone of a (poetic) configuration of the self whose scope extends to the domain of ethics.

Keywords: Identity, Narrative, Poetics, Ricœur, Time

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade directa; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, §117

Procurando refletir sobre a possibilidade e o sentido de uma poética do eu, será nosso escopo avaliar, a partir do contributo incontornável de Paul Ricœur, a importância do texto poético no processo de compreensão, configuração e *refiguração* da identidade pessoal. Assim, atentando na noção ricœuriana de *identidade narrativa* e na linha de pensamento que o filósofo francês desenvolveu em torno dela, olharemos para o texto poético numa dupla dimensão poética e prática, mostrando de que forma a *inovação semântica* inaugurada pela metáfora e, muito especialmente, pela narrativa abre, abre novas possibilidades de sentido que, não se esgotando no plano textual, têm efeitos na compreensão que o sujeito tem de si e do mundo.

A relação gizada entre literatura e identidade ocupa um lugar axial no ambicioso projeto filosófico de Paul Ricœur. Propondo-se fundar uma antropologia do homem integral, do homem concreto, Ricœur elegera como método uma hermenêutica da via longa – por oposição à hermenêutica da via curta de Heidegger – que tornou imperioso o tratamento de variados temas, como o sofrimento, o mal, a linguagem, o tempo e a identidade. O seu longo percurso começa por uma fenomenologia da vontade, concretizada na obra intitulada precisamente *La Philosophie de la Volonté* (1950-1960), que se subdivide em *Le Volontaire et l'Involontaire*, *L'Homme Faillible* e *La Symbolique du Mal*, na qual o filósofo pensou a questão da falibilidade humana e, conseqüentemente, a questão do mal e dos seus símbolos. A conclusão deste estudo, segundo a qual «o símbolo dá que pensar», levará o filósofo a fazer um importante e longo desvio pela filosofia da linguagem, sobretudo pela hermenêutica dos textos, em obras como *Le Conflit des Interprétations* (1969), *La Métaphore Vive* (1975) e *Temps et Récit* (1983-85). Ao trabalhar, nesta última, a relação entre narrativa e temporalidade, o autor lançou as bases da sua investigação em torno da identidade, consubstanciada na coleção de estudos

que formam *Soi-Même Comme un Autre* (1990), a partir da qual adentrará o domínio ético, o confesso ponto de chegada do seu projeto filosófico.

Guiados pelos objetivos que apresentámos, dividiremos a nossa reflexão em três partes: num primeiro momento, procuraremos mostrar de que forma o texto poético surge, em virtude da *inovação semântica*, como um *medium* privilegiado da nossa compreensão do mundo e de nós mesmos; de seguida, intentaremos avaliar em que medida a mediação narrativa abre a possibilidade da superação (poética) dos paradoxos inerentes à experiência da identidade, aclarando a noção de *identidade narrativa*; por último, será nosso escopo refletir sobre as potencialidades práticas do texto poético, mostrando em que medida a identidade narrativa surge como a pedra angular da configuração e *refiguração* (ética) do *si mesmo*.

A especificidade do texto poético: a *inovação semântica* como forma privilegiada de mediação

Assumindo uma conceção ontológica da linguagem, Ricœur defende que é no texto que a linguagem adquire verdadeiramente o poder de revelar e configurar a experiência humana no mundo, que é essencialmente não linguística e que a precede. Tal possibilidade aberta pelo texto resulta do facto de este, contrariamente à fala, surgir como o lugar onde a palavra se fixa e opera uma tripla distanciação produtora de significação – entre o *dizer* e o *dito*, o *emissor* e o *recetor* e o *dito* e o seu *referente* –, promovendo, assim, a abolição de uma referência de primeira ordem – ostensiva e demonstrativa – e a abertura de uma referência de segunda ordem que requererá interpretação. Ao surgir como o domínio «em que pode ser abolida toda a referência à realidade dada» (Ricœur, s.d., p. 121), ou seja, em que mais se agudiza o movi-

mento de abolição de uma referência directa, a literatura parece inaugurar uma outra distanciação: a do real consigo mesmo. No entanto, é importante notar que este movimento de abolição de uma primeira ordem da referencialidade, pelo qual a literatura parece subtrair-se completamente ao mundo e fechar-se na sua gloriosa solidão, constitui a condição negativa de uma possibilidade essencial do texto poético: a de referir e tocar o real a um nível mais profundo – lembremos o *Lebenswelt* de Husserl e o *ser-no-mundo* de Heidegger –, aumentando o nosso poder de o entender e transformar:

Por um lado, a linguagem parece exilar-se fora do mundo, encerrar-se na sua atividade estrutural e finalmente elogiar-se a si mesma numa solidão gloriosa: o estatuto literário da linguagem ilustra esta primeira orientação. Por outro lado, contrariamente à sua tendência centrífuga, a linguagem literária parece capaz de aumentar o poder de descobrir e de transformar a realidade – e antes de mais a realidade humana – justamente na medida em que se afasta da função descritiva da linguagem vulgar na conversação¹ (Ricœur, 1991, p. 9).

Neste sentido, o que há para interpretar no texto literário não é, como propunham as hermenêuticas tradicionais, a intenção do autor, mas uma *proposta de mundo* na qual podemos projetar

¹ «D'un côté le langage paraît s'exiler hors du monde, se refermer sur son activité structurante et finalement se célébrer lui-même dans une solitude glorieuse: le statut *littéraire* du langage illustre cette première orientation. De l'autre côté à l'inverse de sa tendance centrifuge le langage littéraire paraît capable d'augmenter la puissance de découvrir et de transformer la réalité – et surtout la réalité humaine – à la mesure de son éloignement de la fonction descriptive du langage ordinaire de la conversation» (tradução nossa).

os nossos «possíveis mais próprios», a que o autor chamará o *mundo do texto*:

... um texto literário em geral, um texto narrativo em particular, projeta diante de si um mundo possível, certamente, mas mundo apesar de tudo, como um lugar de acolhimento onde eu poderia fixar-me e onde poderia habitar para aí efetivar os meus possíveis mais próprios² (Ricœur, 1991, p. 10).

Tal distanciação operada pelo texto, e de forma mais aguda pelo texto poético, assume, assim, em Ricœur, um carácter positivo e uma função hermenêutica, surgindo como condição de possibilidade de referirmos a realidade na sua espessura e de nos compreendermos enquanto seres no mundo.

Será importante ressaltar que a noção de texto poético proposta pelo filósofo adquire um espectro semântico abrangente, sendo «poético» entendido num sentido lato como *poiesis*, produção de sentido, incluindo tanto a poesia como a ficção. Tal revela que a sua maior preocupação não foi a questão dos géneros literários, mas a do trabalho de linguagem que o literário implica. É neste sentido que, em *Interpretation Theory*, Ricœur nos diz que a literatura, diferentemente dos discursos científico e filosófico, é «o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e em que o leitor não é intimado a escolher entre elas. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade» (Ricœur, 1986, pp. 69-70). Nesta medida, e ao «trazer à linguagem modos de ser que a visão comum obscurece ou até reprime» (Ricœur, 1986, p. 87),

² «[...] un texte littéraire en général, un texte narratif en particulier, projette en avant de lui un *monde-du-texte*, monde possible, certes, mais monde néanmoins, en tant que séjour où je pourrais me tenir et habiter pour y effectuer mes possibles les plus proches» (tradução nossa).

o texto poético, longe de ser um mero jogo de palavras, adquire uma dimensão referencial inovadora. Na verdade, a poesia e a ficção visam o ser, mas sob uma modalidade nova, a do *poder-ser*, tornando possível, em função da especificidade e natureza dos seus instrumentos, a metáfora e a narrativa – a dupla figura da *inovação semântica* –, um processo de *variações imaginativas* através do qual o leitor perscruta novas possibilidades de *ser-no-mundo*. É neste sentido que o texto poético se assume como um instrumento privilegiado na tarefa de revelar e configurar as múltiplas modalidades do ser e da nossa facticidade.

Privilegiamos, neste contexto, a reflexão que o autor desenvolve em torno da narrativa, a segunda dimensão da inovação semântica, que é associada à noção de *mise en intrigue*, a «arte de “compor intrigas”» (Ricœur, 1983, p. 57) ou o «agenciamento dos factos em sistema» (Ricœur, 1983, p. 69). Sendo pensada como *mimesis praxeos* – «mimesis» que é entendida no sentido aristotélico, como representação ou imitação criativa (da ação humana) –, a narrativa emerge, como veremos nos pontos seguintes, como um lugar privilegiado de mediação do ser e das experiências humanas fundamentais. Para tal concorrem, de uma forma decisiva, os três momentos que Ricœur reconhece no processo mimético narrativo³, especialmente o último: a mimese I, que corresponde à *prefiguração* das potencialidades simbólicas do campo prático, ou seja, às possibilidades dos enredos da ação e das qualidades dos seus agentes; a mimese II, correspondente ao próprio ato de *configuração* narrativa, a *mise en intrigue*, através da qual o escritor cria o reino da ficção, do *como se*; e a mimese III, associada à recepção da obra, à leitura, ou, melhor dizendo, à *apropriação* da intriga pelo leitor. Este terceiro momento, não se esgotando na estrita literariedade do texto poético, implica uma relação entre

³ Em relação às três *mimesis*, ver o capítulo III de *Temps et Récit I*.

os esquemas de significação do texto e os esquemas de ação do leitor pela qual se poderá dar a *refiguração* do modo que este tem de ser e operar no mundo. É, pois, neste terceiro momento que se cumpre aquilo a que Fernanda Henriques chama «o poder da *imaginação linguística* para gerar novos sentidos, para explorar novas possibilidades de se encarar a realidade e a si mesmo e de se conceber o futuro» (Henriques, 2005, p. 210). Neste sentido, como bem lembra Richard Kearney (2006, p. 481), Ricœur, ao conceber esta tríplice mimese operada pela narrativa, supera a perspetiva tradicional segundo a qual narrativa e vida são alternativas opostas, sendo por via da dissolução de tal dicotomia que o filósofo nos dará a pensar a relação entre a ficção narrativa e a constituição do *si mesmo*.

A identidade narrativa ou a constituição poética do si mesmo

Aclarado o espectro das inauditas possibilidades inauguradas pela *inovação semântica*, especialmente pela narrativa, procuramos agora perscrutar o papel do texto narrativo na superação dos paradoxos inerentes às experiências humanas do tempo e da identidade, e, assim, na constituição do *si mesmo*.

Procurando mostrar de que forma a atividade narrativa – tanto o ato de contar uma história como o de escrevê-la – responde e corresponde aos paradoxos de base do tempo, Ricœur começará, em *Temps et Récit I* (Ricœur, 1983), por atentar nas *Confissões* de S. Agostinho (2000) e na sua resposta da intensão e da distensão da alma num triplo presente. Não encontrando nessa hipótese uma solução para as aporias temporais, o filósofo ocupar-se-á, num segundo momento, da *Poética* de Aristóteles (1986), escolha que justifica com a apresentação de duas grandes razões: por um lado, o conceito de intriga (*muthos*) aristotélico parece apontar

para um predomínio da concordância sobre a discordância, ao contrário da noção de *distentio animi* de Santo Agostinho, e, por outro, o conceito de *mimesis* permite pensar uma segunda problemática, a da imitação criadora da experiência temporal pela mediação da intriga (Ricoeur, 1983, p. 66).

Recuperando os conceitos do filósofo grego, Ricoeur propõe que o que permite à história ser mais do que uma simples enumeração de acontecimentos numa ordem sucessiva, e aos acontecimentos tornarem-se história, é a mediação que resulta da *poiesis*, isto é, da operação de construção ou configuração do *muthos*, na medida em que esta possibilita uma «união entre a ficção e a ordem no seio de uma só e mesma operação» (Ricoeur, 1982, p. 6), sendo portanto no domínio poético que a solução do paradoxo do tempo deverá ser procurada. Jogando-se numa relação entre as partes (acontecimentos) e o todo (história), a intriga combina duas dimensões temporais, uma cronológica ou episódica e outra não-cronológica, que corresponde à dimensão de configuração através da qual a intriga constrói um todo de significação a partir de acontecimentos isolados. A inteligibilidade de uma história depende, assim, de ambas as dimensões, sendo inteligível aquela em relação à qual compreendemos de que forma os episódios conduzem a um determinado desfecho, ou seja, «a inteligibilidade do accidental, o universal do singular, o necessário ou verosímilante do episódio»⁴ (Ricoeur, 1983, p. 85). É, portanto, através da configuração da intriga que a sucessão dos acontecimentos se transforma numa totalidade de significação, o que só é possível porque tal configuração do *muthos* inaugura um tempo específico, o *tempo narrativo*, que, tecendo-se de tempo cronológico e de tempo vivido, permite a mediação entre episó-

⁴ «Composer l'intrigue, c'est faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier; le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique».

dios e configuração englobante. Por esta razão, é pela atividade de contar ou ler uma história que o tempo se torna humano:

o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge a sua plena significação quando se torna numa condição da existência temporal⁵ (Ricœur, 1983, p. 105).

A narrativa poética permite, dessa forma, ultrapassar a ideia de que a nossa condição temporal está inevitavelmente enredada na negatividade da *distensio*, da distensão entre tempos diferentes, transformando tal condição numa experiência positiva. Porém, tal só é possível ser pensado se não esquecermos que é no momento da *mimese* III que o mundo do texto realmente irrompe, assumindo plenamente a sua função *reveladora* e *transformadora* face à experiência do tempo e à consciência de si.

Depois de ter mostrado, em *Temps et Récit* (1983-85), de que forma a poética narrativa nos permite superar os paradoxos inerentes à experiência do tempo e redimensionar a nossa própria vivência temporal, o filósofo irá, em *Soi-Même Comme un Autre* (1990), propor-se avaliar a importância da narrativa para a constituição do si (mesmo) (Ricœur, 1990, p. 138)⁶.

Como lembra Carlos João Correia, esta ideia de abordar o problema da unidade da pessoa através da mediação da narrativa não é original, encontrando-se também em MacIntyre, nomeadamente na obra *After Virtue* (1981), a tese segundo a qual a unidade de si

⁵ «... le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle» (tradução nossa).

⁶ «... je me propose de remettre ici en chantier la théorie narrative, non plus dans la perspective de ses rapports avec la constitution du temps humain comme il a été fait dans *Temps et Récit*, mais de sa contribution à la constitution du soi».

próprio radica na unidade de uma narrativa e, ainda antes, em *Human Condition* (1958), de Hannah Arendt, a de que responder à questão sobre o sujeito de uma ação é, no limite, contar a história de uma vida (Correia, 1988, p. 84). Neste contexto, importa ainda mencionar o livro *Sources of the Self* (1989), de Charles Taylor, publicado um ano antes de *Soi-même Comme un Autre* (1990), no qual também avulta a ideia de que a construção identitária implica simultaneamente aspetos de natureza ética e narrativa.

Contudo, a proposta teórica que Ricœur faz em torno da noção de *identidade narrativa* é inovadora em vários aspetos. Para compreender o sentido e o alcance de tal noção, será necessário atentar na concepção de identidade da qual o autor parte. Ricœur fez notar, neste contexto, que a categoria kantiana de substância, através da qual tantas vezes se pensou a identidade, ao apontar para uma concepção de permanência que é pensada de forma transcendental enquanto permanência numérica (Ricœur, 1983, p. 143), só pode aplicar-se à natureza física, não servindo para pensar a mistura de permanência e de não-permanência que a caracteriza. Deste modo, percebendo a dificuldade de se dar conta de tal duplicidade, o filósofo propôs-se tratar tal questão a partir da noção de *si mesmo* (Ricœur, 1999, p. 215)⁷, começando por distinguir dois sentidos diferentes do termo «identidade» advenientes da sua dupla raiz latina: os étimos *idem* e *ipse*. Se a olharmos do ponto de vista do *idem* (que significa «idêntico» ou «muito parecido»), a identidade surge pensada em termos

⁷ O uso da expressão «si mesmo» em vez de «si» para traduzir o «soi» ricœuriano compreende-se à luz da justificação apresentada por Carlos João Correia para a sua tradução do «soi» como «si próprio»: «A dificuldade em encontrar uma palavra portuguesa correspondente ao sentido filosófico de *Soi* levou-nos a usar a expressão “si próprio” como sua tradução. O termo “si”, raramente substantivado na língua portuguesa, não nos parece feliz para expressar o sentido tanto de “*Soi*” como dos seus equivalentes em inglês, “*Self*”, e alemão, “*Selbst*”» (Correia, 2000, p. 193).

quantitativos ou numéricos, como mesmidade. Trata-se, pois, do conjunto de caracteres imutáveis que permanecem no tempo e que respondem à questão «*o que sou?*». Por outro, se tivermos em consideração o étimo *ipse* (que significa «próprio»), cujo oposto já não é «diferente», mas «estranho», deparamo-nos com uma identidade pensada em termos qualitativos, como resposta à questão «*quem sou?*», cuja permanência no tempo se revela mais problemática.

A partir daqui, teremos, então, de perguntar de que forma esta identidade, quando assumida como *ipseidade*, dá conta da sua dimensão temporal e, assim, da difícil mediação entre mudança e permanência. Ricœur começa por responder à pergunta através da noção de *história de uma vida*. Na continuação do que dissemos anteriormente, o autor defende que só pelo relato, pelo contar da história, é possível fazer a conexão de uma vida que, de outro modo, não seria mais do que a vivência e a recordação de instantes ou episódios que se sucederam, pelo que o filósofo nos diz que «a história da vida se converte, desse modo, numa história contada» (Ricœur, 1999, 216). Na verdade, tendo uma iniludível dimensão temporal, que é simultaneamente cronológica e subjetiva, não se pode aceder a esse tipo de história de uma forma direta, mas somente indiretamente através da poética da narração.

Este acesso mediado à identidade não se faz, assim, apenas ao contarmos a nossa história, mas também ao lermos ou ouvirmos as histórias de ficção nas quais não somos nós os protagonistas. Neste sentido, é importante perscrutarmos a relação entre ação e personagens da narrativa, os dois pólos da construção da trama, pois é no seu seio que surge a primeira possibilidade de superação do binómio permanência/mudança associado à identidade. Na senda de Aristóteles, que subordinava completamente os caracteres à ação, Ricœur irá defender a tese segundo a qual a narração configura o carácter duradouro da personagem, aquilo

a que podemos chamar a sua *identidade narrativa*, ao configurar a identidade própria da história contada. Assim, se realmente toda a história pode ser considerada um encadeamento de situações que nos leva de uma situação inicial a uma situação final, a identidade narrativa da personagem só poderá ser o estilo unitário das transformações subjetivas que obedecem à regra da completude, da totalidade e da unidade da trama. É, pois, por isso que é na configuração da própria trama que primeiro se deverá procurar a mediação entre permanência e mudança, e só depois na personagem, que emerge como «figura do si mesmo» (Ricœur, 1999, p. 220).

Para compreendermos o processo de *refiguração* do si que tem lugar ao nível da mimese III, será preciso considerar outro elemento: o carácter fictício da personagem. O carácter fictício da narrativa e das suas personagens surge como um elemento crucial na medida em que, ao abrir o campo do *poder-ser*, permite ao leitor ser sujeito de um processo de *variações imaginativas* (Ricœur, 1999, p. 226) através do qual este pode perscrutar novas formas de ser, convertendo-se, por meio deste prodigioso trabalho do imaginário, num eu refigurado⁸. Este trajeto da auto-identificação do si mesmo só é, pois, possível em virtude de um processo de identificação relativamente à personagem fictícia (Ricœur, 1999, p. 228), pelo que podemos dizer que as variações imaginativas experienciadas por via da ficção se transformam nas variações do próprio si mesmo.

Assim sendo, a *identidade narrativa*, entendida pelo filósofo como «aquela identidade que o sujeito humano alcança mediante a função narrativa» (Ricœur, 1999, p. 215), constitui-se como o ponto de mediação entre uma identidade *idem* e uma identidade

⁸ Esta questão é aprofundada por Jean-Luc Amalric na obra *Paul Ricœur, L'Imagination Vive. Une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination* (2013).

ipse e, assim, como a pedra angular da compreensão e configuração do si (*soi*) como um *si mesmo* (*soi-même*). Nesta perspectiva, a identidade compreende uma infinita tarefa de reinterpretação à luz das histórias que contamos a nós mesmos ou aos outros, revelando-se o si narrativo «um processo contínuo de autoconsciência e autorretificação que se baseia na imaginação poética para sintetizar os diferentes horizontes de passado, presente e futuro.» (Kearney, 1995, p. 181). Assim, podemos dizer que o que se joga na identidade narrativa é a mediação entre a nossa ipseidade e as possibilidades de nós e do mundo entrevistas por meio da ficção literária, mais especificamente dos sentidos e dos modelos de ação que esta nos abre ou propõe, tal como esclarece Carlos João Correia:

Mas existe uma razão suplementar que explica, segundo Ricœur, o papel privilegiado da identidade narrativa no acesso à nossa identidade pessoal: construir modelos ficcionais que, como espelhos, nos permitem reflectir a vida e o drama, não tanto de seres e objectos neutros, mas, antes, de pessoas reais comprometidas com o mundo e com os outros – seres que amam, que sofrem, que atraíam, que morrem, que desejam (Correia, 1998, p. 87).

Da poética à ética: a dimensão poético-prática da identidade narrativa

Na sequência do que vimos anteriormente, adivinha-se já que a identidade narrativa integra não só uma dimensão poética da imaginação, mas também uma dimensão prática, ponto em que ecoamos a tese defendida por Jean-Luc Amalric:

... a tese que procurarei defender é que a identidade narrativa pode ser caracterizada por uma mistura poético-prática que mediatiza e dialectiza duas funções distintas da imaginação: de um lado, aquilo a que chamarei uma função poética da imaginação – ou seja, fundamentalmente uma função de representação apoiada na interpretação e no discurso – e do outro o que chamaria, na senda de Ricœur, uma função prática – isto é, uma função projetiva da imaginação, capaz, ao mesmo tempo, de iluminar, orientar e dinamizar o nosso agir (Amalric, 2012, pp. 110-111).

A mediação poética adquire, assim, ao nível da mimese III – o momento da apropriação do texto pelo leitor, que corresponde, ao mesmo tempo, a uma apropriação de si –, um alcance prático, sendo esse um dos pontos de inovação da proposta de Ricœur. Como o filósofo defende em *Du Texte à l'Action* (título que em si é já representativo de tal tese), o mundo da ficção funciona como «um laboratório de formas no qual ensaiamos configurações possíveis da ação para aí comprovar a sua consistência e a sua plausibilidade» (Ricœur, s.d., 29), sendo através deste jogo que a dimensão poética dos textos desagua na dimensão prática da acção.

Embora tal dimensão já se entreveja neste momento, torna-se neste ponto imperioso perguntar em que medida a vocação poético-prática dos textos de ficção, bem como a identidade narrativa que por meio deles se tece, convoca e atualiza a dimensão ética. Na verdade, a poética da narração permitiu a Ricœur deslindar a problemática do si mesmo à luz não só das teorias da ação e dos atos de fala, mas também da teoria da imputação moral, na qual o si mesmo toma a forma do sujeito responsável (Ricœur, 1999, 216). O tópico da imputação moral surge, aliás, como o

mais importante na arquitetura ricœuriana, o que se comprova pela chamada «viragem ética» que o seu pensamento manifestará a partir do tratamento da questão da identidade narrativa. Não é, pois, despreciando que os estudos sobre o sujeito responsável que surgem em *Soi-Même Comme Un Autre* (Ricœur, 1990) venham depois dos estudos que versam o sujeito que é capaz de narrar(-se), tal como confirma Olivier Abel:

Não podemos construir um sujeito responsável sobre um sujeito incapaz de seguir uma história e de entender a história dos outros. É muito perigoso acreditar que tudo é narrativa ou pior que tudo é ficção, mas é ainda mais perigoso não narrar nada, não ser capaz de narrar nada. A fraqueza das capacidades narrativas leva à fraqueza da responsabilidade (Abel, 2011, p. 234).

Com efeito, se antes a convocou para superar os paradoxos inerentes à dialética mesmidade/ipseidade, num segundo momento Ricœur situará a identidade narrativa num lugar de charneira entre a dimensão simplesmente poética da identidade pessoal e a sua dimensão ética. Ao permitir um exercício de identificação e de avaliação moral das personagens num todo de ação, a mediação narrativa revelar-se-á também fundamental para a configuração ética do si e para problemática da imputação. Diz-nos o autor, neste sentido, que a inteleção narrativa se assemelha ao juízo moral na medida em que «explora os caminhos mediante os quais a virtude e o vício conduzem ou não à felicidade e à desgraça» (Ricœur, 1999, 226). Existe, pois, na literatura uma demarcada dimensão ética que o filósofo clarifica de uma forma luminosa:

A literatura é um vasto laboratório onde se ensaiam estimulações, valorações, juízo de aprovação ou de

condenação, pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética⁹ (Ricœur, 1990, p. 109).

O poder de *refiguração* do si mesmo que a narrativa tem ao nível da mimese III adquire, assim, um alcance que se estende à ética e ao plano comunitário, sendo nessa medida que, nos últimos artigos de *Soi-Même comme un autre* (Ricœur, 1990), o autor nos dá já a pensar a identidade narrativa na sua relação com a dimensão ético-política. Chamando a atenção para a necessidade de distinguirmos a ética, o desejo ou a intenção da vida boa, da moral, o conjunto de normas que norteia a ação, Ricœur defendeu o primado da primeira sobre a segunda e a importância de um constante reenvio entre ambas. Considerando os três planos nos quais a intenção ética se desenvolve – o do cuidado de si (eu), o da solicitude (tu) e o da justiça (ele) – o filósofo propôs uma «pequena ética» que define como «o desejo [*visée*] de uma vida boa com e para os outros em instituições justas» (Ricœur, 1990, p. 202)¹⁰, sendo este desejo de uma «vida boa» – noção que o filósofo recupera de Aristóteles – apenas possível pela mediação dos modelos narrativos e, assim, da identidade narrativa dos sujeitos e da comunidade. Na verdade, ao permitir-nos ensaiar o juízo moral através da projeção em diferentes enredos e possibilidades de acção, a narrativa abre espaço para o exercício e a consolidação daquilo a que os gregos chamavam *phronesis*, noção que podemos entender, caucionados por Ricœur, como uma sabedoria prática (*sagesse pratique*) capaz de resolver os impasses resultantes do conflito entre diferentes normas morais.

⁹ «La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d’approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l’éthique» (tradução nossa).

¹⁰ «Appelons “visée éthique” la visée de la “vie bonne” avec et pour autrui dans des institutions justes.»

O alcance ético da identidade narrativa não se esgota, no entanto, na mediação que oferece à memória e ao exercício do juízo moral. O poder que aquela confere ao sujeito de narrar e de se narrar alia-se, por outro lado, à capacidade de, pela mesma via narrativa, o sujeito prometer, surgindo, assim, a promessa como uma nova forma (ética) da manutenção da ipseidade. Neste último desdobramento da identidade narrativa, a atestação narrativa do si identifica-se com a atestação ética da promessa – com a capacidade de se permanecer fiel à palavra dada –, garante primacial do reconhecimento, manutenção e configuração do si num compromisso com a alteridade.

Considerações finais

Sinalizando a temporalidade essencial da experiência da identidade e a tensão permanência-mudança que a habita, Ricœur mostra-nos que a compreensão e configuração de tal experiência convocam a mediação do outro, da alteridade, representando a poética da narração, enquanto domínio onde, pelo prodígio da ficção, se abrem possibilidades interditas ao discurso crítico-ensaístico, o chão por excelência do desvelamento do si mesmo. Assim, em virtude do fôlego que atribui à *inovação semântica*, Ricœur propõe um modelo de interpretação assente no valor ontológico e cognitivo da narrativa, ou seja, na possibilidade de esta mediar a compreensão de algo essencial sobre o mundo e sobre o si, produzindo um efeito que se estende do *mundo do texto* ao plano prático da vida humana. É, pois, neste sentido que podemos dizer que a poética narrativa é já uma poética do eu, nas suas dimensões pessoal e coletiva.

A mediação narrativa revela-se, nesta medida, fundamental para a compreensão das experiências do tempo e da identidade,

experiências que, pela sua natureza, não admitem um acesso direto, simplesmente analítico ou conceptual. Assim, partindo dos paradoxos em que a questão identitária frequentemente se enreda, o autor propôs que é apenas pela narrativa que um sujeito compreende e dá conta da mistura de permanência e mudança que o habita, ou seja, do fenómeno da sua manutenção não obstante as várias variações a que vai estando sujeito, forjando, neste contexto, a noção de *identidade narrativa*. É importante grifar que, para além da dimensão poética, Ricœur reconhece na identidade narrativa uma dimensão prática, mostrando de que forma esta permite experimentar modelos de ação que se repercutirão na nossa práxis. Ao permitir-nos exercitar o juízo moral, a (identidade) narrativa adquire, ao nível da mimese III, também uma dimensão ética, que se espelha na capacidade crescente de a nossa ação visar e construir a *vida boa*. Neste contexto, a poética do eu que se tece por meio da identidade narrativa encontra a sua derradeira efetivação na capacidade do si de se com-prometer por via da palavra feita promessa. A fidelidade à palavra dada, à promessa feita, constitui-se não só como um outro critério da continuidade diacrónica da ipseidade, mas também, e sobretudo, como o critério ético por excelência.

Descobrimos, pois, na identidade narrativa uma fulgurante resposta às problemáticas da constituição e da continuidade da ipseidade. Não obstante, o modelo narrativo proposto por Ricœur presta-se a algumas objeções, decorrentes desde logo da própria limitação da narrativa para dar conta da totalidade de uma vida. Ademais, ao estabelecermos uma estreita ligação entre a narração e a atestação da identidade entendida como ipseidade, uma pergunta imediatamente se impõe: como pensar a identidade de alguém desprovido da capacidade de narrar? Estará essa pessoa necessariamente desprovida de identidade? Para além destas questões, teremos ainda de considerar que grande parte dos

textos de cunho autobiográfico, muito especialmente os escritos a partir do século XX coloca em causa a noção de narrativa atrás aclarada, assumindo um carácter fragmentário consubstanciado em formas poéticas diversas.

Referências bibliográficas

- Abel, O. (2011). Du retournement poétique au paradoxe éthique. In A. Paula e S. Sperber (Org.), *Teoria Literária e Hermenêutica Ricœuriana. Um diálogo possível*. Dourados: Ed. UFGD, 215-245.
- Amalric, J.-L. (2012). L'imagination poético-pratique dans l'identité narrative. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 3, n.º 2, 110-127.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aristóteles (1986). *Poética*. Trad. de E. de Sousa. Lisboa: I.N.C.M.
- Correia, C. J. (1995). *Ricœur e a expressão simbólica do sentido*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
- Correia, C. J. (1998). Identidade pessoal. Notas para uma redefinição do conceito de pessoa segundo o pensamento de Ricœur. *Philosophica*, 12, Lisboa, 75-88.
- Correia, C. J. (2000). A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. comentada de "L'identité narrative" de Paul Ricœur, *Arquipélago*, 7, 177-194.
- Henriques, F. (2005). *Filosofia e Literatura: um percurso hermenêutico com Ricœur*, Biblioteca de Filosofia, 11. Porto: Edições Afrontamento.
- Kearney, R. (1995). Narrative imagination: between poetics and ethics. *Philosophy and Social Criticism*, vol. 21, n.ºs 5-6. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 173-190.
- Kearney, R. (2006). Parsing narrative – story, history, life. *Human Studies*, vol. 29, n.º 4, dec. 2009. Springer, 477-490.
- MacIntyre, A. (1981). *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Portocarrero, M. L. (2002). Fenomenologia do tempo e poética narrativa em P. Ricœur. In *A Fenomenologia Hoje. Actas do I Congresso Internacional da AFFEN*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 349-364.
- Ricœur, P. (1982). Entre Temps et Récit – concorde/ discorde. In AAVV, *Recherches sur la Philosophie et le Langage*. Université des Sciences Sociales de Grenoble, 2-14.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III*. Paris: Éditions du Seuil.

- Ricœur, P. (1986 [1976]). *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Ricœur, P. (s.d. [1986]). *Do texto à acção*. Trad. de A. Cartaxo e M.^a José Sarabando. Porto: Rés-Editora.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Ricœur, P. (1991). Auto-compréhension et histoire. In T. Calvo Martines e R. Ávila Crespo, *Paul Ricœur. Los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos. Acedido a 16 de abril de 2015, em http://www.fondsricoeurRicœur.fr/photo/Auto%20compr_%20et%20histoire.pdf.
- Ricœur, P. (1999). La identidad narrativa. In *História y narrativa*. Introd. de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Barcelona: Editorial Paidós.
- Santo Agostinho (2000). *Confissões*. Trad. de A. Espírito Santo *et. al.* Lisboa: I.N.C.M.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

MICHEL FOUCAULT E A SUBJETIVAÇÃO
(MICHEL FOUCAULT
AND SUBJECTIVATION)

Victor Gonçalves (Centro de Filosofia, Univ. de Lisboa)
victorgoncalves2@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0128-3850>

Resumo: No contexto do pós-modernismo francês, Michel Foucault, que preferia ser visto como um historiador e não um filósofo, propôs nos anos 60, depois de Nietzsche, Barthes e Blanchot, a dessacralização do autor. Mais do que uma questão de linhagem intelectual, quis ser coerente com o seu postulado do desaparecimento do homem epistemológico e do sujeito soberano, desviando a produção de sentido do «interior» para o «exterior». Sem uma unidade constituída em torno do autor, as obras são recebidas em modo caleidoscópico, valorizando uma espécie de democratização hermenêutica. Mesmo se em muitos casos, por questões convencionais, mantém a função-autor – prova de que não rompe totalmente com algumas vias tradicionais de constituição de sentidos –, nessa época defende que se descontinuou o paradigma da dupla imortalização entre autor e obra. Anos depois, retoma a questão do sujeito, sobretudo nos cursos do Collège de France, e preocupa-se em abordar os processos de subjetivação

na Antiguidade. Recuperando nos dois últimos volumes da *Histoire de la sexualité* (1984) o cuidado de si (*epimeleia heautou*) e o uso dos prazeres (*aphrodisias*), técnicas que na Grécia favoreciam o governo de si e dos outros, uma «estética da existência» trabalhada por uma ética afirmativa, preparando mais para a vida do que para a morte. Esses traços de subjetivação foram posteriormente elididos pela pastoral cristã, que orientou o conhece-te a ti mesmo (*gnothi seauton*) para a investigação («exame de consciência») do fundo pecaminoso que supostamente informa o ser humano. Ao lado desta história da subjectivação, vemos emergir, como é habitual nos textos de Foucault, fios de Ariadne que ajudam a pensar alguns dos impasses do presente, nomeadamente a possibilidade de se desenvolver uma nova ética sem moral.

Palavras-chave: *Aphrodisias*, Autor, Ética, *Epimeleia Heautou*, Subjetivação, Sujeito

Abstract: In the context of French Post-Modernism, Michel Foucault, who preferred to be regarded as a historian rather than a philosopher, proposed in the 60s, after Nietzsche, Barthes and Blanchot, the author's desacralization. More than just a matter of intellectual heritage, he wanted to be true to his postulate of the disappearance of the epistemological man and of the sovereign subject, deflecting the production of meaning from the "inside" to the "outside". Without an idea of unity built around the author, the works are received kaleidoscopically, establishing a sort of hermeneutical democratization. Even if often, by conventional reasons, the author function is maintained – which attests to the notion that there is not a complete break with some traditional ways of generating meaning –, at that time he sustains that the paradigm of the

double immortalization between author and work is out of date. Years later, he goes back to the question of the subject, especially in his lectures in the Collège de France, and he is concerned with approaching the processes of subjectivization in Antiquity. He retrieves in the last two volumes of *Histoire de la Sexualité* (1984) the concepts of care for oneself (*epimeleia heautou*) and the exercise of pleasures (*aphrodisias*), techniques which in Greece favoured the rule over oneself and others, an “aesthetics of existence” brought into practice by an affirmative ethics, designed to prepare one for life rather than for death. Those traits of subjectivization were later on left out by Christian pastoral, which turned the know thyself (*gnothi seauton*) for the investigation («examination of conscience») of the sinful background that arguably informs the human being. Running parallel to this history of subjectivization, we see emerging, as it is often the case in Foucault’s texts, the threads of Ariadne that can help us consider some of our own present challenges, namely the possibility of developing a new ethics without morals.

Keywords: *Aphrodisias*, Author, Ethics, *Epimeleia Heautou*, Subjectivization, Subject.

“Nós nunca nos realizamos.
Somos um abismo indo para um abismo – um poço
fitando o Céu.”
(Pessoa, 2008, p. 78)

1 – «Pensée du dehors» e morte do autor

A hipótese do desvanecimento do sujeito, cuja genealogia remonta a Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille e Lévi-Strauss, é um tema fetiche do pensamento francês do pós-guerra¹. Derrida, Foucault, Barthes, Blanchot, Bataille, Klossowski, entre outros (sobretudo os humanistas céticos), dedicaram-lhe muitas páginas e produziram em torno dele algumas das suas ideias mais luminosas². Neste campo de reflexão, Foucault, ainda enamorado pelo estruturalismo, escreve em 1966 «La pensée du dehors»³

¹ Diz Foucault: «chez Nietzsche quand il découvre que toute métaphysique de l'Occident est liée non seulement à sa grammaire (ce qu'on devinait en gros depuis Schlegel), mais à ceux qui, tenant le discours, détiennent le droit à la parole; chez Mallarmé, quand le langage apparaît comme congé donné à ce qu'il nomme, mais plus encore – depuis Igitur jusqu'à la théâtralité autonome et aléatoire du Livre – le mouvement dans lequel disparaît celui qui parle; chez Artaud, lorsque tout langage discursif est appelé à se dénouer dans la violence du corps et du cri, et que la pensée, quittant l'intériorité bavarde de la conscience, devient énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même; chez Bataille, lorsque la pensée, au lieu d'être discours de la contradiction ou de l'inconscient, devient celui de la limite, de la subjectivité rompue, de la transgression; chez Klossowski, avec l'expérience du double, de l'extériorité des simulacres, de la multiplication théâtrale et démente du Moi.» (Foucault, 2001a, p. 550; sublinhados nossos)

Lembremos que Lévi-Strauss lança um manifesto anti-humanista no cap. IX de *La Pensée sauvage* (Lévi-Strauss, 1962) contra a *Critique de la raison dialectique* de Sartre (1960). Resumindo muito: o homem histórico de Sartre, produto de um *cogito* social, ocidentalizado, opõe-se ao mundo para lhe dar um sentido e de alguma forma se superiorizar a ele. Pelo contrário, o homem estrutural está imerso no mundo, ele produz mundo. Com isto, este anti-humanismo assenta no desaparecimento do *cogito*, substituído pelo «inconsciente estrutural», um ganho ético contra o eurocentrismo, por vezes colonialista e racista, assente na ideia, filosófica e geopolítica, da centralidade do *cogito*.

² Outros pensadores desconfiaram desta encenação fúnebre, mais foi ela que promoveu um questionamento sério sobre os seus limites e poderes.

³ Publicado originalmente na *Critique* (Foucault, 1966), número totalmente dedicado a Blanchot, e depois em *Dits et écrits I* (Foucault, 2001a). Recordamos que três anos antes publicou na mesma revista «Préface à la transgression», *Hommage à G. Bataille*, onde a dissolução do sujeito, a destituição da subjectividade filosófica são conduzidas pela experiência da transgressão, que talvez um dia, diz Foucault, apareça como decisiva na nossa cultura. Tanto mais que «La transgression s'ouvre sur un monde scintillant et toujours affirmé, un monde sans ombre, sans crépuscule, sans ce glissement du non qui mord les fruits et

inspirado em Maurice Blanchot. Segundo Foucault, Blanchot incarnava a ideia da «literatura pura», coando incessantemente a linguagem através dela mesma; propondo um soberanismo linguístico, no qual, bem entendido, os antiquados modelos de autoria perdiam relevância. Daí o trabalho obstinado e sistemático de experimentação literária, buscando o «puro exterior» das palavras para marcar a sua autonomia em relação ao sujeito de enunciação. Indo, no limite, à procura da verdade semântica silenciosa, uma bela e fecunda intangibilidade; finalidade que ditou grande parte do seu estilo de escritor associal⁴.

Foucault inicia «La pensée du dehors» dizendo que a epistemologia grega tremeu perante a afirmação «Eu minto», mas acrescenta que o «Eu falo» desafiou mais intensamente toda a ficção moderna. O célebre paradoxo de Epiménides foi menos incómodo do que o segundo enunciado, porque tal paradoxo não cria uma cesura lógica insuperável. O «Eu falo», pelo contrário, desconcerta quando revela que «o sujeito falante é o mesmo que aquele de quem se fala.» (Foucault, 2001a, p. 547)⁵. Mas isto não conduz, como se poderia esperar, à hipertrofia do «eu», pelo contrário, a linguagem toma por si mesma conta do projeto de enunciação e, paroxisticamente, em vez de assim se afirmar numa qualquer positividade linguística, dirige-se para um «vazio onde encontra o seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”..» (Foucault, 2001a, p. 548). Desta maneira, o «Eu falo» funciona em oposição ao «Eu penso», este conduz à soberania do «Eu», aquele sabota esta certeza, deixando, no limite, aparecer apenas

enfonce en leur cœur la contradiction d’eux-mêmes.» (Foucault, 2001a, p. 267) No final da vida, reconhece que a leitura de Nietzsche lhe permitiu romper com o sujeito de tipo fenomenológico, a-histórico, e perceber que havia uma história do sujeito à semelhança de uma história da razão. (Foucault, 2001a, p. 1255).

⁴ Sobre esta disposição de vida, pode consultar-se Buclin (2011).

⁵ As traduções são da nossa responsabilidade.

a sua ausência⁶. Por isso, a palavra da palavra leva, na literatura (talvez noutros campos também, diz Foucault), para o «exterior», onde desaparece o sujeito que fala:

O ser da linguagem só aparece por ele mesmo no desaparecimento do sujeito. ... Este pensamento que está fora de toda a subjetividade para fazer aparecer do exterior os limites, anunciar o fim, fazer cintilar a dispersão e apenas colher a invencível ausência, ... este pensamento, em relação à interioridade da nossa reflexão filosófica e em relação à positividade do nosso saber, constitui o que poderíamos, numa palavra, chamar «o pensamento do exterior». (Foucault, 2001a, p. 549)

E Blanchot, além de testemunho, é esse próprio pensamento do exterior, «a presença real, absolutamente longínqua, cintilante, invisível, o destino necessário, a lei inevitável, o vigor calmo, infinito, pesado deste mesmo pensamento.» (Foucault, 2001a, p. 551).

Por outro lado, ao questionar a «soberania do sujeito», submete as narrativas da genialidade, a sacração das ideologias neorromânticas da criatividade e da invenção à crítica. De uma ou de outra forma, a desconfiança em relação a uma vontade livre e produtora de novidades – presente nos «homens históricos», forjadores de codificações universais – manter-se-á até ao fim da sua vida. Na década de 60, a hipótese da «morte do

⁶ No texto de homenagem a Georges Bataille, escrevia: «Cette fracture du sujet philosophique, elle n'est pas seulement rendue sensible par la juxtaposition d'œuvres romanesques et de textes de réflexion dans le langage de notre pensée. L'œuvre de Bataille la montre de bien plus près, dans un perpétuel passage à des niveaux différents de parole, par un décrochage systématique par rapport au Je qui vient de prendre la parole, prêt déjà à la déployer et à s'installer en elle». (Foucault, 2001a, p. 271)

sujeito» dá-lhe alento, como se pode ver no seguinte excerto de *L'Archéologie du savoir*:

[quis] mostrar que uma mudança na ordem do discurso não supõe 'ideias novas', um pouco de invenção e de criatividade, uma mentalidade outra, mas transformações numa prática, eventualmente nas que lhe estão próximas e na sua articulação comum. Não neguei, longe disso, a possibilidade de mudar de discurso: retirei-lhe o direito exclusivo e instantâneo da soberania do sujeito. (Foucault, 1969, p. 272)

Desta forma, desvanece-se o sujeito da enunciação, argumentado na famosa conferência da Société française de philosophie, a 22 de Fevereiro de 1969, sobre o que é um autor⁷, mostrando como a escrita trabalha num «espaço onde o sujeito escritor não cessa de desaparecer.» (Foucault, 2001a, p. 821)⁸. É por isso que, se durante muito tempo se pensou que a obra tinha o dever de

⁷ Publicada inicialmente no *Bulletin de la Société française de philosophie* (Foucault, 1969).

⁸ Lembremos que o escrito de Foucault deve muito a Roland Barthes, o primeiro a teorizar a morte do autor. Dizia ele dois anos antes de Foucault: «L'auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribué comme un *avant* et un *après*: l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture; il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout le texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*.» (Barthes, 1984, p. 64). É por isso que «un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu, où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un

imortalizar o autor, «recebeu agora o direito de o matar, de ser a assassina do seu autor.» (Foucault, 2001a, p. 821)⁹. No essencial, Foucault pretende revogar a crença na unidade obra/autor, mesmo se a assinatura, em geral isomorfa ao nome próprio, produz um conjunto de classificações, organizações, articulações e significações. Dizer «Aristóteles» é traçar, num relance, uma série de demarcações, por exemplo: «autor dos *Analíticos*», «fundador da ontologia», «inversor do platonismo». O seu nome tem, pois, a função de classificar, agrupar, limitar e excluir um conjunto de textos, temas e estilo(s) da obra. Neste sentido, Foucault compromete-se filosoficamente a atribuir à função-autor (*fonction-auteur*) o papel de instaurar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de muitos discursos. Síntese em quatro pontos: 1) até à Modernidade, o autor era antes de mais um sujeito penal, alguém que podia ser punido pelo que escrevia quando expunha forças transgressoras; 2) a função-autor varia consoante os discursos e as épocas, os discursos literários circularam em tempos anonimamente, sem que isso inquietasse os leitores, pelo contrário na Idade Média um texto científico obrigava à divulgação da autoria (Foucault, 1983); 3) a função-autor constrói-se pela projeção, mais ou menos psicologizante, do que se retira dos próprios textos, por isso o autor de uma obra romanesca e o de uma obra filosófica são representados distintamente; 4) os discursos com função-autor são multímodos, por exemplo o tipo de narrador no prefácio de um livro de matemática distingue-se do do corpo do texto; o registo discursivo com que se define

qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.» (Barthes, 1984, pp. 66-67).

⁹ Continua: «le sujet écrivant dérouté tous les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. Tout cela est connu; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur.» (Foucault, 2001a, p. 821).

a metodologia ou escreve os agradecimentos difere das ilações presentes na conclusão de um livro de filosofia (Foucault, 2001a, pp. 827-831).

Por conseguinte, a *ontologia* do autor é instável, podendo mesmo, diz Foucault, imaginar-se uma cultura onde os discursos circulariam sem qualquer função-autor¹⁰. O autor pode, pois, ser um fio de unificação dos discursos, mas sem carácter de necessidade (é frequente dividir epistemológica ou estilisticamente a linha biográfica dos autores, privilegiam-se as triádicas, para, paradoxalmente, forçar a unidade, por exemplo em Nietzsche, Platão, Deleuze e Foucault), há discursos que não extraem dele o seu sentido ou eficácia (Foucault, 1983, pp. 28-31). Mais importante é, no entanto, «tratar de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.» (Foucault, 2001a, p. 839)¹¹.

2 – Retorno a um *sujeito*: processos de subjetivação

Esta elisão do sujeito, através da complexificação, talvez pletórica, da sua ontologia, modalizando diferentes formas

¹⁰ Em 1984, retoma a questão da morte do autor, numa entrevista reconhece que há certos livros em que conhecer o autor pode facilitar a leitura, sendo mais uma chave de inteligibilidade. Mas, excluindo alguns grandes pensadores, na maioria dos casos isso só serve de filtro. Referindo-se a si: «Pour quelqu'un comme moi, qui ne suis pas un grand auteur, mais seulement quelqu'un qui fabrique des livres, on voudrait qu'ils soient lus pour eux-mêmes, avec leurs imperfections et leurs qualités éventuelles.» (Foucault, 2001b, p. 1554) Tudo isto estava em absoluta consonância com o repetido «*Qu'importe qui parle.*» Esta instabilidade e dissipação serão retomadas em *L'Ordre du discours* (1983).

¹¹ Ainda sobre a des-substancialização do sujeito, ver: «La scène de la philosophie» (Foucault, 2001b, p. 590); e, entre outros, «Le retour de la morale» (Foucault, 2001b, p. 1525).

de aparecer¹², atacou a soberania egológica desenvolvida na Modernidade e prolongada em parte da Contemporaneidade. Combatendo inclusivamente, a partir da cumplicidade dos campos antropológico e humanista, o descentramento operado por Marx, que se, por um lado, constituiu uma «História global» capaz de estudar (explicando e demonstrando) a historização das relações de produção e destacar, científica e politicamente, as determinações económicas e a luta de classes, colocou, por outro, como finalidade última a anulação de todas as diferenças sociais, criando uma totalidade uniforme. Foucault preferiu a genealogia nietzscheana, capaz de dissolver o Sujeito, a Verdade e o Bem, evidenciando o convencionalismo histórico onde assentavam e os complôs morais que os originaram. A barricada que escolheu atacou sempre a obsessão pelos fundamentos e a elevação da racionalidade a *telos* da humanidade (Foucault, 1969, p. 22).

Regressará ao problema do sujeito na década de 80, mas aí em vez de trabalhar para o seu desaparecimento, examinou as suas formas de constituição através dos processos de subjetivação.¹³ Demonstrou que se na contingência de certas práticas discursivas e não discursivas, a Modernidade construiu um sujeito dócil e submisso, foi sempre igualmente possível edificar sujeitos alternativos, livres para se comporem a si mesmos. O paradigma provém das práticas de subjetivação da Grécia e Roma antigas

¹² Recusando, desta forma, as teorias apriorísticas do sujeito, visto que este é o resultado de um conjunto de práticas que o fazem ou louco, ou delinquente, ou normal... (Foucault, 2001b, p. 1537)

¹³ O problema geral desta época pode ser resumido assim: «je pense effectivement qu'il n'y a pas un sujet souverain, fondateur, une forme universelle de sujet qu'on pourrait retrouver partout. Je suis très sceptique et très hostile envers cette conception du sujet. Je pense au contraire que le sujet se constitue à travers des pratiques d'assujettissement, ou, d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération, de liberté, comme, dans l'Antiquité, à partir, bien entendu, d'un certain nombre de règles, styles, conventions, qu'on retrouve dans le milieu culturel.» (Foucault, 2001b, p. 1552)

– *uso dos prazeres e cuidado de si*, subtítulos dos dois últimos vols. de *L'Histoire de la sexualité*. Por um lado, em bom historiador, recolhe os comportamentos que definiam a maneira como certos indivíduos (os que assumiam a ociosidade) desenvolviam a sua ética, isto é, a maneira pessoal de estilizar a existência e viver a moral pública¹⁴. Por outro lado, estes estudos, diferentes dos que tinha feito até ali, permitem-lhe abordar criticamente o presente, alargando as possibilidades de vivência humana¹⁵. Próximo de Nietzsche, como defende Deleuze¹⁶, aposta numa espécie de responsabilidade ético-ontológica, ou de ontologia prática, abandonando ainda mais, ao contrário do que alguns leitores disseram, a noção de sujeito como sujeição (a um humanismo, psicologismo ou biologismo... A outros ou a si mesmo,

¹⁴ Na *Histoire de la sexualité 2* (Foucault, 2001e), Foucault distingue «moral» de «ética». A moral, por um lado, forma-se a partir de um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e grupos por diversos tipos de mecanismos prescritivos, a que se chama «código moral». Por outro lado, também designa os comportamentos reais dos indivíduos em relação às regras estabelecidas, a que Foucault chama «moralidade dos comportamentos». Outra coisa é a constituição de si mesmo como sujeito moral agindo nos elementos prescritivos que constituem o código. Aqui, institui-se um campo ético, isto é, a maneira como o indivíduo elabora partes de si mesmo, formando os princípios da sua conduta (Foucault, 2001e, pp. 36-38).

¹⁵ Certa vez, numa autoanálise, colocou a questão da subjetivação em termos mais epistemológicos: tratar-se-ia de determinar os modos de subjetivação derivados dos diferentes tipos de conhecimento, como se vai elaborando um sujeito, ainda informe, à medida que conhece o objeto, na diferença que há entre fazer a exegese de um texto sagrado, observar um acontecimento natural ou analisar o comportamento de um doente mental. Ao mesmo tempo, o outro pplo da relação também determinaria o seu modo de objetivação. Seria, aliás, desta relação que nasceria um determinado jogo de verdade (Foucault, 2001b, p. 1451). Em consequência, por sua vez o estudo das práticas da Antiguidade ligadas à economia dos *aphrodisias* e ao *epimeleia heautou* influem no próprio processo de subjetivação de Michel Foucault.

¹⁶ Veja-se a entrevista a Didier Eribon de 23 de Agosto ao *Le Nouvel Observateur*. Mas igualmente próximo do Kant da *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático* e do *Opus Postumum*, que Foucault conhecia bem, como o prova a *Introduction à l'Anthropologie* (Foucault, 2008a).

escravo ou senhor)¹⁷, afirmando a existência como resultado de uma constante composição, trabalho ético e estético¹⁸. Tudo isto está bem patente em *Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs* (Foucault, 2001e), onde os jogos de verdade na Antiguidade, cujo paradigma estava no «conhece-te a ti mesmo» (*gnothi seauton*) do oráculo delfico¹⁹, não conduzia a uma «hermenêutica do desejo», como sucedeu na *espiritualidade* cristã, mas a uma «estética da existência»²⁰. Foucault confronta agonicamente a codificação dos atos e a desocultação dos desejos *secretos* cristãos com as técnicas, gregas e romanas, de autodomínio e de temperança, vindas do controlo dos prazeres²¹. Neste caso, dentro de uma pedagogia da

¹⁷ «Il y a deux sens au mot “sujet”: sujet soumis à l’autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les deux cas ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit». (Foucault, 2001b, p. 1046)

¹⁸ Esta dupla perspetiva, ética e estética, sobre a produção de si mesmo, tema do último Foucault, é bem sintetizada por Judith Revel: «éthique, parce qu’il s’agit de se prendre soi-même pour objet de sa propre action; esthétique, parce qu’il s’agit de se produire soi-même, autant suivre l’injonction foucauldienne et “faire de sa vie une œuvre d’art”». (Revel, 2005, p. 240)

¹⁹ Para Foucault, um princípio mais vasto do que o do campo socrático. (Foucault, 2001e, p. 81).

²⁰ Costuma contrapor-se o primeiro vol. de *Histoire de la sexualité* (Foucault, 2001d) aos restantes dois, separados por vários anos, e distantes nos temas. Enquanto a *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir* (Foucault, 2001d) se propõe descrever uma longa história da sexualidade, desenvolvendo uma genealogia do discurso Moderno sobre o sexo e os mecanismos de poder que atravessam e suportam a produção desses discursos; *Histoire de la sexualité 2. L'Usage des plaisirs* (Foucault, 2001e) e *Histoire de la sexualité 3. Le Souci de soi* (Foucault, 2001f) analisam na Grécia Antiga e em Roma as práticas sexuais, dentro dos *aphrodisias*, onde se definiam modalidades éticas que alimentaram os processos de subjetivação.

²¹ «Les *aphrodisia* sont des actes, des gestes, des contacts, qui procurent une certaine forme de plaisir. ... Les éléments de ce domaine – la ‘substance éthique’ – étaient formés par des *aphrodisia*, c’est-à-dire des actes voulus par la nature, associés par elle à un plaisir intense et auxquels elle porte par une force toujours susceptible d’excès et de révolte.» (Foucault, 2001d, pp. 55, 123).

Sendo os *aphrodisias* antigos uma força natural dada ao excesso, a ética não se preocupava com a separação entre práticas permitidas e interditas, normais e excêntricas, antes com a limitação dessa força. O excesso, o descontrolo dos *aphrodisias* podia tornar o homem escravo dos prazeres e desejos. Assim, a subjetivação moral grega e romana não passava pela obediência a um código

responsabilidade governativa, procurava-se evitar a corrupção e degradação da existência, individual e coletiva²².

Para formular este problema, inspirou-se em Paul Rabbow (1914 e 1960) e Pierre Hadot²³, que primeiramente denunciaram o erro de perspectiva, intelectualista e cognitivista, construído na Modernidade sobre a filosofia Antiga, quando se passou a desvalorizar a vontade grega de insistir na autoeducação.

Em paralelo, o retorno à Antiguidade permitiu-lhe também atacar a soberania do sujeito enquanto consciência de si e do

ou sistema de leis com validade geral ou universal, mas pelo desenvolvimento de estratégias de autolimitação dos *aphrodisias*. De referir ainda que no segundo vol. de *Histoire de la sexualité* (Foucault, 2001e), o termo «usage» se opõe, no pensamento moral, à ideia de lei universal. A escolha desta noção liga-se à técnica, arte individual presidindo ao processo de construção do sujeito moral. Pelo contrário, na experiência cristã da carne substituir-se-á o bom uso dos *aphrodisias* pela submissão a um sistema de leis universais, polarizadas entre o interdito e o permitido, decidindo da comunhão ou excomunhão. As tábuas morais centrar-se-ão na essência desejante dos *aphrodisias*, o domínio de si dará lugar, através da confissão, ao deciframento de si. A constituição do sujeito moral deixará de ser vista a partir de técnicas e práticas individuais (embora com alcance coletivo), sendo substituídas por uma hermenêutica que o estuda, sobretudo para o censurar. Além disso, como nos recorda Foucault, a penitência é mais um estatuto de longa duração do que ato isolado, trata-se de uma condição geral que define as linhas fundamentais da existência de muitos indivíduos, desde logo os que vivem na órbita da Igreja. Neste sentido, a *exomologesis* conduz mais a uma rejeição de si do que ao conhecimento de si. Este sacrifício do eu, sobretudo nas ordens monásticas, visava centrar a existência em torno da contemplação de Deus, implicando a purificação da alma para que se pudesse receber a Luz.

²² Veja-se a *Histoire de sexualité 2. L'Usage des plaisirs* (Foucault, 2001e, pp. 120-121; 123-125). Nas pp. 109-110 explica melhor a exigência de temperança a quem comanda. Para Foucault, isto remete, e deriva ao mesmo tempo, para o significado de liberdade na Antiguidade. Aceita que a liberdade a instaurar e preservar seria a dos cidadãos no seu conjunto, mas vivia-se então uma correspondência entre as virtudes individual e social. Citando a *Política* de Aristóteles (VII, 14, 1332a), a liberdade habitava principalmente nos indivíduos que recusavam ser escravos dos prazeres (Foucault, 2001e, pp. 107-108; 116).

²³ Inspirou-se nos muitos livros que Hadot escreveu sobre a Grécia Antiga e Clássica, estoicismo e epicurismo romanos. Em *Histoire de la sexualité 3. Le Souci de soi* (Foucault, 2001f), Foucault coloca na bibliografia *Exercices spirituels et philosophie antique* (Hadot, 1981); publicado originalmente no *Annuaire de la Section des Sciences religieuses de l'École pratique des Hautes Études* em 1977. Aliás, o próprio Hadot refere, numa entrevista a François Ewald, que o pensamento de Foucault sobre o cuidado de si lhe devia alguma coisa (Ewald, 1966, p. 22).

mundo. Como referiu em 1984, numa entrevista relacionada com os dois últimos vols. de *Histoire de la sexualité*, o sujeito não é condição de possibilidade de uma experiência; pelo contrário, só a experiência permite racionalizar os procedimentos através dos quais emerge a subjetivação. Depois: «Chamarei subjetivação ao processo pelo qual obtemos a constituição de um sujeito, mais exatamente, uma subjetividade, que evidentemente só é uma das possibilidades dadas para a organização de uma consciência de si.» (Foucault, 2001b, p. 1525) A aula do Collège de 12 de Janeiro de 1983 (1.ª hora) resume a sua mais recente investigação:

[a alteração] consiste em passar de uma teoria do sujeito, a partir da qual tentaríamos separar, na sua historicidade, os diferentes modos de ser da subjetividade, à análise das modalidades e técnicas de relação consigo mesmo, ou ainda à história desta pragmática do sujeito nas suas diferentes formas, de que procurei, no ano passado, dar-vos alguns exemplos. Portanto: análise das formas de veracidade; análise dos procedimentos de governamentalidade; análise da pragmática do sujeito e das tecnologias de si [*technologies de soi*]. (Foucault, 2008b, p. 42)²⁴.

Recordamos que a questão do acesso à verdade, implicando totalmente quem a procura – longe, portanto, da separação, quase

²⁴ Ainda sobre as técnicas de si (conceito usado pela primeira vez nas conferências da Universidade de Berkeley e do Dartmouth College em 1980), no seminário da Universidade de Vermont «Technologies of the self», reportando-se ao contexto dos seus trabalhos nos últimos 25 anos, assegura que às técnicas de produção de sistemas de signos e de poder se devem acrescentar as técnicas de si «qui permettent aux individus d’effectuer, seuls ou avec l’aide d’autres, un certain nombre d’opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d’être; de se transformer afin d’atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d’immortalité.» (Foucault, 2001b, p. 1623).

polarização, sujeito/objeto, que as ciências naturais e sociais Modernas, herdeiras do cartesianismo, defendiam em nome da objetividade –, começou a ser sistematicamente pensada no primeiro curso de 1980 do Collège (*Du Gouvernement des vivants*). E que o questionário foucauldiano recai na imposição de «atos de verdade» pela cultura ocidental cristã, ficando o sujeito obrigado a confessar-se inteiramente, superando-se mesmo para alcançar o que dele se espera²⁵. A sequência do curso leva-o de *Rei Édipo* (Sófocles, 2006) à análise dos «atos de verdade» próprios do cristianismo primitivo (nas práticas do batismo, da penitência e da direção de consciência), mostrando como se esboçou uma pastoral cristã focada nas tecnologias da confissão e exame de consciência. No curso do Collège de 1982 (*Le Gouvernement de soi et des autres*), logo no primeiro dia, relaciona o célebre «conhece-te a ti mesmo» com o «cuida de ti mesmo» (*soucie-toi de toi-même*, traduzindo o grego transliterado *epimeleia heautou*, ou o latim *cura sui*); recordando que na *Apologia*, Sócrates incita os outros a ocuparem-se, cuidarem deles mesmos²⁶. Procura, assim, revoagar a elisão ocidental do cuidado de si grego, «um dos grandes

²⁵ Além, bem entendido, da enorme plêiade de atos de obediência e de submissão que compõem o cristianismo. Sendo uma religião da salvação, conduz os indivíduos de uma realidade a outra, da vida à Vida, do tempo à eternidade. Mas para isso prescreve uma série de condições e de regras de conduta que causam uma certa transformação de si. Sendo uma religião confessional, obriga também a regras estritas de verdade, de dogma e de cânone (Foucault, 2001b, p. 1623).

²⁶ Veja-se *L'Herméneutique du sujet* (Foucault 2001g, pp. 6-7 e *passim*). Foucault subsume aí todos os campos do cuidado de si, tecnologias da existência, sob o termo «espiritualidade»; através do qual designa as práticas pelas quais o sujeito opera sobre si mesmo as transformações necessárias para ter acesso à verdade. (Cf., *idem*, pp. 16-17) O tema do cuidado de si será amplamente retomado no vol. III da *Histoire de la sexualité* (Foucault, 2001f), sobretudo no capítulo «La culture de soi», embora enfatizando a recepção e desenvolvimento romana do estoicismo e do epicurismo (Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, principalmente), reduzindo muito o que no curso do Collège era dedicado aos textos platônicos (poucas referências ao *Alcíbiades* e à *Apologia*). Veja-se ainda o texto sobre as «Technologies of the self», resultado do seminário de 1982 na Universidade de Vermont (Gutamn e Martin, 1988, pp. 16-49).

princípios da cidade»; substituído ao longo dos tempos pelo «conhece-te a ti mesmo»²⁷. Foucault destaca duas causas para o esquecimento do cuidado de si: 1) esta prática passou a ser considerada imoral, subversiva em relação à escala de valores dominante. Por isso, insistiu na herança cristã da «renúncia de si» como condição de salvação. 2) Na filosofia teórica, de Descartes a Husserl, hipertrofiou-se o *ego* cognitivo, o sujeito assumiu a condição de fundamento da teoria do saber (Foucault, 2001b, pp. 1607-08). Na passagem do «conhece-te a ti mesmo» à «confissão» cristã nasce a hermenêutica do sujeito. Para Foucault, na Grécia, o objetivo da filosofia era mais transformar o indivíduo do que ensinar formas de atingir a verdade, importava sobretudo viver melhor, mais feliz. Pelo contrário, o exame de consciência vai à procura da verdade, não tanto do que está colocado no fundo de uma consciência, mas da verdade que mostra que não se cumpriram regras de vida e preceitos enunciados pelo Livro ou pela Igreja.

Foucault iniciou a sistematização da história do cuidado de si no curso do Collège de 1980-1981 (*Subjectivité et vérité*)²⁸. No

²⁷ (Foucault, 2001b, p. 1605). Diz Foucault: «à partir de l'*Alcibiade I* de Platon. Dans les dialogues socratiques, chez Xénophon, Hippocrate, et dans toute la tradition néoplatonicienne qui commence avec Albinus, l'individu doit prendre soin de lui-même. Il faut s'occuper de soi avant de mettre en application le principe delphique. Le deuxième principe se subordonne au premier.» (Foucault, 2001b, pp. 1605-1606).

²⁸ Resumo em Foucault, 2001b, pp. 1032-1037. O curso procurou repor o imperativo grego do «conhece-te a ti mesmo» no campo mais vasto dos modos de agir que elaboram a subjetividade: «En somme, il s'agit de replacer l'impératif du "se connaître soi-même", qui nous paraît si caractéristique de notre civilisation, dans l'interrogation plus vaste et qui lui sert de contexte plus ou moins explicite: que faire de soi-même? quel travail opérer sur soi? comment "se gouverner" en exerçant des actions où on est soi-même l'objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit?» (Foucault, 2001b, p. 1032). Foi também uma maneira de romper com os temas pretéritos das investigações históricas (loucura, doença, delinquência, prisão, ciência, sexualidade) e iniciar uma História do cuidado e das técnicas de si: «L'histoire du "souci" et des "techniques" de soi serait donc une manière de faire

texto para o *Annuaire* resume as «técnicas de si» (*techniques de soi*): exercícios para cuidar de si mesmo, como reflexões sobre os modos de vida; escolha da via existencial; formas de regular as condutas; de fixar meios e fins (Foucault, 2001b, p. 1032). Técnicas estudadas: a interpretação dos sonhos, a partir do *Onirocritique* de Artemidore de Daldis²⁹; os planos de saúde (*régimes médicaux*); a vida no casamento; a escolha dos amores, comparando os das mulheres aos dos rapazes. (Foucault, 2001b, pp. 1035-1037) No curso seguinte, «L'herméneutique du sujet», continua esta análise, mostrando que na Antiguidade havia uma forte disposição social e individual para o cuidado de si. Portanto, se é inegável que o «conhece-te a ti mesmo» marginalizou o «cuida de ti mesmo», originalmente eles coabitaram pacificamente.³⁰ Sócrates ensinava isso, fundamentalmente isso, explicando ainda que ocupar-se de si a partir do autoconhecimento era ao mesmo tempo ocupar-se da cidade. Para Foucault, se esse costume foi até certo ponto um sinal de estatuto social e riqueza, ao mesmo tempo a *epimeleia*

l'histoire de la subjectivité: non plus, cependant, à travers les partages entre fous et non-fous, malades et non-malades, délinquants et non-délinquants, non plus à travers la constitution de champs d'objectivité scientifique donnant place au sujet vivant, parlant, travaillant; mais à travers la mise en place et les transformations dans notre culture des "rapports à soi-même", avec leur armature technique et leurs effets de savoir. Et on pourrait ainsi reprendre sous un autre aspect la question de la "gouvernementalité": le gouvernement de soi par soi dans son articulation avec les rapports à autrui (comme on le trouve dans la pédagogie, les conseils de conduite, la direction spirituelle, la prescription des modèles de vie, etc.)» (Foucault, 2001b, p. 1035).

²⁹ Foucault usou *La Clef des songes. Onirocriticon*, trad. de A.J. Festugière (Paris: Vrin, 1975), livro I, pp. 84-93. Era um texto muito conhecido na Idade Média.

³⁰ Johann Michel defende, a partir de Foucault, que o *gnothi seauton* e a *epimeleia heautou* mantiveram objetivos idênticos durante algum tempo, nomeadamente porque o autoconhecimento supunha uma transformação de si. A rutura deu-se quando a *espiritualidade* foi suprimida das condições de acesso à verdade, revolução preparada pela escolástica e concretizada pelo cartesianismo e seus avatares. Mais tarde, a *epimeleia heautou* retornou, ainda segundo a interpretação foucauldiana de Johann Michel, pelas mãos de Hegel, Nietzsche, Heidegger e Freud (Michel, 2015, pp. 146-147) O mesmo comentador mitiga o papel negativo do cartesianismo numa nota posterior (Michel, 2015, pp. 148-149).

heautou generalizou a estética da existência tornando-a potencialmente acessível a todos.

O cuidado de si foi considerado na Antiguidade simultaneamente um dever, uma técnica e um conjunto de procedimentos cuidadosamente elaborados (talvez tenha sido isso que não impediu algum ascetismo cristão de partilhar esta perspectiva da filosofia Antiga). A *L'herméneutique du sujet* mostra como o *Alcibiades* é pontuado por essas técnicas e sublinha depois mais demoradamente as prescrições estoicas e epicuristas acerca delas. Experimentadas na relação que o homem livre mantinha consigo, com os seus pares e com outros incomensuráveis ao seu estatuto social (mulheres, crianças e escravos). O cuidado passava essencialmente pela temperança conseguida através de uma ética mais realizadora do que castradora. Combater os excessos afirmava o autodomínio sobre os *aphrodisias*, mobilizando valores compatíveis com as leis comuns (da cidade, religião e natureza). Isto supunha a sabedoria e a força de se comandar a si mesmo, resistir e lutar, evitando, com treinos práticos e meditações, qualquer tipo de alienação. No fim, a vitória no confronto consigo mesmo autorizava a ocupar-se da cidade, acreditava-se, como dissemos, que a supremacia exercida sobre si mesmo influiria no bom governo da cidade.

Foi só nos dois últimos vols. da *Histoire de la sexualité* que Foucault abordou o nascimento da desconfiança em relação ao prazer, culminando no paroxismo pudico seiscentista, novo paradigma sexual constituído sobre tecnologias do poder centradas na vida (biopolítica), opondo-se às axiologias que valorizavam o círculo virtuoso do indivíduo consigo mesmo. Nas últimas obras, Foucault quis marcar a distância entre a ética dos *aphrodisias* e a dogmática cristã, composição de si em vez de censura de si. Indicando ao mesmo tempo, contra as codificações religiosas, novos processos de subjetivação, de auto-subjetivação, inspira-

dos pelo sobre-homem nietzscheano, na medida em que este se definia por uma constante superação de si mesmo, constante e infinita autossuperação (*Selbstüberwindung*).

Em Friedrich Nietzsche, a identidade produzida no e pelo tempo instala-se no núcleo da sua antropologia usando o repetido sintagma «torna-te o que és», incitação à superação e autossuperação. Em Nietzsche, se é verdade que o indivíduo é um encontro fortuito de impulsos, o acaso das articulações entre forças constitui sempre uma certa ordenação, orgânica (unidade na complexidade e na diferença), criadora de identidades, embora instáveis, privilegiando-se o estudo dos processos de subjetivação em vez da atenção filosófica dada aos tradicionais sujeitos soberanos transcendentais ao decorrer do tempo. A constante superação de si figura-se numa espécie de curva assíntota: tende-se para a identidade plena («o que se é») percorrendo uma linha sem fim de transformação de si («tornar-se»), variação da *epimeleia heautou*. A máxima do «tornar-se o que se é», recuperada de Píndaro, tem este horizonte de sentido (dentro das expectativas hermenêuticas atuais). Por um lado, «afirmar-se o que se é» implica uma permanente *Überwindung* (superação). A impessoalidade do «torna-te» ou do «tornar-se» sublinha o abandono da soberania *a priori* do eu. Daí a frequência da expressão: do «Deves tornar-te no que és» (*Do sollst der werden, der du bist*), à formulação quase pedagógica do subtítulo de *Ecce Homo* («*Wie man wird, was man ist*»), de 1888, explicada no §9 de «Porque sou tão perspicaz?» («Chegar a ser o que se é, isso pressupõe que não se tenha a mais leve suspeita de aquilo que se é»)³¹. Por outro lado, trata-se de uma ignorância

³¹ O sintagma, variando um pouco na sua formulação, está logo num trabalho filológico do jovem Nietzsche sobre Théognis, passando por uma nota de 1876 («*Werde der, der du bist*», NF 19[40]) e da mesma altura o «*sei du selbst*» da *Inactual* sobre Schopenhauer, até ao «*Werde, der du bist*» de *Assim Falava Zaratustra*, ou o §§ 270 e 335 da *Gaia Ciência*, entre bastantes outros.

onto-antropológica que não é nem caótica nem vazia. Contra o caos, Nietzsche elogia frequentemente a autodisciplina, o rigor filológico, a frieza moral estóica, a coerência do *amor fati*. Tanto mais que, como está escrito no §295 da *Gaia Ciência*, um permanente improvisado, um eu totalmente fragmentado, descontinuado, seria uma experiência terrível. No seguimento disto, percebe-se o §188 de *Para Além Bem e Mal*, onde aconselha a obedecer longamente a uma única direção. No final da sua vida mental, troca mesmo a música, enquanto principal manifestação artística, pela arquitetura, mais austera e geométrica. Assim, o «torna-te o que és» indica o processo pelo qual se constituem, no tempo, sem o apoio de quaisquer transcendências, novas identidades. Mais, dentro da filosofia nietzscheana, a *Selbstüberwindung* conduz o curso de superação do indivíduo, leva-o a outra-humanidade, que não é a substituição da velha identidade soberana por uma nova, funcionando nos mesmos moldes. Nietzsche nunca define o *Übermensch* (sobre-homem), a não ser como estando isento de negatividade (ressentimento e espírito de vingança). Esta nova subjetivação, irremediavelmente ateia, firmar-se-á na passagem do que «assim foi» a «eu assim o quis», tendo o poder, ligada ao eterno retorno e à vontade de potência, de transmutar os valores e os sentidos das coisas. Como continuação, talvez tenha sido Heidegger, com o importante conceito de *Sorge* e da preparação para a morte, quem melhor prolongou o legado nietzscheano, substituindo o cartesianismo centrado no *gnothi seauton* por uma nova *epimeleia heautou*³².

Ora, julgamos que o último Foucault prolongou, suplementou bem este modo de subjetivação nietzscheano, fundamentando-o,

³² Seguimos Johann Michel que, como vimos numa nota anterior, esbate a pretensa incomensurabilidade entre as abordagens. Em boa verdade, «O conhecimento de si supõe ... um trabalho prévio sobre si.» (Michel, 2015, p. 156)

em bom historiador, numa era pré-cristã ainda isenta de um nojo antropológico geral (sem que isto indicie qualquer antropologismo). Pensamos que ao seguir Nietzsche, Foucault saiu dos impasses da fenomenologia, do marxismo ou do estruturalismo, já que estes, cada um à sua maneira, prolongam a a-historização do sujeito cartesiano, enquanto a genealogia foucauldiana o coloca irredutivelmente na história³³.

3 – Foucault contra Foucault ou a coragem de pensar a atualidade

Em *Foucault contre lui-même* (2014) percebe-se bem a vertiginosa viagem de Foucault à procura de pensar, e viver, a atualidade. Para isso, nada poderia ser mais prejudicial do que manter-se fiel a antigos postulados, teses pretéritas, conceitos já cunhados. Faz parte da vulgata atribuir-lhe duas orientações maiores: a que partia da sua capacidade em perceber e combater o «intolerável» e a vontade de não se repetir, de não permanecer o mesmo. É esta segunda linha de sentido que, praticando aquilo que Nietzsche só teorizou, o tornou constantemente aquilo que era. É difícil imaginar, sem o perder, um Foucault estático, num coerente *rigor mortis*. A sua atenção à história e uma vitalidade que o projetava, quase fisicamente, para novas formas de pensar levou-o a superar-se constantemente, experimentando diferentes linhas de relação com a Modernidade (chamar-lhe «pós-moderno» tem esse sentido, mais do que catalogá-lo a partir de uma corrente de pensamento fixa). Reforçando esta instabilidade vital, percebemos

³³ Como refere Johann Michel, «a epistemologia foucaultiana (que é amplamente construída contra a tradição fenomenológica) procurou ‘enxertar’ o método genealógico nietzschiano na história dos saberes.» (Michel, 2015, p. 144)

nos seus escritos um trabalho subterrâneo que resulta de um processo discursivo que nunca repousa no autocontentamento, estilístico ou epistemológico. No movimento das frases sente-se o palpitar das hesitações e das apostas, bem como o entusiasmo intelectual e o rigor argumentativo. E também, por que não dizê-lo, a abertura de possibilidades vindas do Maio 68 e da Université Expérimentale de Vincennes.

Um «intelectual restrito», indisponível para tecer *slogans* metafísicos que querem moldar, de uma só vez, toda a humanidade. Interessado antes em fazer a genealogia de partículas importantes da realidade, como a loucura, a sexualidade ou o neoliberalismo. Foucault quer apanhar a atualidade antes de ser repartida pelas diferentes ciências e especialistas. É isso com certeza que justifica o poder que conceitos como os de «biopolítica», «dispositivo», «governamentalidade», ou, entre outros, «cuidado de si» tiveram de ultrapassar as fronteiras da filosofia. Vemos ainda Judith Butler convocá-lo para os seus *Gender Studies*, é quase inevitável encontrá-lo nos estudos pós-colonialistas, na teoria do *Care*, nas epistemologias da história, nas teorias económicas críticas do neoliberalismo, nos estudos sobre as prisões e a loucura, *et al.* Além disso, Foucault não diabolizou o poder (é sintomático ter escrito que «*Le pouvoir, ça n'existe pas*»), nunca cedeu à indignação e ao protesto isolados de justificações e alternativas, fez mais microrresistências do que apelou ao fim das normas, quis ajudar a viver melhor em vez de alimentar discursos revolucionários (apesar do apoio, posteriormente desiludido, ao Ayatollah Khomeiny). Daí que o «governo de si» prevaleça sobre o «governo dos outros», e que muito do que pensou se alimentasse do que viveu, por exemplo é legítimo ligar as suas investigações sobre a loucura com a sua dupla tentativa de suicídio da década de 50, como o que escreveu em *Surveiller et punir* com a sua participação no Groupe d'information sur

les prisons (GIP). O seu militantismo demonstra também uma vontade de pensar e agir sobre a atualidade. Embora longe de reproduzir o modelo do intelectual *engagé* sartreano, envolveu-se na micropolítica do seu tempo, colocando-se, por exemplo, ao lado dos imigrantes ou defendendo uma reforma profunda do sistema prisional (sempre com o cuidado de não se erigir em porta-voz).

O texto que Gilles Deleuze escreveu para o *Le Magazine Littéraire* em Setembro de 1988 («Foucault, Historien du présent»; recordemos que o seu *Foucault* continua atual) atribui a Foucault o poder de pensar o presente ao mesmo tempo que afasta do campo da inteligibilidade onde se realiza essa ação a ideia de originalidade (não é o «novo» mas o «atual» que interessa, porque o «atual é aquilo em que nos tornamos», não aquilo que somos). Com isto, Deleuze pretende manter o amigo no mundo da historiografia séria e evitar que se faça um *século foucauldiano* a partir de meia dúzia de frases. Acrescenta que se Foucault é um «grande filósofo» foi porque preferiu servir-se da história para agir, *à la* Nietzsche, contra o tempo, e assim sobre o tempo a favor de «um tempo por vir». Deleuze refere também que não se trata de predizer, numa vaga e pedante prestidigitação, mas de «estar atento ao desconhecido que bate à porta». Para ele, Foucault experimenta novos modos de subjetivação, menos paradigmáticos que os antigos modelos gregos e cristãos, vê-o à procura de outras maneiras de nos subjetivarmos, resistindo aos códigos da *normalidade*. E tudo isto começa por si, num Foucault a transformar-se, por vezes em contradição, noutra.

Costuma erigir-se a enorme dívida intelectual para com Foucault em torno do poder, mas julgamos que o seu campo ético terá uma longa e bela existência no próximo estrato da receção. O alto nível de beligerância em que vivemos, sintetizado nos atenta-

dos de Paris de 13 de Novembro de 2015, obrigam-nos a retomar o trabalho de pensar a relação entre subjetivações, já não no quadro de uma moral acabada e prescritiva, mas na de uma ética assente, com Foucault, no cuidado de si e dos outros. A *desjihadização* só acontecerá se os potenciais terroristas se transformarem em seres de compreensão e de compaixão; no outro pólo, o olhar do Ocidental só se aproximará das outras culturas se se transformar numa visão ainda mais cosmopolita e atenta aos modos de vida alternativos. O «governo de si e dos outros» deve assentar totalmente numa linha histórica que relativize todas as partículas metafísicas identitárias. Historizar a subjetivação para se ganhar uma ética sem moral (procura do bem sem condições *a priori* ou quase *a priori*), para se abolirem as codificações do ódio e da vingança, da superioridade e da falsa tolerância. O exemplo grego servirá não de modelo mas de inspiração, mostrando-nos que é possível construir subjetivações sem recurso a uma hermenêutica da *verdade*, um processo que recupere o campo dos prazeres e *espiritualize* cada indivíduo para o gosto pela vida. Pensamos que este é o grande legado de Foucault, ainda parcialmente por explorar.

Bibliografia

- AA.VV, dir. Caillat, F. (2014). Foucault contre lui-même. Paris: P.U.F.
- Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (2^{ème} ed.). Paris: Seuil.
- Buclin, H. (2011). *Maurice Blanchot ou l'autonomie littéraire*. Lausanne: Antipodes-Littérature, Culture, Société.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1988). «Foucault, Historien du présent.», in *Le Magazine Littéraire*, n.º 257.
- Foucault, M. (1966). La pensée du dehors. *Critique*, 229 (Junho 1966), 523-546.

- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie* 3 (Julho-Setembro 1969), 73-104.
- Foucault, M. (1983). *L'Ordre du discours* (4^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001a). *Dits et écrits I* (2^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). *Dits et écrits II* (2^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001c). *Histoire de la folie à l'âge classique* (7^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001d). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir* (9^{èm} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001e). *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs* (7^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001f). *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi* (7^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2001g). *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (2008a). *Kant, Anthropologie du point de vue pragmatique*. Paris: Vrin.
- Foucault, M. (2008b). *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. Cours au Collège de France (1982-1983)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (2009). *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1984)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (2010). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (13^{ème} ed.). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2012). *Du Gouvernement des vivants. Cours au Collège de France (1979-1980)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (2013). *L'Origine de l'herméneutique de soi*. Paris: Vrin.
- Foucault, M. (2014). *Subjectivité et vérité. Cours au collège de France. Cours au Collège de France (1980-1981)*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Gutamn, H. e Martin, L. H. (ed. lit.) (1988). *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault (16-49)*. Anherst: The University of Massachusetts Press.
- Hadot, P. (1981). *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Albin Michel.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Michel, J. (2015). *Ricœur e os Pós-Estruturalistas. Bourdieu, Derrida, Deleuze, Foucault, Castoriadis (Ricœur et ses contemporains: Bourdieu, Derrida, Deleuze, Foucault, Castoriadis)*. Paris: P.U.F., 2013), trad. Gonçalo Marcelo e Hugo Barros. Lema d'Origem.
- Nietzsche, F. (1967-77). *Werke: Kritische Gesamtausgabe* (30 volumes, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari). Berlin/New York: dtv-Walter de Gruyter.
- Pessoa, F. (2008). *Livro do Desassossego* (ed. Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Relógio D'Água.
- Rabbow, P. (1914). *Antike Schriften Über Seelenheilung und Seelenleitung: Auf ihre Quelle Untersucht*. Leipzig: Teubner.

- Rabbow, P. (1960). *Die Grundlegung der abendländischen Erziehungskunst in der Sokratik. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ernest Pfeiffer*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Revel, J. (2005). *Expérience de la pensée. Michel Foucault*. Paris: Bordas.
- Sartre, J. P. (1960). *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard.
- Sófocles. (2006). *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70.

**A IMPORTÂNCIA DO PROCESSO
NARRATIVO NA TEORIA ÉTICA
CONTEMPORÂNEA DE JULIÁN MARÍAS¹**
*(THE IMPORTANCE OF THE NARRATIVE
PROCESS IN THE CONTEMPORARY ETHICAL
THEORY OF JULIÁN MARÍAS)*

Jorge Humberto Dias (CEFi / Univ. Católica Portuguesa)
jorgedias@fch.lisboa.ucp.pt
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2293-2955>

Resumo: A contribuição deste capítulo é a apresentação crítica da perspectiva de um autor contemporâneo que se destacou na área científica da filosofia e que poderemos enquadrar no atual debate sobre o valor da individualidade narrativa. Julián Marías (1914-2005), autor de uma bibliografia considerável na área dos estudos personalistas, apresenta-nos uma visão renovada do paradigma raciovitalista orteguiano, onde a figura do eu

¹ A investigação presente neste artigo é um desenvolvimento atualizado do trabalho doutoral apresentado em 2013 na Universidade Nova de Lisboa, com o título “*O contributo de Julián Marías para uma teoria da filosofia aplicada à questão da felicidade*” e que indicaremos na bibliografia final. Neste trabalho, apresentámos uma fundamentação teórica da consultoria filosófica como uma sub-área da filosofia aplicada. Na subsecção final deste texto indicamos novas aplicações da teoria de Julián Marías.

narrativo assume destaque relevante, sobretudo nas questões de sentido prático, felicidade, projeto e realização.

Assim, esperamos contribuir para o enriquecimento da investigação já realizada, propondo e aprofundando o paradigma “felicitário” de Julián Marías, enquadrando-o numa linha intermédia de diálogo entre a perspetiva analítica e a continental, herdeira da viragem produzida por Dilthey e assentando-o numa originalidade fenomenológica e ontológica ainda com muitos conteúdos por explorar e relativa à tríade: filosofia-vida-felicidade (Marías, 1987).

Nessa aplicação, a narratividade pessoal (Marías, 1953) desenvolve-se como uma dialéctica evolutiva de mesmidade (Marías, 1993) e que permite algum otimismo biográfico, como construção (Marías, 1996) educativa (Marías, 1992), mas que desafia a filosofia a repensar o seu estatuto epistemológico no âmbito das ciências sociais e humanas, nomeadamente com o crescendo mundial da filosofia aplicada, e onde verificamos que um dos métodos compreensivos é necessariamente narrativo (1947), embora nem sempre utilizado com as categorias adequadas.

Para Marías, a filosofia terá de efetivar-se como teoria dramática e responsável (Marías, 1993), procurando estruturar-se num fundamento racional, metafísico / vital, que compreende a história como uma narração de si mesma, virada para um horizonte projetivo e de convivência.

Palavras-chave: Consultoria filosófica, Felicidade, Julián Marías, Narrativa, Raciovitalismo

Abstract: This chapter presents the critical perspective of a contemporary author who excelled in the scientific field of philosophy and that can be understood within the current debate on the

value of narrative individuality. Julián Marías (1914-2005), author of a considerable literature in the area of personalist studies, presents us with a renewed vision of the Orteguian ratio-vitalist paradigm, in which the figure of the narrative self assumes a relevant prominence, especially in matters of practical meaning, happiness, project and realization.

Thus, we hope to contribute to the enrichment of previous research, proposing and deepening the “felicitarian” paradigm of Julián Marías, framing it in an intermediate line of dialogue between analytic and continental perspective, influenced by the turn produced by Dilthey and basing it on a phenomenological and ontological originality, full of innovative content, as well as on the triad philosophy-life-happiness (Marías, 1987).

In that application, personal narrative (Marías, 1953) develops an evolutionary dialectic of sameness (Marías, 1993) which allows some biographical optimism as educational (Marías, 1992) construction (Marías, 1996), but that challenges philosophy to rethink its epistemological status within the scope of the social and human sciences, especially by taking into account the growing world of applied philosophy, in which we find that one of the comprehensive methods is necessarily narrative (Marías, 1947), although not always used with the appropriate categories.

For Marías, philosophy must be made effective as dramatic and responsible (Marías, 1993) theory, seeking to be structured in a rational and metaphysical / vital, foundation, which comprises the history / story as a narration of itself facing a projective horizon of coexistence.

Keywords: Happiness, Julián Marías, Narrative, Philosophical counseling, Ratio-vitalism

1 – Do raciovitalismo e do personalismo ao paradigma “felicitário”²

Para Julián Marías, a filosofia deverá ajudar a pessoa a responder a duas «perguntas radicais: 1) Quem sou eu? 2) O que vai ser de mim?» (Marías, 1970, p. 44; 1993b, pp. 149-150; 1995, p. 171). Neste ponto, o autor mantém a sua perspetiva crítica em relação à «filosofia tradicional, pois não é o homem que está em questão, mas o eu de cada pessoa. Burgos recorda que a pergunta clássica «O que é o homem?» é aqui considerada como uma «pergunta impessoal, centrada na pessoa-coisa.» (Burgos, 2009b, p. 157). Deste modo, verificamos aqui uma certa inversão da filosofia para a estrutura empírica da vida humana, chegando mesmo, na última fase de Marías, a uma filosofia aplicada à pessoa. Neste ponto, Cañas também considera que a preocupação de Marías pelo *quem* é um sinal da sua «perspetiva personalista». (Cañas, 2009a, p. 68) O comentador acrescenta ainda que a atenção à pessoa levou ao (re)surgimento de novos paradigmas compreensivos: «as filosofias do diálogo, as filosofias da existência e o personalismo». (Cañas, 2009a, p. 69) Nós acrescentamos ainda as filosofias aplicadas, desde a ética à consultoria filosófica individual e organizacional.

Burgos dedica um artigo à análise da questão personalista em Julián Marías, enquadrando-a na área da antropologia. (Burgos, 2009b, pp. 147-9) A análise divide-se em duas partes: a institucional e a dos conteúdos. Quanto à primeira, Burgos recorda o fundador Emmanuel Mounier, assim como outras correntes próximas: filosofia do diálogo (Buber), personalismo

² Sánchez-Gey, num estudo sobre a escola de Madrid, vem contextualizar este interesse curricular e filosófico da obra de Marías, ao recordar as principais características do pensamento espanhol contemporâneo: «Desde Séneca, passando por Vives e tantos outros, o pensamento espanhol tem como núcleo de reflexão o viver.» (Sánchez-Gey, 2009, p. 221).

Polaco (Wojtyła), fenomenologia realista (Scheler), etc. Quanto à segunda, Burgos considera que uma filosofia é personalista quando cumpre quatro dimensões: 1) a estrutura – O conceito de pessoa é central na antropologia; 2) a perspectiva – Ter conceitos específicos para o ser pessoal, eliminando a coisificação; 3) os conteúdos – Afetividade, relações interpessoais; liberdade; amor; corporeidade; o homem como masculino e feminino; carácter narrativo da pessoa; relevância da subjetividade; dimensão comunitária; carácter irreduzível; 4) o método – Fenomenológico, mas sem transcendentalismo (*epoché*). Para explorar a aparência da pessoa na sua radicalidade última.

Posto isto, Burgos considera que Marías não pertence ao personalismo institucional (Burgos, 2009b, p. 149) e as referências na sua obra são escassas. Porquê? Porque, segundo Burgos, o próprio autor não se considerava membro do personalismo, além de considerar que a abordagem à significação da pessoa era limitada. De facto, se nos referirmos ao personalismo de Mounier (1905-1950), verificamos que a sua obra (Mounier, 1949) não consiste propriamente numa teoria, nem o objetivo era a constituição de um paradigma teórico de investigação / reflexão filosófica.³ Por outro lado, e se analisarmos *Historia de la filosofía*, encontramos uma clara referência ao personalismo (Marías, 1941, pp. 364-5). No entanto, trata-se do personalismo de língua inglesa, anterior ao movimento francês. O autor de referência parece ser Bordon Bowne (1847-1910), que escreveu *Personalism* (Bowne, 1908). No entanto, a parte final da obra de Marías – *Mapa del mundo personal* (1993a), *Tratado de lo mejor* (1995) e *Persona* (1996) – é considerada por Burgos como personalista. Este aparente paradoxo significa que Marías não estaria interessado em ser associado

³ Fernández refere que o personalismo não teria sido propriamente um sistema filosófico, mas uma tentativa para resolver a crise. (Fernández, 1995).

ao personalismo de Mounier. (Burgos, 2009b, p. 150). Quanto ao personalismo temático, Burgos considera que a resposta tem sido plural, mas que existe uma orientação positiva na obra do autor e que se pode dividir em três fases: 1ª fase (orteguiana): 1931-1946 – influência da filosofia de Ortega: a realidade radical da «minha vida»; 2ª fase (original): 1946-1970 – Antropologia metafísica: o homem como estrutura empírica da vida humana, onde se destaca o carácter pessoal; 3ª fase (personalista e “felicitária”): 1970-2005 – pensamento centrado na pessoa. (Burgos, 2008, pp. 27-32 e 2009b, p. 151).

A questão-chave para Burgos é: o que há na pessoa que não se encontre já na estrutura empírica do homem? Provavelmente, a intenção de caracterizar melhor «o quem individual», não tanto o humano em geral, mas sobretudo a dimensão mais pessoal. Por isso, Burgos denomina o *Mapa del mundo personal* (Marías, 1993a) de Marías como um «quadro impressionista». (Burgos, 2009a, p. 159). No entanto, coloca a questão de saber se o último nível evolutivo da obra de Marías, identificado por Sarmiento como estrutura projectiva da vida pessoal, é de facto «um novo nível estrutural», argumentando que Marías não o teria explicitado diretamente, apesar de Sarmiento ter enumerado as suas categorias: «mesmidade, autenticidade, projetividade, liberdade, responsabilidade, justificação, ilusão e felicidade.» (Sarmiento, 2003, p. 242). Para Burgos, estas poderiam ser apenas questões e não tanto categorias de uma nova estrutura antropológica. (Burgos, 2009b, p. 160) Na verdade, é necessário analisarmos o capítulo XVII de *Persona* (Marías, 1996), para encontrarmos a «estrutura metafísica da pessoa» – diz Burgos, recordando que aqui Marías se afasta do vitalismo radical de Ortega. (Burgos, 2009b, p. 161). Sarmiento reforça a sua perspetiva na conclusão da sua tese, afirmando que «em Marías as modalidades da estrutura empírica (coletiva e individual) não esgotam os limites do

humano.» (Sarmiento, 2003, p. 254). Seria necessário irmos mais além. Burgos considera que o discurso personalista de Marías começou a ser mais evidente em *Antropología metafísica* (Marías, 1970) e que foi «pioneiro no tratamento com detalhe da realidade humana como dualidade pessoal de homem e mulher». (Burgos, 2009b, p. 162; Araújo, 2009, p. 177) No entanto, Burgos não considera a obra de Marías como um personalismo pleno, dado que «o seu conceito antropológico central não é a pessoa, mas a vida entendida como realidade radical», à exceção da sua obra *Persona* (Marías, 1996). (Burgos, 2009b, p. 163)

Introduzimos agora a reflexão que Marías fez no seu capítulo *Inovação e arcaísmo na filosofia atual*⁴. Esclareçamos o que entende o autor por arcaísmo: «é a recaída no passado longínquo, saltando sobre o que está próximo, esquecendo-o ou omitindo-o.» (Marías, 1986, p. 262; 1993b, p. 67) Posto isto, Marías indica o ano de 1901 para início da época contemporânea⁵ e considera que na atualidade existem determinadas teorias – a que chama arcaicas⁶ – que continuam a trabalhar segundo paradigmas já ultrapassados, argumentativamente, por Dilthey, Husserl e Scheller, por exemplo. (Marías, 1986, p. 263). Marías refere-se às teorias naturalistas, às psicologistas e às antimetafísicas. Embora em relação a estas últimas, nenhum dos filósofos referidos a tenha ultrapassado. Assim, para evitar o arcaísmo na filosofia, Marías pretende dar

⁴ Cfr. Marías, 1986, pp. 261-270.

⁵ Marías considera que a época contemporânea começou com a filosofia de Husserl, «a primeira grande construção filosófica do século XX». Mas para compreender o seu sistema, Marías diz-nos que é necessário estudar também a filosofia de Dilthey, a quem se deve a famosa distinção entre as ciências da natureza e as ciências do espírito. Mas é a Husserl que devemos a distinção entre a psicologia e a filosofia, nomeadamente, ao nível dos atos (psíquicos) e dos objetos (ideais). (Marías, 1986, p. 263).

⁶ Em *Persona*, Marías refere como exemplo de arcaísmo filosófico, a abordagem ao conceito de pessoa, realizada por alguns autores, que não incluíram o dramatismo vital. (Marías, 1996, p. 78).

seqüência às filosofias anteriores, no sentido de contribuir com a resposta que lhes faltava, pois, de acordo com a situação histórica atual, essa ausência repercute-se também na sua filosofia. «Tanto a filosofia fenomenológica como a teoria dos valores eram insuficientes e remetiam para mais além, para o problema da sua fundamentação metafísica.» (Marías, 1986, p. 265).

Marías considera que a atualidade ganhou bastante com a «exigência de evidência» e com o «mecanismo de justificação». Mas a «filosofia criadora do século XX» – como lhe chama Marías – iniciada por Ortega, e que foi um «punto de inflexión» histórico, (Marías, 1995, p. 10) é também caracterizada pela fidelidade ao real. A época contemporânea é para Marías das mais favoráveis para que se possam resolver alguns problemas, pois tem à sua disposição instrumentos teóricos adequados. «O enriquecimento dos métodos» foi um dos resultados obtidos pelos filósofos que iniciaram a época contemporânea: «a intuição de Bergson, a descrição da fenomenologia – e de Dilthey – o *stream of consciousness* de William James.» (Marías, 1993b, p. 99). O filósofo de Valhadolid refere ainda a «imaginação e a narração – como usam, e com grande fecundidade, Unamuno na novela e depois Gabriel Marcel no teatro.» (Marías, 1993b, p. 108).

No entanto, e referindo-se à atualidade pós-Ortega, Marías considera que a filosofia perdeu originalidade e audácia, dado que a maioria da produção é realizada de modo sistemático e tradicional, sem qualquer atenção às necessidades humanas. (Marías, 1993b, p. 38). Neste âmbito, Julián Marías utiliza a expressão «sociologia da filosofia» e considera que o seu carácter abstrato levou ao desinteresse por parte do grande público. (Marías, 1993b, p. 39).

No entanto, a questão que se coloca é: porquê o arcaísmo nesta época contemporânea? (Marías, 1986, p. 266) Julián Marías considera que «o estado filosófico carencial», a que chamou,

curiosamente, «avitaminose da mente», (Marías, 1986, p. X) pode ser explicado a partir da influência e do poder social que a política teve, assim como algumas disciplinas não filosóficas. Neste âmbito, Marías refere a psicanálise de Freud, dizendo que a sua genialidade e terapêutica foram bastante positivas, mas o problema estava no facto da sua filosofia de base ser «inadequada para o seu tempo.»⁷ (Marías, 1986, p. 266). O mesmo se aplica ao marxismo. No capítulo «Os géneros literários em filosofia»⁸, Julián Marías já tinha referido a influência dos «francoatiradores», num parágrafo dedicado à análise das tentações que constituíram a crise dos géneros literários, onde Marías refere, também, a «vigência científica» e a literatura. (Marías, 1953, pp. 15-16).

2 – Dos paradigmas à epistemologia da consultoria filosófica

Henriques (2014, p. 12), numa entrevista à *Revista Portuguesa de Filosofia Aplicada*, recorda que na atualidade a filosofia aplicada já não precisa de se autojustificar. As teses, os projetos e as atividades são já uma imensidão que dispensam mais argumentações. No entanto, o trabalho epistemológico de organização paradigmática e metodológica está ainda por aprofundar e debater, assim como os estudos-de-caso. Avancemos portanto para a exploração teórica de uma prática filosófica que permita, através dos seus instrumentos metodológicos, compreender a(s) pessoa(s) e potenciar a sua felicidade.

Barrientos, no seu artigo «Filosofia aplicada a la persona: propuesta para una rama de la filosofía contemporánea» (2008, pp. 11-12), tem como objetivo promover uma análise da expressão

⁷ Marías retoma aqui as críticas ao naturalismo e ao irracionalismo.

⁸ Cfr. Marías, 1953.

«filosofia aplicada», no sentido de definir a essência da sua atividade como um trabalho profissional. Assim, a primeira expressão que Barrientos analisa é «prática filosófica» (Barrientos, 2008, 12-14). Por exemplo, noutra contexto, Salas utiliza, no seu artigo sobre a ética em Julián Marías, uma expressão deveras relevante para o nosso objetivo, a saber, «praticantes de ética filosófica», para designar os profissionais que colocam em prática as teorias éticas.⁹ (Salas, 2008b, p. 187). Como sabemos, a expressão «praticante de filosofia» tem sido utilizada por Lou Marinoff, autor do livro que mais divulgou o aconselhamento filosófico no mundo, estando traduzido em várias línguas: *Plato, not prozac!* (Marinoff, 1999). Desta forma, o filósofo americano dava azo a um dos objetivos da UNESCO: «popularizar a filosofia». Aliás, o manual de Marinoff para a profissão tem o título preciso de *Philosophical practice* (Marinoff, 2001). No entanto, como iremos referir mais à frente, preferimos a expressão «filosofia aplicada» para designar, genericamente, a área e a expressão «consultoria filosófica» para designar o trabalho específico de análise filosófica da vida de uma pessoa.

Barrientos tem uma definição recente e atual para a consultoria filosófica, elaborada numa tentativa de identificar um *corpus comum*:

Processo de conceptualização e/ou verificação acerca de questões relevantes (significativas e/ou essenciais)

⁹ Merton refere-se à ética social de Julián Marías, como sugestão de investigação académica, no sentido de compreender a complexidade da sociedade contemporânea e questões como o isolamento social e a vivência da liberdade. (Merton, 1987, p. 422) Em 2013 publicámos dois artigos sobre a relação entre a área de trabalho social e a filosofia aplicada. Cfr. Dias (2013). «O paradigma felicitário como ferramenta de formação e intervenção para o animador sociocultural». pp. 70-84. In *Society, Culture and Cooperation*. Lisboa: Rede Iberoamericana de Animação Sociocultural.

para o consultante, onde o objetivo do orientador é a melhoria do seu ato de pensamento e/ou depuração dos seus conteúdos veritativos e o resultado para o consultante costuma ser o bem-estar. (Barrientos, 2011, p. 111).

A consultoria filosófica seria um processo, porque consistiria na realização de várias sessões reflexivas entre um consultor e um consultante. Barrientos considera que o processo de consulta é um sistema com coerência interna, em que o sentido é a pessoa do consultante e o objetivo é aprofundar o seu ato de pensamento. Apesar do grau de compromisso ser mais reduzido, Barrientos admite a possibilidade de um processo à distância. (Barrientos, 2011, p. 112).

A clarificação/conceptualização baseia-se na narração do consultante, em que o consultor ajuda a encontrar os conceitos que melhor definem o seu pensamento e/ou a sua vida/pessoa. Barrientos considera que este trabalho dá origem a uma filosofia pessoal singular e intransferível, sendo o consultor um facilitador que promove a compreensão (Barrientos, 2011, p. 114). As questões que o consultante traz ao processo serão os tópicos de reflexão filosófica. Outro aspeto importante da consulta, segundo Barrientos, é a distinção entre objetivos do consultor e resultados do consultante. O debate já vem de 2009, com a publicação de *Felicidad o conocimiento?* (Dias & Barrientos, 2009), onde foi aprofundada esta questão e onde se pode concluir que objetivos e resultados confluem na felicidade do consultante como a «melhoria» que Barrientos refere e que se aplica, não apenas ao pensamento, mas também à vida/pessoa do consultante, porque essa separação seria um procedimento meramente abstrato. Considera-se que a definição de felicidade de Julián Marías ajudará a esclarecer melhor a finalidade/resultado da consulta

filosófica, pois a felicidade da pessoa (consultante) não é uma questão terapêutica, mas uma questão projetiva.

Está também em causa a pertinência filosófica da experiência vital de uma pessoa na consulta. Neste âmbito, Salas reconhece que o género literário mais adequado foi o do ensaio e não tanto o tratado académico (Salas, 2008b, p. 189). Marías considerou a novela e a narrativa (Carpintero, 2005, p. 509) que, ao serem utilizadas e aplicadas na consulta filosófica individual, poderão permitir uma aproximação à compreensão da vida da pessoa. Seria interessante estabelecer uma comparação entre a orientação filosófica através do ensaio (Salas), a orientação vital/pessoal através da narrativa (Marías) e a consultoria filosófica através do trabalho num gabinete/consultório (Barrientos).

Dada a crise paradigmática da filosofia para compreender a vida humana, Marías considera que o paradigma raciovitalista de Ortega y Gasset é «uma possibilidade essencial do nosso tempo.» (Marías, 1949, p. 120). E recorda que este paradigma descobriu a vida como a realidade radical onde tudo acontece e a perspectiva como o modo específico de conhecer. Neste processo, temos uma razão concreta em funcionamento: a) Para fazer a minha vida; e b) Para dar razão da minha situação (Marías, 1949, pp. 120-121). Portanto, trata-se da unidade vida-razão, pois «viver é raciocinar perante a circunstância.» (Marías, 1949, p. 121). Neste paradigma, a compreensão da vida humana só é possível «contando uma história – razão narrativa – a forma concreta da razão vital é a razão histórica.» E Marías acrescenta ainda: «é preciso advertir que a razão vital não é uma forma particular da razão, mas ao contrário: é a própria razão.» Marías considera que é necessário acrescentar o adjetivo vital, para clarificar a radicação da razão na vida, distinguindo-a assim de outras simplificações realizadas no passado: razão pura, razão matemática, etc. Este paradigma orteguiano tem, segundo Marías, duas vantagens: a abertura de

uma nova linha de investigação na área da filosofia (na consultoria filosófica, por exemplo) e a possibilidade da sua aplicação à vida resultar em novos desenvolvimentos (felicidade) (Marías, 1949, p. 122). A nossa tese de 2013 foi o maior exemplo deste empreendimento inédito na história da filosofia.

Outra questão que Barrientos coloca e com a qual concordamos, tem a ver com a desadequação do termo «filosofia prática» para designar a consultoria filosófica. Tradicionalmente, na filosofia prática são incluídas outras disciplinas, como a ética e a filosofia política. «Mas os conteúdos da filosofia prática não esgotam o conteúdo profissional da filosofia aplicada.» (Barrientos, 2008, p. 26) Neste argumento, Barrientos considera que o eixo fundamental do trabalho da consultoria filosófica é constituído por casos-de-consulta. Carpintero considera que a análise filosófica da situação em que Marías vivia, elaborada em *Introducción a la filosofía*, e a partir da qual nasce a filosofia para dar resposta a uma necessidade vital de orientação, é ela mesma «um caso executivo». (Carpintero, 2009b, p. 64; Araújo, 1992, p. 15; McInnes, 1967, p. 711). Também aqui estamos de acordo com Barrientos, pois é na consulta que se constrói filosofia (com o consultante), à semelhança daquilo que acontece na leitura ou na conferência (com o texto escrito/oral).

Cortina termina o seu livro sobre *Ética* (Cortina, 1996), com um capítulo dedicado à ética aplicada, onde levanta uma questão epistemologicamente importante, a saber, o que significa *aplicar* uma teoria ético-filosófica? Para responder, Cortina analisa a insuficiência de três modelos históricos e propõe uma alternativa. O primeiro modelo está relacionado com a casuística e baseia-se num procedimento dedutivo. O segundo modelo também está relacionado com a casuística, mas baseia-se num procedimento indutivo. (Cortina, 1996, p. 154). Cortina reconhece aqui algum sucesso à bioética como um tipo de ética aplicada e sobre a qual

existe um consenso internacional. Por fim, o terceiro modelo está relacionado com a ética discursiva de Apel e Habermas (Cortina, 1996, pp. 156-7). Posto isto, Cortina vai propor a hermenêutica crítica. Nós, neste capítulo, propomos uma «ética projetiva do melhor», baseados na última etapa do programa de investigação de Julián Marías (1976-2002). (Sarmiento, 2003, p. 13).

3 – O lugar metodológico da narrativa na filosofia original de Julián Marías

Para Marías, a felicidade é uma questão que pertence à dimensão pessoal da vida, ou seja, ao mapa do mundo pessoal que é um mapa narrativo (e não apenas descritivo) (Marías, 1993a, p. 24). Marías acredita que é possível fazer um balanço e elaborar um mapa, através da quotidianidade (Marías, 1993a, p. 197). Para Marías, o mundo pessoal é uma parte do mundo humano e uma das principais condições é a consideração de pessoa como única (Marías, 1993a, p. 57). Em *Mapa del mundo personal*, Marías recorda a sua atitude metódica, partindo sempre das «formas plenas e saturadas de realidade», para depois tentar compreender as formas deficientes, carentes ou incompletas (Marías, 1993a, p. 205).

Outro aspeto relevante está no facto de Marías considerar que o diálogo é um método de conhecimento e não apenas um género literário. Assim, para o filósofo espanhol, o pensamento filosófico é considerado dialético (Platão) e analítico (Aristóteles) (Marías, 1954a, p. 73). Marías recorda assim a ideia de Platão, de que a forma suprema de conhecimento é uma explicação narrativa da realidade, ou seja, o «conto». Portanto, a filosofia não é tanto ciência, mas, acima de tudo, um assunto pessoal, isto é, «uma

realidade que acontece ao homem» e que só pode ser comunicada de modo igualmente pessoal (Marías, 1954a, p. 77; 1993b, p. 247).

Em *Razón de la filosofía* (Marías, 1993b), Marías avança na definição de razão, considerando-a a condição da vida pessoal, e por isso recorda-nos que ela não é instantânea, pois «não consiste na simples intelecção de algo que está presente», mas exige a identificação das conexões e dos fundamentos, ou seja, «a compreensão dos nexos vitais» ao longo do tempo. Daí que Marías tenha de aproveitar a descoberta de Ortega, ao afirmar a dimensão narrativa da razão (Marías, 1993b, p. 133), não apenas em relação ao passado, mas sobretudo virada para os seus projectos futuros, em que a razão não pode ser considerada como uma mera faculdade, mas essencialmente como uma constante dilatação vital (Marías, 1993b, p. 134). Da narração à projeção foi o itinerário que propusémos, atribuindo assim à filosofia um papel essencial para a realização ética do indivíduo no mundo.

Aqui, é importante recordar a referência de Duarte (2010, p. 73): na razão vital existem duas perspetivas: «a formal ou metodológica e a material ou de conteúdo». Por outro lado, Carpintero recorda que a razão «é um instrumento essencial para a vida, porque esta requer várias decisões». Além disso, só com uma razão vital é possível conhecer uma vida concreta. (Carpintero, 2008, pp. 209-210). É também esta ideia-base que nos permitiu ensaiar e desenvolver em 2013 uma teoria para a consultoria filosófica, com base no sistema de Julián Marías. Carpintero viu bem que a razão se tornou narrativa, no sentido de contar, primeiro, a história de vida da pessoa e, depois, para analisar o seu conteúdo interpretativo/significativo. «A narração é a forma de apresentação da vida humana na sua articulação interna, na sua conexão vivente.» (Marías, 1995, p. 171).

Além da razão, também a imaginação assumiu um lugar de destaque no dinamismo vital, pois é ela que descobre a impor-

tância do projetar e a felicidade da sua concretização. Neste processo, é essencial a este trabalho da imaginação o esquema de vida fornecido pela teoria analítica (abstracta) da vida, pois só assim é possível aplicá-la na circunstância e construir argumentos pessoais. (Carpintero, 2008, p. 214).

Páez (2008, pp. 28-31) identifica assim três planos da realidade humana: 1) Plano metafísico – A co-existência eu-circunstância, A teoria analítica da vida humana – Projeto; 2) Plano antropológico – A estrutura empírica da vida humana – Género masculino e feminino; corporeidade; sensibilidade; instalação vetorial; morte; 3) Plano pessoal – A conceção da pessoa como alguém corpóreo – Vocação; tensão amorosa; autorrealização; convivência; ética (autenticidade e *ilusión*¹⁰). (Páez, 2008, pp. 28-31).

No método de Marías é importante ter em atenção que se o horizonte vital for rico, também a razão evoluirá com essa riqueza (Marías, 1947, p. 169). Para isso, é preciso apreender o próprio viver, em ação. E como é que isso se faz? – perguntamos. Marías responde: «o único modo de falar dela na sua concreção real é contá-la. A narração é a forma de apresentação da vida humana na sua articulação interna.» Marías refere-se a um «puro relato», fiel à vida, capaz de recolher a «figura de um mundo humano.» (Marías, 1947, p. 171; 1993a, p. 168).

Segundo Marías, o mundo já não é visto como uma «coisa em si», mas como um mundo humano dinâmico (Marías, 1947, p. 172). Em *Persona*, o autor recorda o seu estudo de 1938 sobre a novela pessoal de Unamuno, em que o processo narrativo e compreensivo funcionava já como um «método pré-filosófico» (Marías, 1996, p. 65). Nesse estudo, eram as «novelas policiais»

¹⁰ Utilizaremos este termo *ilusión* no original espanhol, dado que o seu sentido positivo, de desejo com argumento e imaginação projectiva, não existe no idioma português.

que melhor cumpririam este papel. Além da musicalidade das expressões, Marías refere que a novela utiliza ainda o recurso à metáfora, com o objetivo de potenciar a interpretação de uma circunstância que está em constante dinamismo (Marías, 1947, p. 173). Mas é ainda na obra *Persona* (Marías, 1996) que Marías acrescenta que são as novelas reais e pessoais (as suas *Memórias*, por exemplo) que melhor permitem o acesso à compreensão da vida. Neste processo narrativo, é essencial a filosofia pessoal, pois é ela que permite chegar ao conceito vital, como forma articulada da estrutura humana (Marías, 1996, p. 67).

Para Marías, é importante ir mais além na radicalidade e perceber que o *ser* é uma interpretação do *haver* (Marías, 1947, p. 253). Esta constatação levará, segundo Marías, à renovação da ontologia. Por exemplo, em *Mapa del mundo personal* (Marías, 1993a), Marías renova o conceito de substância de Aristóteles, para referir que o «conteúdo mais próprio possui-se na recapitulação do tecido mutável das histórias vividas.» Marías refere-se à realidade pessoal de cada um, acessível através de um método narrativo, que identifique a «hierarquia de importâncias» e a «conexão de episódios», com o apoio da memória vital e da imaginação. É com este trabalho metodológico que Marías pretende elaborar o instrumento *mapa*, enquanto forma de aceder ao mundo pessoal. (Marías, 1993a, p. 171) Em *Persona*, Marías volta a recordar que é possível «aplicar» o conceito de substância à realidade da pessoa, principalmente se a pensarmos como uma projeção, uma decisão, uma construção (Marías, 1996, p. 86). Portanto, o projeto radical da pessoa, ou seja, a sua vocação, significa para Marías a sua substância. Deste modo, uma pessoa substancial é aquela que tem boas possibilidades biográficas, em coerência com a sua justificação vital e por essa razão sabe como orientar-se. (Marías, 1996, p. 88) E mais: Marías refere-se à confiança moral como um

dos principais aspetos da substância pessoal (Marías, 1996, p. 90). No fundo, é este o trabalho que o filósofo realiza numa consulta.

Posto isto, é necessário que a pessoa entre em «crise» para que seja levada, por si ou por outrém (o filósofo como consultor), a procurar uma justificação radical para a sua situação. É aqui que, segundo Marías, a pessoa tem de «recorrer à totalidade da sua vida», (Marías, 1947, p. 178), pois os seus conteúdos já não satisfazem, ou porque entraram em conflito ou porque não são suficientes para dar resposta a uma questão de sentido mais abrangente. Necessariamente, terá de entrar em ação a razão vital, para analisar esses factos na vida da pessoa. Para Marías, esta primeira análise é uma reflexão em que a pessoa toma conhecimento de si mesma, precisamente como razão vital. E essa é a verdade radical que a pessoa precisa. Segundo Marías, o erro histórico de outras filosofias foi, por um lado, terem-se afastado da vida individual para procurar numa ideia geral a vida comum a todos os seres; por outro lado, considerar que a explicação estaria numa parte específica do ser humano (biológico, inteligência, etc.)¹¹ (Marías, 1947, p. 180).

Na sua procura pela realidade radical, Marías começa por definir o conceito de realidade: é «aquilo com que me encontro e tal como me encontro.» (Marías, 1947, p. 181). Posto isto, define o conceito de radical como o «âmbito» onde radicam todas as coisas que a pessoa encontra, sendo por isso realidades radicadas. Portanto, a realidade radical não pode ser uma coisa, nem pode ser uma teoria ou interpretação. Para Marías, só pode ser a vida individual, que denomina com a expressão orteguiana «mi vida» (Marías, 1996a, p. 9). Assim, a primeira constatação é a de

¹¹ Posto isto, Julián Marías considera que, depois de Dilthey, foram Heidegger e Ortega os filósofos que conseguiram «uma exploração verdadeiramente filosófica dessa realidade que é viver.» (Marías, 1947, p. 180).

que a vida está numa circunstância e é preciso fazer algo para continuar a viver. Mas este encontro que a pessoa tem na vida só é possível porque a vida já existia antes (Marías, 1947, p. 182).

Como já vimos, Marías considera que para compreendermos a vida humana na sua distensão temporal, é necessário contá-la, ou seja, é necessário que a razão narrativa exerça a sua função vital. Foi nesse sentido que Marías escreveu sobre a novela como método de acesso à vida pessoal (Marías, 1996, p. 65). Assim, a razão vital narrativa, ao contactar com a realidade que pretende compreender, depara-se com algumas estruturas prévias e necessárias, que funcionam como condições. Segundo Marías, só a teoria analítica (abstracta) torna possível «a compreensão da vida humana concreta, seja fictícia – novela, teatro, cinema – ou real – biografia e história.» (Marías, 1952c, p. 52; 1996, p. 65)

Posto isto, Julián Marías avança para a explicitação dessa «estrutura analítica da vida humana» (Marías, 1970, 72), baseando-se na máxima orteguiana de «eu sou eu e a minha circunstância», em que a circunstância é o contexto e o eu é o projeto vital. Carpintero utiliza a expressão «equação vital» para denominar essa máxima (Carpintero, 2008, p. 109). É esta estrutura analítica que permite à pessoa contar a sua vida singular e concreta. No entanto, não podemos considerar ainda que esta seja uma forma de conhecimento real, pois trata-se apenas de uma «estrutura irreal», uma espécie de «fórmula» (Marías, 1970, p. 72).

Marías questiona se é possível a filosofia ir mais além desta estrutura analítica. O filósofo de Valhadolid pretende, neste tópico, chegar mais longe do que o seu mestre Ortega y Gasset, ou seja, pretende compreender a vida humana na sua integralidade.

Assim, Marías explicita-nos a «experiência do dicionário». Como podemos verificar, quando o dicionário pretende dizer o que significa «Cervantes», em vez de apresentar uma definição, conta uma história sobre a vida de Cervantes, ou seja, faz uma

narrativa, fazendo referência a ações concretas que a pessoa realizou em determinada data (Marías, 1952c, pp. 49-50).

Julián Marías afirma que os *supostos vitais* (Cervantes tinha braços; Cervantes era homem e casado; Cervantes envelheceu) não estão presentes na teoria analítica da vida humana, embora sejam «utilizados» pelo dicionário para explicar e compreender a vida humana. «Foi isto que escapou à doutrina da vida humana. É a zona de realidade a que chamo estrutura empírica» – afirma Marías em 1970 (Marías, 1970, p. 74; 1952c, p. 52). Portanto, a compreensão autêntica da vida real só é possível quando aprofundamos a teoria analítica, para entrarmos na razão vital narrativa aplicada à estrutura empírica. Pilar Sarmiento, em *Hombre y humanismo en Julián Marías*, reconhece que «uma originalidade de Julián Marías consiste em ter chegado a utilizar o constructo estrutura empírica» (Sarmiento, 1998, p. 21).

Além de ser um «ingrediente» da estrutura analítica da vida humana, a estrutura empírica *aparece* «como o campo de possível variação humana.» (Marías, 1970, 75). As formas estáveis da estrutura analítica necessitam de se realizar em realidades concretas (Sánchez-Gey, 2009, p. 226).

Posto isto, explicitemos melhor, através de exemplos, a diferença entre a teoria analítica e a estrutura empírica:

Teoria analítica (determinação <i>a priori</i> e analítica da vida humana)	Estrutura empírica
Ser circunstancial. Estar num mundo.	Neste mundo. Nesta época.
Corporeidade.	Mas poderia ser num corpo óctopodo. Tem uma estrutura que obriga a dormir.
Finitude da vida terrena.	Mas quando termina? A longevidade normal, a sucessão das idades, o ritmo das gerações. Determina o aspeto do mundo real: a estrutura das cidades, casas.
Sensibilidade.	Sem vista ou audição.
Homem mantém-se.	Mudanças no esquema geral de vida.
Natural	Histórico

(Marías, 1952c, pp. 54-55 – adaptado)

Após a exploração da importância e daquilo que significa a estrutura empírica, Marías recorda que devemos evitar o erro de interpretá-la como uma «geografia» ou um «mapa» (Marías, 1952c, p. 57). Na verdade, estamos perante uma estrutura(s) ontológica(s) e não realidades inventadas pelo homem. Logo, não podem ser objeto de uma orientação livre que pudesse dispensá-las.

No texto *La psiquiatria vista desde la filosofía*, Marías demonstra conhecer a relação própria que naquela época existia entre várias formas de *ajudar* a pessoa a pensar e a auto-conhecer-se: a psicanálise de Freud, a psicanálise existencial de Sartre e a psicanálise lógica de Wittgenstein (Marías, 1952b, p. 63). Julián Marías analisa, com algum detalhe, «as limitações teóricas da doutrina psicanalítica», para concluir que o seu fundamento está baseado numa «filosofia/metafísica» errada. Neste âmbito, e como contraponto, Marías apresenta a sua teoria através de um exercício como «filósofo-psiquiatra»¹² (Marías, 1952b, pp. 69-77): em primeiro lugar, começa por dizer que, para compreender uma pessoa (o paciente¹³), é necessário ter em atenção a totalidade dinâmica da sua vida; além disso, o problema da pessoa, também só pode ser compreendido se relacionado com a sua história e a temporalidade da sua vida, ou seja, com o seu passado e com o seu futuro (projeto); para que isto seja possível, a pessoa tem de contar a «novela» da sua vida e o filósofo-psiquiatra tem de

¹² Neste artigo, Julián Marías fala sempre como filósofo (aquele que pergunta) que desconhece a ciência da psiquiatria. Por isso, nunca dirige a reflexão filosófica para a sua «ação curativa», mas para a utilidade da filosofia na compreensão do paciente (como pessoa que possui uma biografia particular) (Marías, 1952b, pp. 59-61). Outro debate que poderia ser explorado, e que Marías aborda, tem a ver com a divisão entre ciências da natureza e ciências do espírito. De qualquer modo, esta «filosofia aplicada à psiquiatria» pode ser vista como uma resposta metodológica de Marías.

¹³ O paciente é visto aqui como alguém «angustiado, esse homem estranho a quem não entendemos ou que não se entende.» (Marías, 1952b, p. 61).

realizar uma «hermenêutica» constante, registrando, num «papel», a biografia da pessoa¹⁴.

Para Carpintero, a obra de Marías deu um contributo metodológico muito importante para o trabalho na área da filosofia da vida e para o conhecimento da pessoa (Carpintero, 2009a, p. 41). Daí que a expressão utilizada por Marías, em 1938, a saber, «novela existencial», tenha sido uma referência bastante original (Carpintero, 2009a, p. 42). Oro recorda que alguns psiquiatras «consideraram insuficiente a sua formação e por isso aprofundaram na filosofia, para conseguir uma perspectiva mais completa do ser humano.» (Oro, 2009, pp. 125-6).

Além disso, seria ainda necessário que o psiquiatra tivesse diferentes tipos de conhecimento: um conhecimento metafísico radical sobre a estrutura da vida humana (teoria analítica); um conhecimento antropológico sobre essa estrutura (teoria empírica) e um conhecimento biográfico (teoria projetiva)¹⁵ (Marías, 1993a, p. 186).

¹⁴ O que Julián Marías faz neste artigo sobre psiquiatria é, claramente, apresentar a sua filosofia como uma consultoria filosófica e, além disso, como um tipo de trabalho que poderia ser bastante útil ao psiquiatra e ao psicanalista. Aliás, segundo Marías, os métodos filosóficos têm, para a terapêutica da psiquiatria, «um valor metódico indubitável» (Marías, 1952b, p. 78). Marías vai mais longe: a própria definição de doença está determinada pela «antropologia metafísica da vida», que o psiquiatra deveria conhecer, nomeadamente, a questão da «significação biográfica», que é sempre prévia ao processo de adoecer. Vejamos o exemplo: «A amputação de uma perna, quando não é biograficamente assimilável, quando não cicatriza psicicamente – permita-se-me a metáfora – converte-se em dor psíquica. É a própria amputação que é uma doença psíquica. Porque a amputação não é um corte de massa carnal e óssea num ponto do planeta, mas a ablação de um membro que pertence, não a um corpo, mas a um homem.» (Marías, 1952b, p. 81).

¹⁵ Carpintero e Sarmiento consideram que a principal originalidade de Julián Marías foi a introdução da estrutura empírica na filosofia, renovando assim a sua utilidade vital e abrindo uma inovadora linha de investigação académica. No entanto, o próprio Marías, ao referir-se a esta questão da originalidade, numa conferência no *Colegio Libre de Eméritos*, afirma que a sua filosofia autêntica surge da continuidade histórica, negando a originalidade àqueles que pensam criar somente a partir das suas ideias (Marías, 1991c). Salas também está de acordo e considera que a ética de Marías vem na continuidade histórica da ética de

Portanto, o primeiro dado a trabalhar pelo filósofo, não são os livros, mas a vida, ou seja, aquilo que o homem é e faz. Com essa análise, o filósofo tem acesso à «ideia de mundo» (Dilthey) do homem contemporâneo, ou seja, ao seu repertório de desejos, crenças, ideias e pretensões (Marías, 1947, p. 41).

4 – Para uma ética projetiva do «melhor»

Cortina considera a teoria de Marías sobre os valores como «uma página da filosofia moral espanhola» (Cortina, 2006, p. 74). E refere que Marías elaborou uma «ética da autenticidade», baseada num raciovitalismo nietzscheano criador (Cortina, 2006, p. 76). Aranguren, em 1958, já tinha considerado que a ética de Ortega não era uma ética vitalista nem existencial, mas uma ética da autenticidade (Aranguren, 1958, p. 799). No entanto, segundo Cortina, é necessário aprofundar ainda mais uma ética intrasubjetiva. (Cortina, 2003, p. 89)

Recordemos a definição de circunstância que Marías apresenta: «é o que está à volta do eu, ou seja, tudo aquilo que encontro no meu horizonte vital, diferente de mim mesmo.» (Marías, 1947, p. 185) Mais do que um conjunto de coisas, para Marías a circunstância é uma perspetiva sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma posição. Portanto, é a circunstância que dá a realidade ao eu.

Eu sou... (é eu real e concreto; a plena realidade, o ser (pessoal) ... *eu e a...* (é o ingrediente abstraído da circunstância; constitutivo da vida individual) ... *minha*

Ortega. No entanto, Marías foi mais longe em alguns aspetos, como: «a estrutura empírica da vida, as noções de instalação, situação, condição, temperamento, vocação, a experiência radical, trajetória, vetor e a ilusão.» (Salas, 2008b, p. 192; Marías, 1955, p. 14).

circunstância (é o mundo real e concreto, horizonte de uma vida). (Marías, 1947, p. 185 e p. 192).

Ao analisarmos esta ideia, podemos considerar que Marías deu apenas continuidade à filosofia de Ortega. Mas para Carpintero e Páez, Marías foi mais longe que o seu mestre, ao aprofundar a relação eu-circunstância, considerando-a como uma relação ética e de compromisso projetivo.

Eu sou... (é a realidade radical – minha vida; é uma história/biografia, e não uma substância ou consciência.)
... eu e a... (é a realidade radicada como projeto) ... *minha circunstância* (é a realidade radicada como encontro e resistência) (Páez, 2008, p. 28).

Para Julián Marías, a circunstância é natureza e sociedade, é composta por coisas presentes e latentes (crenças) e por isso «o homem é social num sentido muito mais profundo do que se tinha pensado.» (Marías, 1947, p. 187). Isto significa que a própria vida individual é social.

Ao recorrer à obra *Tratado de lo mejor* (Marías, 1995), Salas considera que estamos perante «uma alternativa às correntes mais importantes da ética atual.» (Salas, 2008b, p. 187). A ideia é apresentar a ética da vida como alternativa às éticas aristotélicas, kantianas e consequencialistas. Para Salas, esta poderia ser uma linha de investigação académica muito útil para a época contemporânea. Na nossa investigação, mais do que uma ética da vida ou da autenticidade, defendemos uma ética projetiva do «melhor» em Julián Marías.

Duarte considera que «a felicidade implica biografia e, portanto, história». E é nesse sentido que se pode dizer que a felicidade é constituída por uma história pessoal, onde inter-

vém a imaginação projetiva (Duarte, 2010, p. 96). Marías, em *La estructura social* (Marías, 1955a), afirma que é necessário contar o sistema valorativo, ou seja, «narrar o argumento da estimação, que projeta assim, como sobre uma tela, a figura do homem neste tempo e o perfil daquilo que nele se entende por felicidade.» Para Marías, o importante é justificar a filosofia de vida com que a pessoa se orienta e vive, a qual inclui uma conceção de homem e uma definição de felicidade. Isto só é possível porque, segundo Marías, todas as pessoas têm uma «imagem intelectual do mundo» (Marías, 1955a, p. 185).

Aranguren recorda que a ética da felicidade, se pretende ser concreta, tem de promover a elaboração de «uma história da imagem que os homens fizeram sobre a felicidade; história que, adverte Ortega, está ainda por fazer.» (Aranguren, 1958, p. 824). Talvez por esta razão Marías tenha escrito a sua obra sobre a felicidade. No entanto, MacMahon, historiador sobre o tema da felicidade, considera que o tema sempre esteve presente ao longo da história do pensamento (MacMahon, 2010), embora com diferentes abordagens e valorizações. Mas pensemos sobre o futuro e questionemos: irá a teoria da felicidade de Julián Marías constar nas principais histórias sobre o tema? Para já, temos uma verdade inicial: Julián Marías dedicou 385 páginas ao estudo e reflexão sobre a felicidade. E Huéscar viu bem o carácter inovador da sua teoria, a saber, estudo sobre «os fundamentos e a significação metafísica da felicidade.» (Huéscar, 1995, p. 137). O próprio Julián Marías analisa, conjuntamente, as duas questões – metafísica e felicidade – afirmando que a sua impossibilidade tem sido afirmada ao longo da história, mas a sua não-necessidade está ainda por demonstrar (Marías, 1993b, p. 141) .

Em *Persona* (Marías, 1996), Marías analisou a estrutura metafísica da pessoa e referiu que o problema da história da filosofia foi a falta de transparência, devido ao reducionismo da coisificação

(Raley, 2003, p. 312). Esta preocupação de Marías é, acima de tudo, uma distinção metodológica, que para Cañas funciona como um ponto de união entre a «antropologia humanista do século XX e o amplo movimento filosófico dialógico, existencial e personalista contemporâneos.» (Cañas, 2009a, p. 67). Portanto, só com o estudo filosófico do viver foi possível augurar compreender a metafísica da vida (Marías, 1996, p. 133). Por esta razão, Sánchez-Gey recorda a expressão «metafísica experiencial», que aplica ao trabalho de Marías, devido ao facto de as categorias filosóficas terem origem na vivência da pessoa (Sánchez-Gey, 2009, p. 227). Mas nem sempre essa tarefa foi realizada com sucesso – diz Marías. Algumas teorias utilizaram expressões como «alma, espírito, subjetividade, o eu». E portanto, para Marías, o desafio na filosofia atual já não é pensar sobre a vida humana, mas pensar sobre a pessoa que vive, que é uma estrutura projetiva (Atencia, 2009, p. 341). Nessa tarefa, Marías definiu dois conceitos adequados: instalação e vetor (Marías, 1996, p. 134).

Referindo-se à ética como uma área da filosofia aplicada, Salas considera que a teoria de Marías foi adequada para o seu tempo¹⁶, pois o principal problema da atualidade «é a gestão da vida individual» (Salas, 2008b, p. 191) numa aldeia global que tem bastante informação a circular e que oferece várias possibilidades. Assim, neste âmbito, o projeto de vida torna-se um desafio para qualquer pessoa – diz Salas.

A ética tem origem na vida, enquanto base de todos os atos – diz-nos Salas referindo-se ao paradigma raciovitalista de Marías. Trata-se da «eticidade» da vida como uma totalidade dinâmica, que está presente nas trajetórias e nas crenças. Neste processo,

¹⁶ No entanto, e apesar do reconhecimento que a atualidade faz à obra de Julián Marías, Salas pergunta: «porque é que tal reconhecimento não foi dado no mundo académico?» (Salas, 2008a, p. 287) A resposta parece indicar-nos razões políticas e ideológicas.

são importantes os balanços vitais e projetivos, assim como a circunstância favorável. Estes são os critérios éticos para «a melhor ação possível» (Salas, 2008b, p. 195) que Marías apresenta em *Tratado de lo mejor* (Marías, 1995, p. 11). Neste ponto, Cortina e Cámara destacam a importância da *ilusión* e a necessidade de projectar o melhor (Cortina, 2003, p. 89), mas, ao mesmo tempo, a dificuldade da coisificação da pessoa e a consequente desumanização (Gonçalves & Siviero, 2009, p. 53). Assim, o trabalho da ética, terá de ser a procura do humano, que se encontra na vida biográfica e não no psiquismo ou no biológico – afirma Cámara, recordando Marías – e acrescentando que é na biografia que a pessoa pode ser mais feliz, resultado dos seus projetos (Cámara, 2008, pp. 228-229)¹⁷. Em *La estructura social* Marías afirmara que «a felicidade é assunto estritamente pessoal e depende da biografia intransferível de cada um.» (Marías, 1955a, 240).

Para Salas, *Tratado de lo mejor* (Marías, 1995) é uma obra de ética (Gonçalves & Siviero, 2009, p. 55), em que Julián Marías se coloca na perspectiva do «cidadão que tem de decidir a sua própria vida», e daí que Salas considere esta atitude do filósofo como uma inovação histórica, pois que o destino mais óbvio seria «a filosofia abandonar a atenção à gestão da vida particular» (Salas, 2008b, p. 197), deixando todo o campo para a política e para as ciências. Temos portanto, uma obra de ética aplicada à vida da pessoa.

É na questão moral da decisão que Marías considera o conceito de «melhor», como preferível ao conceito de bem, mais utilizado ao longo da história pelas teorias morais. Para o objetivo de Julián Marías, que é «entender a vida humana», a primordialidade está no optar / decidir pelo melhor possível (Marías, 1995, p. 23).

¹⁷ Neste paradigma, Cortina recorda duas escolas que podem trabalhar a visão de Marías: «o racionalismo crítico e o pragmatismo.» (Cortina, 2003, p. 92).

Ferrer recorda que «"ótimo" tem que ver semanticamente com "opção"» (Ferrer, 2009, p. 208). Neste ponto, Marías distingue entre o papel de ator e o papel de autor. O primeiro é protagonizado por uma pessoa que não sabe justificar o ato que praticou; o segundo é protagonizado por uma pessoa que sabe justificar o ato e por isso é responsável. É neste segundo papel que surge a consciência da liberdade. (Marías, 1995, p. 24) Em *Tratado de lo mejor*, Marías considera a mudança de vida como o «exercício mais radical de liberdade» (Marías, 1995, p. 179), uma «inovação», um «renascer» (Marías, 1996, p. 17). Esta é, na nossa perspectiva, uma possibilidade de intervenção para a consultoria ético-filosófica.

A decisão livre pode ser considerada correta ou incorreta, e essa avaliação moral depende da totalidade da vida (Marías, 1995, p. 25). Para Marías, a vida é racional, porque existe como argumento e como projeto (onde estão as conexões entre os ingredientes da vida), que podem ser contados. Assim, podemos dizer que a teoria moral de Julián Marías é sistémica, porque considera a influência entre os diferentes ingredientes da vida e o sentido do conjunto (Marías, 1995, p. 26). Neste ponto, Marías considera fundamental a ideia de uma «razão aplicada» para compreender a moral vital das pessoas (Araújo, 1992, p. 174). Marías dá-nos alguns exemplos: projetar, escolher possibilidades, elaborar hierarquias de preferência, ensaiar imaginativamente e desejar (Marías, 1995, p. 27). Assim, a moral não teria uma área específica de aplicação, mas aplicar-se-ia à vida inteira. E a imoralidade seria a ausência de justificação dos atos e a mutilação do horizonte vital (Marías, 1995, p. 28).

Em *Lo bueno y lo mejor*, que foi parte integrante de um curso organizado por Adela Cortina, intitulado *La educación y los valores* (Cortina, 2003, p. 88), Marías recorda que os valores têm na sua base a valentia (Marías, 1995, p. 37). Marías refere que para

a teoria dos valores (Scheler e Hartmann), as coisas são bens e algumas coisas têm qualidades (valores). É dado o exemplo do quadro, que tem pintura e figuras (bens) e beleza (valor). Marías recorda ainda que os valores têm polaridade – positivos ou negativos – e hierarquia de importância (Marías, 1995, p. 39). Recordar-se também que a ética dos valores tentou superar a ética do dever de Kant, que era uma ética autónoma formal (Marías, 1995, p. 40), trazendo-se assim uma ética autónoma material, que seria a realização dos valores mais elevados. No entanto, para Marías, esta teoria é ainda insuficiente, devido ao facto de ter evitado a dimensão metafísica, por influência da «redução existencial» de Husserl (Marías, 1995, p. 41). Marías considera que é necessário «revitalizar» os valores e utilizar conceitos adequados: em vez de «ser» e «estar», Marías propõe o conceito de «haver». Além disso, Marías considera que os valores «têm um tipo de realidade radicada na nossa vida.» (Marías, 1995, p. 43)¹⁸. Assim, «a moral consiste em eleger, preferir, em fazer uma coisa ou fazer outra, em tratar de fazer não tanto o bom, que talvez não seja acessível, mas o melhor.» (Marías, 1995, p. 44).

Há uma espécie de gestão moral da vida, que segundo Marías é essencial para a felicidade: acertar na decisão ou errar. A exposição do autor baseia-se numa espécie de «teoria dos cupões» (válidos para determinado tipo de bens), em que é essencial articular necessidades, interesses e a quantidade de cupões (Marías, 1995, pp. 46-7). A moral é assim a escolha do *melhor* possível, tendo em atenção a circunstância imposta e a vocação criada (Marías, 1995, pp. 47-8). Para Marías, a felicidade estaria na autenticidade

¹⁸ Fernandez considera que Marías inovou na sua teoria ética, ao considerar que a moral é pessoal e concreta. (Fernandez, 1995)

pessoal, ou seja, na realização da vocação desejada¹⁹. E portanto, o trabalho do consultor ético-filosófico poderia ser a facilitação dessa procura pelo *melhor*.

5 – Uma agenda ética para o século XXI

A ideia da expressão agenda ética para o século XXI recolhemos do *Relatório Mundial de Felicidade 2013*. Após análise detalhada do seu conteúdo filosófico, principalmente o capítulo 5, intitulado «Restaurando a Ética da Virtude na Busca da Felicidade», encontramos a agenda: Identificar valores éticos partilhados pelas várias sociedades e incluí-los na educação pública; políticas públicas para promover ações e projetos éticos; promover a monitorização independente da ética nas empresas e nos governos; é necessário mais projetos que articulem a *ética das virtudes* com a felicidade. Sachs considera que é fundamental «mais entendimento científico» sobre as categorias éticas, com o objetivo de alcançar o consenso e a felicidade (Sachs, 2013, pp. 93-4). Neste capítulo pretendemos dar um contributo em direção ao aprofundamento, ensaio e debate sobre novos paradigmas éticos na questão da felicidade. *La felicidad humana* (Marías, 1987) é um marco histórico que veio *revolucionar* a investigação e a reflexão sobre o tema. O futuro jamais poderá trabalhar o problema da felicidade sem ter em atenção a *revolução felicitaría* de Julián Marías.

Na nossa perspetiva, os objetivos das políticas públicas para 2015-2030 (Helliwell, Layard & Sachs, 2013, p. 3) deverão incluir uma defesa mais profunda da pessoa humana, tal como Julián

¹⁹ Aranguren prefere o termo *êthos* ao termo vocação de Ortega e Marías (Aranguren, 1958, p. 814).

Marías a define na sua obra de 1996, potenciando assim a ética e a felicidade de forma mais sustentável, assente na educação do ser humano para a narratividade e a projetividade, e baseada numa moral concreta da pessoa humana²⁰.

«Ser pessoa» significa para Julián Marías uma «disponibilidade» (Marías, 1970, p. 43) permanente para construir o seu ser, onde o eu é a consciência da propriedade desse dinamismo. Por isso é «presença inesquivável e latência que a acompanha» (Marías, 1996, p. 62). Para Marías, a estrutura da pessoa deverá ser identificada no seu viver concreto, ou seja, na «prática da nossa vida» e não em teorizações alheias e desadequadas (Marías, 1996, p. 63). Cañas recorda que neste viver, a pessoa é «acontecimento», tal como Mounier havia referido e que permite a biografia e o projeto (Cañas, 2009a, p. 70).

Julián Marías considera que existem diferenças entre, por um lado, o trabalho da sociologia, da psicologia, da psiquiatria e da política, e por outro lado, o trabalho da filosofia para compreender o humano. Enquanto as ciências referidas tentam impor um esquema alheio à vida, a filosofia concreta de Marías pretende narrar o dramatismo da vivência e, através do seu dizer, aceder à sua compreensão (Marías, 1996, p. 65). Este trabalho não é a definição de uma pessoa, mas a narração da sua história, a aproximação à sua individualidade específica – diz Burgos (Burgos, 2009a, p. 158). É este tipo de trabalho que é feito em consultoria ético-filosófica, tal como a definimos em 2009.

Julián Marías afasta-se da definição tradicional, ao dizer que a pessoa já não é independência nem identidade, mas acima de

²⁰ Outra possibilidade investigativa, que no futuro iremos considerar neste nosso projeto de investigação sobre a felicidade, é analisar o contributo de Flanagan para a reflexão sobre o sentido da vida, enquadrado na sua *eudaimonics* como ciência da vida boa e com o objetivo de articulação com a teoria de Marías, dialogando, ao mesmo tempo, com as ciências que na atualidade têm trabalhado a questão da felicidade. Cfr. Flanagan, O. (2007).

tudo, uma «mesmidade» sempre em construção, porque necessitante de projetos. Daí o seu grau de imperfeição (Marías, 1996, p. 92 e p. 112). Em *Persona*, Marías vai aprofundar o seu trabalho, dizendo que homem e mulher são duas formas diferentes de ser pessoa, embora vinculados recíproca e projetivamente (Marías, 1996, p. 55). O esquecimento desta questão é uma ocultação da pessoa, seja no sentido da consideração igualitária, seja no sentido da mera distinção biológica. Para compreendermos a realidade pessoal, Marías utiliza o conceito aristotélico de «analogia», com o objetivo de explicitar que a realidade masculina e feminina são análogas, ou seja, estão «unidas pela referência a um sentido fundamental comum», mas com significados distintos (Marías, 1996, p. 56).

Marías considera que existe em cada interioridade um entrelaçamento de pessoas (Marías, 1996, p. 25) e que a forma suprema de interioridade é o «ensimismamiento» (Marías, 1996, p. 41). Negris considera que a crise da filosofia provoca uma diminuição do *ensimismamiento*, e isso é um sério contributo para a infelicidade (Negris, 2006, p. 189).

Marías reconhece que é necessário utilizar mais conceitos, além daqueles que a história forneceu, para entender a pessoa humana (Marías, 1993b, p. 271 e p. 273). Por exemplo, a «comunicabilidade dos projetos» é um deles, no sentido em que ajuda a compreender a dimensão relacional, formativa, etc. «Não se trata de posse, nem de fusão, conceitos próprios de coisas e suas relações, mas inaplicáveis às pessoas.» (Marías, 1993b, p. 272).

Para Julián Marías, o que importa aplicar é o «projeto fundamental» (Marías, 1993a, p. 174) que cada pessoa é, pois a felicidade tem origem nesse núcleo íntimo (Marías, 1987, p. 204). A dispersão é assim um problema do homem contemporâneo, porque se esquece da importância que deve atribuir-se ao processo de construção da pessoa como ser humano. Daí que Aranguren

tenha recordado que «o imperativo supremo da ética é, segundo Ortega, o de Píndaro: “Torna-te naquilo que és”; ou seja, a realização do nosso projecto fundamental.» (Aranguren, 1958, p. 813).

Bibliografía

- AAVV. (2006). *La huella de Julián Marías: un pensador para la libertad*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Barrientos, J. (2008a). Filosofía aplicada a la persona: Propuesta para una rama de la filosofía contemporánea. pp. 11-32. in AAVV. *Saber pensar para saber vivir*. Sevilla: Fénix Editora.
- Barrientos, J. (2011). Una definición de filosofía aplicada. pp. 109-129. in José Barrientos (Ed). *Metodologías aplicadas desde filosofía: establecimientos prisionais, empresa, ética, consultoría e educação*. Madrid: Visión Libros.
- Burgos, J. (2009a). El futuro de la obra de Julián Marías. pp. 437-441. in Cañas, J. & Burgos, J. (Ed.). (2009) *El vuelo del Alción: el pensamiento de Julián Marías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Burgos, J. (2009b). Es Julián Marías personalista? pp. 147-164. in Cañas, J. & Burgos, J. (Ed.). (2009) *El vuelo del Alción: el pensamiento de Julián Marías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Cámara, I. (2007). Felicidad humana y vida perdurable. pp. 223-234. in Páez, J. (Ed.). *Julián Marías. Una filosofía en libertad*. Málaga: Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Cañas, J. (2009b). Pasado y presente de Julián Marías. pp. 13-23. in Cañas, J. & Burgos, J. (Ed.). (2009) *El vuelo del Alción: el pensamiento de Julián Marías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Cañas, J. (2001). Renacimiento del personalismo. pp. 151-176. In *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 18. Madrid: Universidad Complutense.
- Cañas, J. & Burgos, J. (Ed.). (2009). *El vuelo del Alción: el pensamiento de Julián Marías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Carpintero, H. (1994). La originalidad teórica del pensamiento de Marías. in G. Villalpalos (Ed.). *Revista Cuenta y Razón del Pensamiento Actual*. 87. in http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/087/Num087_013.pdf - acedido a 15 de Agosto de 2011.
- Carpintero, H. (2008). *Julián Marías: una vida en la verdad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cortina, A. (2006). La elección radical. pp. 73-77. in AAVV. (2006). *La huella de Julián Marías: un pensador para la libertad*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Cortina, A. (2003). Proyectar lo mejor desde la ilusión. pp. 87-92. in AAVV. (2003). *Homenaje a Julián Marías: un siglo de España*. Madrid: Comunidad de Madrid.

- Dias, J. & Barrientos, J. (2009). *Felicidad o conocimiento?* Sevilla: Doss Ediciones. Colección Universidad.
- Dias, J. (2008). La felicidad como objetivo de la filosofía aplicada a la persona. pp. 80-110. in José Barrientos & José Ordoñez. *Filosofía aplicada a la persona y a grupos*. Sevilla: Doss Ediciones.
- Dias, J. (2013). *O contributo de Julián Marías para uma teoria da filosofia aplicada à questão da felicidade*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. [tese doutoral não publicada]
- Dias, J. (2015). From the Happiness Paradigm in Marías to the Application of the PROJECT@ Method in a Case of Philosophical Consultation in *Journal of Humanities Therapy*. Vol. 6. N°. 1. 2015.
- Duarte, J. (2010). *La persona como proyecto: los derechos humanos en Julián Marías*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Fernandez, E. (1995). El descubrimiento ético: el 'Tratado de lo mejor' de Julián Marías. in G. Villapalos (Ed.). *Revista Cuentayrazon y Razón del Pensamiento Actual*. N° 92. in http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/092/Num092_005.doc - accedido a 14 de janeiro de 2011.
- Flanagan, O. (2007). *The really hard problem – Meaning in a material world*. Massachusetts: MIT Press.
- Helliwell, J., Layard, R. & Sachs, J. (Eds.) (2013). *World Happiness Report 2013*. New York: UN Sustainable Development Solutions Network.
- Henriques, M. (2014). Entrevista. pp. 4-13. in *Filosofalando – Revista Portuguesa de Filosofia Aplicada*. N° 6. Janeiro-Março 2014.
- Huésca, A. (1995). Sobre la felicidad. (inédito). pp. 122-143. in *Revista de Occidente*. N° 168.
- Manzano, J. (2003). Madrid, escuela de vida: Julián Marías. pp. 29-34. in AAVV. (2003). *Homenaje a Julián Marías: un siglo de España*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Marías, J. (1941). *Historia de la filosofía*. Edición 2010. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1944). La filosofía de la vida. pp. 231-260. in Marías, J. (1954). *La biografía de la filosofía*. Edición 1986. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1947). *Introducción a la filosofía*. Edición 1995. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1952a). La felicidad humana. Mundo y paraíso. pp. 83-112. Marías, J. (1954). *Ensayos de teoría*. 3ª edición 1966. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1952b). La psiquiatría vista desde la filosofía. pp. 59-82. in Marías, J. (1954). *Ensayos de teoría*. 3ª edición 1966. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1952c). La vida humana y su estructura empírica. pp. 47-58. in Marías, J. (1954). *Ensayos de teoría*. 3ª edición 1966. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1953). Los géneros literarios en filosofía. pp. 1-45. in Marías, J. (1954). *Ensayos de teoría*. 3ª edición 1966. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1954a). *Biografía de la filosofía*. Edición 1986. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1954c). *Ensayos de teoría*. Edición 1966. Madrid: Revista de Occidente.

- Marías, J. (1954d). *Idea de la metafísica*. 2ª edición 1956. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Marías, J. (1955a). *La estructura social*. Edición 1993. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1958). *El oficio del pensamiento*. Edición 1958. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica*. Edición 1995. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1984). *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1986). Innovación y arcaísmo en la filosofía actual. pp. 261-270. in Julián Marías. (1954). *La biografía de la filosofía*. Edición 1986. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1987). *La felicidad humana*. Edición 1989. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1991a). *La felicidad humana*. [vídeo de conferencia] Colegio Libre de Eméritos. Videoteca - http://www.colegiodeemeritos.es/Videoteca_MARIAS_03/seccion=35&idioma=es_ES&id=2007121810320001&ativo=1.do - accedido a 26 de agosto de 2011.
- Marías, J. (1991b). *La ilusión*. [vídeo de conferencia] Colegio Libre de Eméritos. Videoteca - http://www.colegiodeemeritos.es/Videoteca_MARIAS_02/seccion=35&idioma=es_ES&id=2007121810310002&ativo=1.do - accedido a 26 de agosto de 2011.
- Marías, J. (1993a). *Mapa del mundo personal*. 2ª reimpresión 1994. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1993b). *Razón de la filosofía*. 1ª reimpresión 1993. Madrid, Alianza Editorial.
- Marías, J. (1995). *Tratado de lo mejor, La moral y las formas de vida*. 3ª reimpresión 1995. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1996). *Persona*. 1ª reimpresión 1996. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (2000b). Lo bueno y lo mejor. pp. 37-49. in Cortina, A. (2000). *La educación y los valores*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Marías, J. (2005). *La fuerza de la razón*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marinoff, L. (1999). *Plato, not Prozac!*. New York: HarperCollins.
- Marinoff, L. (2001). *Philosophical Practice*. San Diego: Imprint.
- McInnes, N. (1967). Julián Marías. pp. 711-712. in Donald Borchert (Ed.). (2006) *Encyclopedia of Philosophy*. 2 edition (e-book). Tomson Gale. Vol. 5.
- Merton, R. (1987). *Introducción a la edición americana de La estructura social*. in Marías, J. (1955). *La estructura social*. Edición 1993. Madrid: Alianza Editorial.
- Páez, J. (Ed.). *Julián Marías. Una filosofía en libertad*. Málaga: Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Salas, J. (2008a). Ortega, Marías y el futuro de la filosofía. pp. 285-301. in Páez, J. (Ed.). *Julián Marías. Una filosofía en libertad*. Málaga: Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Salas, J. (2008b). Ortega, Marías y la realización ética del individuo. pp. 185-202. in Páez, J. (Ed.). *Julián Marías. Una filosofía en libertad*. Málaga: Fundación General de la Universidad de Málaga.

- Sánchez-Gey, J. (2008). Julián Marías y la filosofía española. pp. 67-86. Páez, J. (Ed.). *Julián Marías. Una filosofía en libertad*. Málaga: Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Sarmiento, P. (2003). *Hombre y humanismo en Julián Marías*. Valhadolid: Diputación de Valhadolid.
- Valderrey, C. (1989). La felicidad en Julián Marías. pp. 329-336. in *Religión y Cultura*. Abr-Jun. Vol. 36. N° 173.

PARTE III
POÉTICA DA SUBJETIVIDADE: DIMENSÃO
CORPORAL E INVENÇÃO DO POSSÍVEL

(PART III – POETICS OF SUBJECTIVITY:
BODILY DIMENSION AND INVENTION
OF THE POSSIBLE)

(Página deixada propositadamente em branco)

**A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE
A PARTIR DO CORPO ARRUINADO
DE FILOCTETES
(REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY
THROUGH FILOCTETES'S RUINED BODY)**

Ricardo Pinto de Souza (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

ricardopinto@letras.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8197-1671>

Resumo: Na obra de Sófocles encontramos um momento fundador da representação do eu na literatura, qual seja, o surgimento de uma primeira intuição de um corpo «subjectivo», de uma identidade oculta, não óbvia ou transparente, por sob a apresentação do corpo visível, tanto do corpo físico quanto do corpo político do *lógos*. É nos personagens fisicamente sofridos de Sófocles (o velho Édipo em Colono, o Hércules devastado de *As Traquínias* (Sófocles, 1996), e, especialmente, o herói de *Filoctetes* (Sófocles, 2009), na representação destes corpos no palco, que surge a primeira apresentação literária deste corpo subjectivo, deste ser íntimo e indizível. A dor de Filoctetes, em sua confusão entre corpo e espírito – dor de ter sido traído pelos companheiros de armas, dor por estar agonizando com uma ferida incurável – é a marca de uma espécie de fantasma sobre a construção do sujeito que se

processa durante o período trágico. Pois Filoctetes permite em sua representação, na constante declaração do êxtase da sua ferida, a afirmação de um lugar onde a linguagem falha, e nisso percebemos também uma segunda dimensão do ser, também sublime, também de linguagem insuficiente, que é o íntimo, a «alma» humana. Na afirmação chocante dessa condição humana como condição corporal, condição do que o discurso não controla nem diz completamente, o problema de um novo conhecimento: um campo de silêncio onde pode ser projetado, para além do corpo, aquilo que não é corpo, aquilo que se imbrica com o sofrimento corporal de Filoctetes, ou Édipo, ou Hércules: o sublime, na dimensão de seu sofrimento moral, de um espírito. Esta união entre corpo e espírito pode ter nascido da falta de uma técnica consolidada para apresentar o segundo plano, subjetivo, do herói, e é no sofrimento do corpo que ele pode ser representado, como um espírito que se faz carne.

Palavras-chave: Corpo, Dor, Filoctetes, Interioridade, Sófocles

Abstract: In Sophocles' work we can find a founding moment in the literary representation of the self, the first intuition of a «subjective» body or of a hidden identity, neither clear nor transparent under the presence of the visible body, be that the physical body or the political one manifested through discourse, *logos*. It is in the bodily agony of Sophocles' characters such as the old Oedipus, or the devastated Heracles of *Trachinae* (Sófocles, 1996) and specially *Philoctetes*' hero (Sófocles, 2009) and in the performance of their physical pain in scene that we can find a first literary representation of the non-physical body, the subjective one that is intimate and unspeakable. Philoctetes' pain is a confusion of body and spirit: it aches for the betrayal

of his comrades, it aches for the agonizing pain of his incurable wound. His pain marks a kind of phantom that haunts the construction of the self in the tragic age because Philoctetes' character allows the perception of somewhere language fails. This brings to the fore a locus in which we can see a second dimension of being, a dimension that is sublime and unbearable as pain's ecstasy. It is the inside, the human «soul» and this is put forth by the actor's performance, by the constant role playing of the ecstasy caused by his wounds. These plays tell the shocking knowledge of the human condition as one that is subordinate to the body, one that discourse does not control or know entirely. They thus pose the problem of a new knowledge: a field of silence that receives the projection of something beyond a body, something that is not a body and is related to the physical pain of Philoctetes, Oedipus or Hercules: the sublime of a spirit turned visible in the coincidence of moral and physical sorrow. Perhaps this coincidence is due to the lack of a well established technique that could allow the representation of the hero's background, his subjectivity. But it is in the suffering of the body in the background that subjectivity becomes present, as spirit that becomes flesh.

Keywords: Body, Inwardness, Pain, Philoctetes, Sophocles

O corpo de Filoctetes

A dor de Filoctetes, em sua confusão entre corpo e espírito – dor de ter sido traído pelos companheiros de armas, dor por estar agonizando com uma ferida incurável – é a marca de uma espécie de fantasma sobre a construção do sujeito que surge na

peça de Sófocles. Pois Filoctetes é, em sua representação – na constante declaração do êxtase da sua ferida, da dor que lança seu olhar para a terra procurando a morte e ao mesmo tempo para o céu em alguma identidade com o sagrado – a figura de um ser humano corporal, do mortal distante do divino e que, no entanto, à sua revelia, ainda precisa desempenhar um papel no drama cósmico. Este homem que se faz humano no corpo ferido e devastado é um modelo possível para entendermos a distância que ainda existe entre Sófocles e o platonismo. Filoctetes representa acima de tudo seu corpo, sua dor corporal, um ser humano enquanto ser corporal, de carne e nervos.

A dor que sente não é superável, e tão poderosa que faz com que o herói a demonstre mesmo publicamente, para sua vergonha e humilhação. E este ser humano frágil é o humano de Sófocles. Como o velho Édipo, como o Hércules agonizante de *As Traquínias* (Sófocles, 1996), o sofrimento de Filoctetes é uma via para a construção do conhecimento sobre o humano. Conhecimento através da dor física, do limite do corpo, do entendimento que a grandeza moral humana ainda é um nada em comparação com estas forças devastadoras e absolutas que agem sobre o homem, um *daímon* que se manifesta no próprio corpo, um destino que se presentifica no envelhecimento, na dor, na fome, no desejo. A grandeza de Sófocles está em entender que estas forças devastadoras são a própria humanidade, e aqui pela primeira vez nós podemos pensar de fato em uma *condição humana* para além da mortalidade e da rendição ao divino. Pois tanto destino quanto morte, dor e decadência, são, na visão grega tradicional, limites humanos, pontos em que o humano toca o divino, seu *non plus ultra*. Esta é a humana condição em um sentido mais direto e antigo – a da dignidade, da *moira* humana, do lugar do homem na ordem das coisas, em oposição aos animais, aos deuses, aos rios e bosques. O que Sófocles põe no palco é algo distinto disto: no sofrimento

de Filoctetes, na velhice de Édipo, no shakespeariano abraço de Hêmon a Antígona há desejo e dor, decadência e agonia, mas, acima de tudo, uma segunda natureza humana – a experiência. O sofrimento é aprendido, e, ao ser condição da experiência, é a própria condição humana.

Se o herói trágico em Ésquilo tem algo de morto-vivo, do sofredor humilhado que ressurge para ressuscitar seu discurso e seu direito, como quem dissesse «eu que estou morto agora vos digo o que sou, minhas razões e motivos», em Sófocles temos uma complicação disto. Pois diferente de Dario, Orestes ou Prometeu, não basta a este morto-vivo, a este estrangeiro conterrâneo ou qualquer outra tensa conformação criatural que o herói assuma, dar conta da sua presença. É preciso que ela seja concreta para além de um discurso e uma narrativa e refira um segundo plano, já não o inacessível do destino, este sempre presente em toda tragédia, mas o inacessível da interioridade humana, sua alma. O herói trágico em Sófocles é aquele que se diz, diz sua história e direito, como em Ésquilo, mas, mais que isso, diz sua alma em seu rumor estranho e profundo. E, na falta de uma técnica artística consolidada para apresentar este segundo plano do herói, é no sofrimento do corpo que ele é representado, como um espírito que se faz carne. Talvez aí, nesta alma-corpo que sofre, de Sófocles, tenhamos um dos momentos fundamentais da história da cultura, pois é esta técnica de representação, tão distinta da dor moral característica de Ésquilo e Eurípides, que temos o germe do «*espírito se fez carne*». Não se trata apenas de uma extensibilidade da alma, das metáforas que comparam corpo e espírito, como «*meu coração se enche de luz*», ou «*minha cabeça está pesada*», isto tudo já previsto em Parmênides e Heráclito, e formando o mosaico da longa transição da visão antiga para a visão nova. Em Sófocles temos uma alma que é corpo, que está em consonância com o corpo, com a carne humana: quando

uma sofre outra sofre, o sentido e o destino de uma é o destino de outra. São os heróis agonizantes de Sófocles que permitem a Nancy escrever sobre o substrato da teologia e do pensamento a partir do cristianismo:

A outra [versão], a mesma, indiscerníveis e distintas, emparelhadas como no amor. «O» corpo terá sempre estado no limite destas duas versões, lá onde elas se tocam e simultaneamente se repelem. O corpo – a sua verdade – terá sido sempre o intervalo de dois *sentidos* – cujos intervalos da direita e da esquerda, do alto e do baixo ... não fazem mais do que se exprimir entre si reciprocamente.

A outra versão da *vinda* chama-se encarnação. Se digo *verbum caro factum est (logos sarx egeneto)* estou num certo sentido a afirmar que *caro* constitui a glória e a verdadeira *vinda* de *verbum*. Mas estou igualmente a afirmar, num sentido completamente diferente, que *verbum (logos)* constitui a verdadeira presença e o sentido de *caro (sarx)*. E se, *num certo sentido* (uma vez mais), estas duas versões se pertencem mutuamente, e se «encarnação» nomeia ambas e em conjunto, *num outro sentido ainda*, no entanto, elas excluem-se (Nancy, 2000, p. 64).

A alma é representada na corporeidade, e a corporeidade-alma no sofrimento. O que vamos fazer a seguir é explorar especulativamente de que forma esta iluminação foi possível a Sófocles, pois este tipo de representação, embora já antecipado pela cultura grega, especialmente através da ideia de extensibilidade da alma, é bastante específico de Sófocles. Nossa hipótese é que um corpo que representa a alma e um sofrimento que torna este corpo concreto surgem de problemas

específicos do palco grego, por um lado da relação do texto trágico com a tradição épica e, por outro, de certos limites físicos da cena.

Bruno Snell (2009) se refere ao problema principal de leitura da épica grega: a sensibilidade e a visão de mundo grega é radicalmente diferente da nossa. Não é que na épica não haja um princípio de individuação ou um sentimento de corporeidade, mas ainda não se concebe um corpo como um todo orgânico conforme entendemos. O corpo é acima de tudo a ação específica do corpo sobre a realidade. O corpo é a perna que corre, a pele que recebe a armadura ou a que é rompida pela lança, não há um «olhar», mas antes uma expressão dos olhos que tem certa intensidade ou mansidão. E a alma, cuja figuração é sempre construída em relação a um corpo, acompanha este corpo grego composto de partes atuantes que se sobrepõem mais do que se conformam. Nas palavras de Snell:

Se quisermos com os conceitos de «órgão» e de «função» determinar a concepção que Homero tem da alma, iremos de encontro a dificuldades terminológicas, contra as quais se chocam todos aqueles que querem definir as particularidades de uma língua estrangeira com os termos da sua própria. Se digo: o *thymós* é um órgão da alma, é o órgão do movimento da alma, recorro a frases que contêm uma *contradictio in adiecto*, visto que, segundo nossas concepções, as ideias de alma e de órgão não podem combinar. Se quisesse falar com maior precisão, eu teria de dizer: o que chamamos de alma, é, na concepção do homem homérico, um conjunto de três entidades que ele interpreta por analogia com os órgãos físicos. (Snell, 2009, p. 16)

Poderíamos, utilizando uma imagem de Snell, dizer que o sujeito está lá, mas não foi ainda descoberto, e isto de uma maneira bem complicada: este sujeito não pode ser descoberto como uma ilha é descoberta, ele ainda não está presente. Por outro lado, não podemos supor (ou ao menos não podemos conceber) uma diferença tão radical em relação a outros humanos que faça com que algo como uma consciência corporal, como a sensação de um corpo que limita minha identidade em relação ao resto do mundo esteja completamente ausente. Assim, é através de analogias que este corpo e esta alma são primeiro representados. No progresso da literatura grega aos poucos vai se desenhando um corpo orgânico – não os seios da Helena homérica, mas a Helena simulacro de Eurípides –, em seguida uma alma análoga a um corpo, uma identidade que é também um todo orgânico e não a manifestação dos «órgãos» do espírito, e, finalmente, uma essência autônoma. Então, este é um plano contra o qual a literatura trágica se põe: a materialidade e ao mesmo tempo a limitação do corpo e da alma homéricos; pois, embora o texto trágico tenha antes de si vários séculos de literatura que prepararam tanto o corpo quanto a alma, o modelo básico de seu discurso é a épica, por conta da dependência da tragédia em relação ao mito. Esta dependência é específica da tragédia, e vem da necessidade de concentrar seu discurso e a ação representada em um pequeno espaço de tempo. Enquanto Homero pode desenvolver sua narrativa ao longo de muitos versos e horas, iluminando e ressaltando certas passagens, construindo os antecedentes do que narra, o texto trágico depende das duas ou três horas em que a peça individual da tetralogia deve ser apresentada. O único tema é o mito não por uma obrigação religiosa – o que não explicaria uma peça como *Os Persas* (Ésquilo, 2009) –, mas porque no mito há a possibilidade de concentrar a narrativa em um momento mais intenso. Os antecedentes biográficos são fornecidos fora do pró-

prio texto trágico, o que permite que ele concentre sua fabulação naqueles momentos mais intensos de uma biografia, quando a vida do herói, ou os valores contra os quais o herói está se confrontando, surjam sob uma luz mais intensa. Isso, no entanto, se é uma solução, por permitir à tragédia ser arte de intensidade e de tensão, é também um problema, pois o texto que serve de modelo à tragédia é contrário ao tensionamento. Auerbach, no primeiro capítulo de *Mimesis*, «A cicatriz de Ulisses» (Auerbach, 1998), entende isto como um problema de sobreposição de planos: a épica representa a fábula em um único plano, faltando a ela aquilo que é essencial à tragédia, um segundo plano, psicológico, em que a ação dos personagens ganha um outro sentido. Mas para o surgimento deste segundo plano é necessário uma lacuna, um silêncio, um não-dito, a que a épica é avessa. Auerbach se refere a esta necessidade de Homero preencher todas as lacunas através de digressões, de idas e voltas narrativas, como «efeito retardador», seguindo uma discussão de Goethe e Schiller:

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta [o da cicatriz de Ulisses na *Odisseia*], mas sobre o «elemento retardador» na poesia homérica em geral, opunham-no diretamente ao princípio da «tensão» – termo esse não propriamente utilizado, mas claramente aludido, quando o processo retardador é posto, como processo épico propriamente dito, ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O elemento retardador, o «avançar e retroceder» mediante interpolações, também a mim, parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao impulso tenso para uma meta. ... Mas a verdadeira causa de impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo

homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado (Auerbach, 1998, p. 3).

É esta característica da literatura homérica, a compulsão em dizer tudo, mais do que uma ausência de tensão, descartada por Auerbach, que impede a existência de um segundo plano psicológico. Em Homero tudo é dito, nele «há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas» (Auerbach, 1998, p. 4). Mas é nestas profundezas que há a possibilidade de uma alma, e é do silêncio parcial sobre elas que surge um segundo plano, explorado pela literatura trágica. Este é o silêncio do deus, mas é também, e cada vez mais, o silêncio ou a irrepresentabilidade da interioridade do personagem trágico.

Então o texto trágico tem como ponto de partida uma épica em que a tensão entre dois planos de significado está ausente. A tarefa do tragediógrafo é tornar presente este segundo plano, especialmente após Ésquilo, quando esta profundidade da alma humana não era ainda uma questão tão direta quanto para Sófocles e Eurípides. Como então representar esse segundo plano? A resposta mais direta é através do discurso. E pensemos que a descrição, para um público que é formado pela audição da épica, não será um recurso pobre. Obviamente no teatro não temos a possibilidade de um narrador, que daria conta da construção deste plano de fundo psicológico em outras modalidades de narrativa. Ele surge, às vezes, na figura do mensageiro, que torna presente a ação que ocorreu fora do palco, e os personagens podem expressar aquilo que sentem, como muitas vezes o fazem. Mas, insistimos, a representação das emoções diretamente através do discurso não dá conta da riqueza e da

profundidade da alma, do homem interior que está presente no trágico. Em um teatro moderno, a expressão dos atores dá conta disso: as sutis contrações do corpo e da face do ator, o micro-gestual que tenta tornar presente o movimento da alma. Mas em um teatro de máscaras, que precisa de gestos largos porque se dá diante de um público de milhares de pessoas, esta é uma impossibilidade.

Outro complicador é a estrutura do palco trágico. O *logeiôn*, o estrado de madeira sobre o qual ficavam os atores, separando-os tanto do coro quanto do fundo da cena, era um espaço longo e estreito. Além disso os atores individuais utilizavam tamancos altos, o que provavelmente limitava seus movimentos. Isso impediria a ação em dois planos físicos ou qualquer movimentação mais dinâmica. Esta movimentação, o passeio pelo palco do ator, é um elemento importante na representação de qualquer personagem no teatro moderno. No caso do teatro grego este tipo de construção do espaço cênico ficaria limitado ao Coro no espaço abaixo do *logêion*, onde ocorria o balé. Provavelmente os gregos utilizavam, como no teatro Nô e no Kabuki japoneses, uma gramática gestual, utilizando o movimento dos membros e os adereços cênicos como uma figuração daquilo que se passava dentro do personagem. Esta seria uma maneira possível de representar as emoções no palco para além do discurso.

Peter Arnott (1989), em *Public and performance in greek theatre*, relaciona o gestual do teatro grego com o da oratória. Seu argumento é que atores e oradores partilhavam algumas técnicas, o que permitia que a profissão dos primeiros fosse um bom preparatório para a dos segundos. Em ambos os casos, a arte gestual está ligada à ideia de *hypokrisis*, a performance ou a ação de tornar as ideias mais intensas ao ouvinte. De fato, a oratória pública – a apresentação pública de um problema, a argumentação polêmica, a defesa ou ataque a uma decisão – e o teatro são inseparáveis, e

é razoável que a arte de um campo tenha alimentado a de outro.
Segundo Arnott,

We can deduce something of the actual gestures used by Greek orators. Once again, Aeschines is valuable. His speeches, crammed with personal invective, describe the behaviour of his opponents. He tells us that it was a typical gesture of Demosthenes to put his hand to his forehead. This was also a common gesture of the stage. Elsewhere, Aeschines describes his rival as «twirling around». This suggests an animated delivery [*hypokrisis*], and lively physical accompaniment. From Demosthenes speech against Theokrines, it appears that it was perfectly in order for the defendant to throw himself at his opponent's feet, a theatrical touch still permissible in the lawcourts (Arnott, 1989, p. 54).

O problema de entender que o sentimento, para além do discurso, é representado por um gestual tão vivo é o esforço de imaginar o teatro trágico grego como uma arte expressionista. Necessariamente não havia a sofisticação gestual do teatro No, voltado para um público extremamente cultivado e representado de forma intimista. Mas, imaginar um expressionismo cênico grego, com gestos fortes e melodramáticos, é criar um contraste entre esta ostensiva exuberância e a sutileza do texto de Sófocles, por exemplo, ou a grandeza do discurso de Ésquilo. Por outro lado, combinaria bem com o teatro de Eurípides.

Um outro caminho encontrado por Sófocles foi representar a alma pelo corpo, tornar a alma presente através daquilo que nela toca o corpo, ou seja, a dor. Os abraços de Sófocles – Orestes e Electra que se abraçam no reencontro, Édipo que abraça Antígona e Ismene em Colono, o abraço relatado pelo mensageiro entre

Antígona morta e Hêmon, Neoptolemo carregando Filoctetes – são uma das dimensões da importância do corpo para a arte de Sófocles. O toque traduz uma intensidade do encontro de corpos que o verbo não daria conta. O toque é uma maneira de estabelecer uma igualdade e uma aliança em um nível mais profundo do que o discurso, pois, se as palavras em Sófocles podem ser vãs e ter às vezes o sentido contrário do que dizem, o toque é o gesto certo que restabelece uma certa ordem em um mundo confuso. Toca-se o igual, através do toque minha identidade se confunde com a do outro. E nessa confusão o corpo projeta uma sombra que é o espírito. Através do corpo chega-se à alma e ao sentido de uma determinada experiência, como na recusa de Édipo em tocar Teseu após o herói ter salvado suas filhas em *Édipo em Colono* (vv. 1132-38):

Mas o que falo? Como a mim, sem sorte,
alguém, livre da nódoa da desgraça,
permitirá que o toque? Eu mesmo não
posso aceitar: só quem provou ruína
igual a minha dela participa.
Saudações, à distância! No futuro,
zela por mim, como hoje o fazes, justo!
(Sófocles, 2005, p. 91)

A outra maneira, mais rica e de grande importância para a cultura mais tarde, é tornar o corpo como aquilo que é indizível, e, tornando-o indizível, impedindo que o discurso tome posse totalmente da dor que é tornada presente, apontar para um outro silêncio, o da alma. O sofrimento da ferida de Filoctetes é muito mais concreto que a dor moral que sente por ter sido traído, ao menos é mais representável. Mas, na sua representação, é também aquela dor moral que está presente. Da mesma maneira, a velhice

de Édipo é simples de ser tornada presente e o peso devastador dos anos de exílio e de sofrimento injusto são representados de modo mais fácil e intenso nos ombros curvados e no corpo que se arrasta de sua velhice e decadência física cênica do que através de um comentário. O corpo devastado é a maneira de se obter dois efeitos. Primeiro, obter um corpo mais presente, de maior intensidade, do que o corpo saudável. O contraste lógico em *Filoctetes* (Sófocles, 2009) é entre o corpo do efebo Néoptolemo, saudável e cheio de vigor, e o corpo devastado do arqueiro. Mas é o corpo de Filoctetes que fica mais presente em sua devastação, não porque a doença seja algo mais atraente que a saúde, nem mesmo em termos de fabulação, mas porque cenicamente ela é mais representável.

É assim que o silêncio da interioridade de Electra, sua alegria silenciada no reencontro com Orestes, se relaciona ao despudor do sofrimento corporal de Filoctetes. Talvez em Sófocles tenhamos já um sensível dotado de transcendência, de um corpo que é ele mesmo alma, em uma inversão de atributos. Há em suas peças um corpo que fala e uma alma que silencia.

Isto não é sem consequência, pois esta alma silenciosa em Sófocles, mesmo que surgida de uma necessidade cênica, por uma espécie de incapacidade de representar uma alma, torna-se um campo vazio de sentido a ser invadido pelo discurso do corpo. Filoctetes, Édipo, Antígona, Ajax, todos eles são dotados de um *ethos*, de um núcleo duro que os motiva e os obriga a agir da maneira que agem. Mas este *ethos* não permite, ao contrário de em Eurípides, a descrição, não permite o registro de seu movimento e sutil transfiguração. Seu caráter está acima de sua capacidade de decisão. E, no entanto, se move... Pois ainda que Sófocles não possa, ou não queira, representar o drama interior, ele ocorre – ocorre para a sensibilidade do público, que cada vez mais se afasta da visão monolítica e sagrada da vida, ocorre para

a ação trágica – já não o campo amplo do ódio, da maldição, da revolta e da necessidade divina, de uma ordem tirânica e titânica, como em Ésquilo. As fábulas de Sófocles que nos restaram são desgraças individuais, sofrimentos de indivíduos que se vêem diante do horror de si próprios, dos pequenos gestos que cometeram e que tiveram consequências catastróficas. Pensemos no que Édipo fez de fato – matou um homem, deitou com uma mulher, engendrou filhos – como é possível que isso produza um miasma? Pensemos em Dejanira, que simplesmente planeja recuperar o marido e mata o próprio Hércules, em Odisseu, que simplesmente quer um prêmio interessante, as armas de Aquiles, e em uma cadeia de eventos que não planeja nem deseja produzir o fim de Ájax.

O que produz este excesso monstruoso, que torna o gesto cotidiano de um vivente em algo horrível, é o deus – é na distância entre o divino e o humano que há espaço para a desproporção entre um gesto mínimo e uma catástrofe, como uma borboleta que cause um furacão do outro lado do mundo. Mas além do deus há o homem, a consciência humana. O que faz com que um gesto menor torne-se cataclísmico é o conjunto de ações coordenado pelo deus, mas a medida do cataclismo, aquilo que o torna sublime, digamos, é a consciência do homem que o sofre. Esta consciência que em Sófocles silencia, que não sabe ou não pode dizer, seja porque a medida humana é pequena demais para o que ocorre, seja porque o autor não sabe ainda representar esta consciência que pode abarcar a infinita profundidade do mal sofrido, seja porque, e é aqui que há uma possível grandeza incomparável do Sófocles autor, do nome Sófocles, porque neste silêncio que não deve ser preenchido indevidamente por qualquer coisa, por gestos ou palavras, é que está a única representação adequada da grandeza do sofrimento. Representação inadequada, incerta, que falseia a descrição – pois aquilo que preenche o discurso

devido da alma é o lamento concreto do corpo. E eis que a alma se torna concreta, torna-se, ela também, corpo.

O problema da possibilidade de representação é constante em qualquer arte de palco, e segue uma lógica própria, relacionada tanto aos recursos cênicos de uma cultura quanto às suas idiosincrasias. A lógica que torna o corpo de Filoctetes mais presente que o corpo de Neoptolemo, uma lógica cênica, de presença de palco, é a mesma que obriga que os momentos mais vigorosos da tragédia ocorram fora de cena. Vemos o cadáver de Agamêmnon, ouvimos os gritos de morte de Clitemnestra, somos informados que Ájax se suicidou ou que Astiânax foi sacrificado, mas não vemos os assassinatos e suicídios. Talvez devamos nos deter um pouco mais sobre o sentido da ação exterior ao palco na tragédia.

Podemos conceber uma razão prática para isso: a representação de um assassinato ou de uma luta corporal poderia ter efeitos devastadores sobre uma plateia tão numerosa quanto a do teatro ateniense, e as consequências de milhares de pessoas excitadas a este ponto seria difícil de prever. Outra possibilidade se refere a um pudor diante da morte em um ritual religioso, como era a tragédia. As mortes e vinganças na tragédia têm uma dimensão sacrificial para além da simples peripécia do drama, e esta dimensão obrigaria a um certo recolhimento em sua representação. Isto não vetaria a presença do cadáver ou do sangue dentro do palco, mas impediria a representação do próprio sacrifício. Outra hipótese é que os limites do palco grego não dariam conta de representar a fuga e o movimento vigoroso que uma luta pressupõe.

A possibilidade mais interessante para nosso trabalho é pensar que o interdito à representação do sacrifício vem de uma certa lógica espacial e antropológica do mundo grego. Mike Wiles, se referindo à organização do palco grego, aponta para o quanto a *skênê*, a parede ou tela que dividia o palco entre o que a pla-

teia via e o invisível, meio que delimitando o espaço da ilusão.
Segundo Wiles

In the internal relationship of acting area to auditorium, we can discern a historical shift upon the introduction of the *skênê* or façade. Initially there was no stage wall, and the audience gathered around a dancing space, which did not in any way purport to mirror reality. Such a performance would be termed by Ubersfeld as *ludus* (festive enactment) rather than *mimesis* (imitation of reality) within an acting space which approximates to her «platform» model. The *skênê* created a hidden off-stage area and the consequent illusion that the visible action extended where the audience could not see it. (Wiles, 1997, p. 98).

A separação entre o palco e o bastidor da *skênê* servia essencialmente para dar aos atores um espaço para se trocarem, além de abrigar os mecanismos como guindastes, escadas e cordas que seriam utilizados nos momentos mais cênicos do espetáculo. Mas para além de sua função direta, ele acabava provocando a extensão do palco. Com a *skênê* a ação podia se estender para espaços internos, geralmente os palácios, ou uma gruta, no caso de Filoctetes, que fugiam à visão do público. Neste espaço fechado o silêncio da representação ganhava uma dimensão nova, já não era um silêncio sem consequências, silêncio da ausência de conteúdo, de algo que não interessa ao drama, mas, ao contrário, era uma não-representação que se estendia ao espaço circunscrito do propriamente representado no palco. Era por trás da fachada dos bastidores que ocorriam os assassinatos e suicídios, roubando da plateia o momento mais intenso da representação. Arnott relaciona isto a um traço da cultura grega, a extrema publicidade

da vida, em que o espaço privado estava relacionado às emoções negativas. Segundo Arnott,

In the Greek variant of this combination, certain local societal associations appear. Greek society was, primarily, an open-air society. Meetings, assemblies, courts, tribunals, business dealings, and religious ceremonies commonly took place outdoors, in the full light of the sun. Greek slept on their roofs (as they still tend to do) and carried on a good deal of their private life in the streets. Conversely, indoors is often tainted with furtiveness and suspicion. What cannot be openly seen is potentially dangerous.

This feeling washes over the plays. What is good, honest, and open tends to happen outside; what is sly, furtive, and malicious, inside. In *Agamemnon* the palace is a place of festering evil, that the king enters to meet his doom. In *Antigone* the heroine, seeking conversation with her sister, leads Ismene «outside the courtyard», rather than, as we would, to some private and protected place indoors. In *Medea*, the house is a demonic place from which Medea's voice is first heard threatening and which ultimately sucks her children inside to their destruction. (Arnott, 1989, p. 133).

O silêncio cênico é o que prepara a representação deste outro silêncio, o da alma, e nos dois casos o não representado serve mais como uma caixa amplificadora do que como um abafador.

Os lamentos de Filoctetes ao longo da peça, seus «ais» e seu corpo devastado, sua fome, seu cansaço, sua agonia, são aquilo que torna seu corpo mais presente. Mas este corpo sofrido, como o do Édipo velho e como o do Hércules de *As Traquínias*

(Sófocles, 1996), é também corpo de êxtase. É nele que tanto a razão do espírito humano, sua profundidade afetiva e, finalmente, a relação do homem com o deus podem ser representados. É em um momento de lucidez durante sua agonia que Hércules ata o destino de seu filho Hilo, ao exigir que se case com Iole e incendeie seu corpo para destruí-lo. No sofrimento do corpo, na manifestação do poder divino sobre o corpo, é que aparece de forma clara a natureza do divino, sua crueldade e inclemência. E esta crueldade deve ser ouvida, deve ser vista e aceita. É este talvez o sentido da fala final de Hilo (vv. 1265-1278), quando faz o comentário sobre as desgraças que ocorreram em sua casa:

E que vós sabeis de toda a inclemência dos deuses no decorrer destes fatos. Eles, que geraram e são chamados, pois assistem impassíveis a tamanhos sofrimentos. Os do futuro, ninguém consegue os divisar, os do presente, deploráveis são para nós, e vergonhosos quanto aos deuses. Mas os mais penosos são os que se apresentam ao homem que esta desgraça suporta. (Sófocles, 1996, p. 78).

O fechamento da peça «mas, em tudo isto, nada que não seja obra de Zeus» (vv. 1277-78), não é simplesmente a afirmação conformada de um fato da vida por Hilo. Como em *Electra* (Sófocles, 2009), o que está presente nesta afirmação da natureza do deus, é o problema da esperança de felicidade humana, que o deus destrói de forma injusta.

O que pode nos iluminar para pensarmos as consequências da representação da dor corporal no palco é pensarmos o estatuto desta dor. A obra clássica de Elaine Scarry, *The body in pain* (Scarry, 1985), talvez seja uma boa referência para nosso questionamento. A tese central de Scarry é de que no sofrimento corporal há uma dialética identitária em que o mundo (a cultura,

a alma, a experiência), através da dor, é separado e destruído do corpo que sofre. O corpo que sofre é meu corpo, mas não sou eu, esta dor que abrigo é exterior a mim, e mesmo assim faz com que aquilo que sou, todo o arcabouço de experiência que forma minha identidade, se confunda com a dor. Nos termos de Scarry, a voz do corpo, no grito de dor, no gemido, no pulsar da dor, cala a voz do espírito. Sua preocupação principal é entender o estatuto da tortura e da guerra, de que forma a relação de poder entre vítima e algoz, que se dá sobre o corpo mas também sobre a linguagem, cria o mecanismo de subjugação da vítima. Assim, a dor não existe em uma dimensão puramente física, mas projeta sobre a identidade primeiro a separação entre corpo e alma e, em seguida, a destruição desta alma, a destruição do mundo a que ela se liga. E daí que a experiência da dor física é essencialmente uma experiência de solidão absoluta, em que o espírito é desligado de todo seu referencial. Solidão que se constrói através da linguagem: a dor é incomunicável, ela torna a linguagem insuficiente. Mas, ao mesmo tempo, é na dor que a linguagem brilha e pode surgir com mais força. Nas palavras de Scarry,

To witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language, but conversely, to be present when a person moves up out of that pre-language and projects the facts of sentience into speech is almost to have been permitted to be present at the birth of language itself (Scarry, 1985, p. 6).

Filoctetes (Sófocles, 2009), junto de *Gritos e sussurros* (1972), de Bergman, são apresentados como os dois maiores modelos de representação da dor, modelos ficcionais para a dialética entre corpo e alma que Scarry está pensando. Os vários «ais»

de Filoctetes, que ele intercala com imprecções e momentos de lucidez, são exatamente a medida desta dor corporal – que comunica ao mesmo tempo que destrói a alma. O mundo roubado de quem sofre põe a vítima em uma solidão absoluta, e nesta solidão está a condição humana. Por outro lado, é a solidão da dor que obriga a vítima a transcender sua experiência normal e ganhar uma nova perspectiva, a compreensão da dimensão divina. Na passagem em que Filoctetes é carregado por Neoptolemo após obrigar o jovem a jurar que não o deixaria sozinho, vemos a simultânea solidão e transcendência da dor:

FI Aonde... afora... me... onde?
NE Aonde? O que dizes?
FI Acima.
NE Surtas? Por que mirar o círculo celeste?
FI Deixa-me, deixa-me!
NE Deixar-te onde?
FI Apenas deixa-me!
NE Afirmo que é impossível.
FI Um simples toque teu me arruína.
NE Se estás mais lúcido, te soltarei.
FI Ó Géia-Terra, engole quem morreu!
A chaga tira o chão do pé! Vertigem!
(Sófocles, 2009, p. 98).

A agonia do herói faz com que ele procure o deus, faz com que o perceba, na verdade. Mas perceber o deus é perceber sua distância e sua crueldade, e na compreensão desta natureza, ser jogado em uma solidão ainda mais absoluta do que a anterior. Pois aquilo que o deus fala não é a linguagem do mundo, da cultura e da experiência, mas a silenciosa linguagem do corpo, do sofrimento e da impossibilidade de tocar os outros. É uma

conclusão nitidamente distinta do martírio cristão, em que o deus se faz presente no silêncio da dor. Karl Reinhardt explica isso por uma espécie de lucidez titânica de Sófocles, que consegue aceitar o deus mesmo que seu sentido seja o sofrimento, mesmo que o papel que esta divindade reserve ao homem seja o lugar negativo do sofrimento e da injustiça. Segundo Reinhardt:

Também a conclusão de *Filoctetes* é um *ecce*, mas não um *ecce* da coincidência devastadora do homem com a vontade dos deuses, tal como em *Édipo rei*, porém um *ecce* de separação absurda do andamento do mundo. O conflito entre a verdade divina e a aparência humana, *aletheia* e *doxa* – expresso de modo filosófico segundo Parmênides – do qual estava saturado o *Édipo rei*, dá lugar no *Filoctetes* à relação dolorosa entre a «parte» e o «todo», no sentido conferido por Heráclito. Pois de modo diverso de Eurípides e Shakespeare, o poeta aqui não está do lado do que se liberta, mas do lado dos deuses que regem o mundo (Reinhardt, 2007, p. 216).

A leitura que Reinhardt faz de Sófocles é baseada nos temas de Hölderlin do afastamento do deus e da estrutura *excêntrica*, como centros de gravidade que se repelem e atraem, da relação entre o homem e divino. Assim, embora possamos aceitar que devido à tradição e à visão de mundo grega o divino seja aceito e respeitado, não conseguimos ver em Sófocles uma adesão tão imediata ao sentido deste deus. É verdade que em *Filoctetes* (Sófocles, 2009) e *Édipo em Colono* (Sófocles, 2005) há uma espécie de recompensa pelo sofrimento dos heróis, no caso de Filoctetes a recuperação de sua honra e de seu corpo, prometida pelos olímpicos através de Hércules, no caso de Édipo sua ascensão ao fim da peça, quando desaparece «tragado» pelo deus em vez

de simplesmente morrer. Mas gostaríamos de defender que o sentido da tragédia não reside na resolução do conflito: nem aniquilamento nem conciliação são a meta do trágico, antes este está no tensionamento e na transfiguração de valores. Desta perspectiva, o *deus ex machina* da aparição de Héracles não apaga os sofrimentos nem o abandono de Filoctetes. E o absoluto em que ele parece querer se dissipar, seu retorno ao centro, ao círculo celeste, é impossível sem a consciência do mal sofrido.

Esta consciência do mal em Ésquilo é aceitação da soberania divina, mas em Sófocles acreditamos que se dê algo bastante diferente, talvez pelo estatuto do corpo em suas peças. A manifestação do deus sobre o homem é através das forças devastadoras do corpo: o tempo, a fome, o desejo, a dor. O deus em Sófocles é aquele que tortura o homem, que o castiga de forma injusta por um crime que não foi cometido, e que no entanto exige do homem arrependimento e responsabilidade. O castigo é como a relação entre os dois polos se estabelece, e esta é a linguagem do deus. Linguagem que é também a linguagem da tortura. Nem Édipo, nem Dejanira, nem Hércules, nem Filoctetes são culpados de absolutamente nada. No caso de Filoctetes esta inocência é absoluta. Como Jó, ele é aquele que sofre de maneira arbitrária. Mas, seguindo uma lógica de justiça divina, ele deve ser culpado de alguma coisa, já que está sendo castigado. E esta é exatamente a lógica da tortura segundo Scarry:

Torture, then, to return for a moment to the starting point, consists of a primary physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation. The verbal act, in turn, consists of two parts, «the question» and «the answer», each with conventional connotations that wholly falsify it. «The question» is mistakenly understood to be «the motive»; «the answer»

is mistakenly understood to be betrayal ... The one is
absolution of responsibility; the other is a confessing of
responsibility, the two together turn the moral reality of
torture upside down. (Scarry, 1985, p. 35)

Quando Scarry diz que a resposta do torturado é uma traição, ela se refere tanto ao fato do torturado estar «traíndo» um companheiro quando fornece uma resposta ao interrogatório – daí a ideia de culpabilidade do interrogado – quanto ao fato de, ao atender à exigência do interrogador de uma confissão, a vítima reconhecer a justiça de sua pergunta. A lógica da tortura é uma falsificação da verdade da situação, mas está longe de ser algo leviano. Há uma dimensão teológica neste tipo de relação entre verdade e sofrimento, que é representada nas peças de Sófocles, e isto por uma coincidência de necessidade cênica e das transformações espirituais de sua época. O que esta coincidência produz é aquilo que poderíamos chamar de conhecimento trágico.

Conhecimento trágico

Podem as confissões de Édipo ser consideradas o tipo de destruição a que Elaine Scarry se refere falando da tortura? Pois há uma dimensão de traição no ato de confessar – a dor do Édipo velho o obriga a confessar aos anciãos sua história, e nisso se desarma e se trai. A história de si, que tão ciosamente protege, é guardada por uma razão concreta: o temor de que sua impureza motive sua morte ou expulsão por outros. Quando Édipo confessa, se abandona a uma solidão absoluta, em que mesmo o último umbral, a possibilidade de uma aparência mínima de normalidade, foi rompido. Mas é esta ruptura que permite sua redenção: é reconstruindo lucidamente sua história – afirmando

o conhecimento de sua experiência, a de um indivíduo que sobrevive ao horror – que Édipo adquire de novo presença entre os homens. Sua fábula continua terrível, mas após o sofrimento de uma vida, o velho pode dizer que não foi «agente ciente», e que não errou (vv. 258-74).

Para que serve a fama e o belo nome,
se o que resulta é vão? Atenas (dizem)
é uma pólis divino-devotíssima.
Só ela abriga o forasteiro aflito,
só ela sabe como defende-lo.
Não sou merecedor do benefício?
Desalojado, agora me banis?
Meu nome atemoriza? Nem meus atos
amedrontam, nem meu corpo.
Os atos padeci, não cometi,
se posso mencionar meus genitores,
que fomentam o atual pavor. Bem sei.
Nada macula minha natureza:
reagi ao que sofri. Acaso fui
agente ciente? Quem me diz que errei?
Cheguei aonde cheguei nada sabendo;
sofri, por quem sabendo, me arruinou.
(Sófocles, 2005, p. 39).

Édipo se declara inocente, imputa a culpa a seus agressores. No caso, a referência é ao episódio do encontro com Laio, quando o cortejo do pai o ataca. Mas, considerando a ambiguidade do discurso de Sófocles, estes agressores podem ser também os deuses, a quem, como o pai, trata de confrontar agora.

O mundo se desfaz, o mundo se refaz – o sofrimento é uma das maneiras do conhecimento. Daí o poder de sugestão que a

catarse tem sobre a mente ocidental, tão grande que obscurece seu sentido original, médico e religioso, de expurgo. Para que as emoções excessivas sejam expurgadas é preciso que sejam primeiro animadas, para que se possa superar o sofrimento – e, na tragédia, mais que isso, a própria morte –, é preciso sofrer. E devemos entender este aprendizado pela dor não da maneira pragmática que a civilização moderna se acostumou a pensar: a experiência do sofrimento não se constrói como um acúmulo, como em alguma espécie de relação econômica com a vida, como se tanto trabalho/sofrimento gerasse tanto dinheiro/experiência. O conhecimento trágico se refere a algo mais essencial, à intuição de que, ao sofrer – e em Sófocles estamos falando de sofrimento concreto, corporal – tocamos o limite do negativo da morte, e assim conseguimos vislumbrar alguma coisa nova, talvez a outra metade inacessível da condição humana, a que diz respeito apenas aos deuses. É assim também que lemos a fala de Filoctetes, buscando a terra e o céu ao mesmo tempo.

Pensemos que o torturado mais célebre do ciclo trágico grego, o Prometeu de Ésquilo, em momento nenhum chega a conhecer algo novo, talvez porque possua presciência, mas também porque, ao contrário de Édipo, não se entrega totalmente ao negativo em que foi capturado. Prometeu não confessa, apenas relata o que aconteceu consigo. E relatar não é confessar: a confissão implica uma aceitação do sofrimento, uma rendição ao destino que Prometeu recusa. Embora sua experiência já aponte para aquilo que estamos chamando de conhecimento trágico, será apenas com Sófocles e Eurípidés que teremos isto bem elaborado. Pois ao deus de Ésquilo é devida apenas obediência. Qualquer outra relação, que permitisse experimentar o divino como algo palpável, como um campo a ser conquistado, é vetada. Quando Sófocles representa a alma pelo corpo uma forma é encontrada, e esta forma, embora tenha surgido de razões práticas cênicas,

participa também de uma nova visão. Para representar a parte divina do humano foi necessário utilizar o corpo, e para representar um corpo de forma mais intensa foi necessário atá-lo ao sofrimento. Isto projeta a experiência humana em um campo infernal, em que o sentido da vida, tanto do lado da experiência imanente e concreta da vida quanto do lado da intuição do divino é marcado pelo mal.

O deus de Ésquilo é a dura justiça necessária. Em Sófocles, no entanto, temos uma leitura notadamente distinta da relação do homem com o deus. Os personagens de Sófocles são essencialmente torturados pelo destino. Ele parece dramatizar o jogo de poder que se constrói entre torturado e vítima: a voz do corpo aponta para o silêncio do sentido, tanto o sentido cósmico do papel do homem na ordem das coisas quanto do sentido moral da razão do sofrimento. Se a manifestação do deus, mais que a soberania divina esquiliana, é o personalíssimo infringir sofrimento a um indivíduo, então estamos em um universo em que o mal faz parte de uma certa ordem de manutenção da vida. Ao contrário de Jó, personagem quase trágico, o herói de Sófocles não aceita pacificamente a manifestação divina. O deus existe e exerce seu poder, mas este poder não tem base moral. Quando em Colono Édipo declara sua inocência, obtida mais através da própria consciência, de uma avaliação lúcida de seus atos, e não de um dom divino, de uma epifania ou de uma purificação – é Édipo que se autopurifica e declara inocente, não o ritual – estamos a um passo da autonomia humana. O que ocorre com Édipo é a consciência de que o divino partilha do mal, que a natureza do deus, ou a própria natureza, destrói a felicidade humana. A fronteira da mortalidade ainda vige, mas o conhecimento trágico é exatamente o processo espiritual pelo qual esta fronteira começa a ser devassada. A nova fronteira, baseada não simplesmente no reconhecimento do divino, mas no desejo de conhecer sua

natureza, está sendo desenhada na tragédia. E esta natureza em seu efeito sobre o homem, o mal divino que é a força do tempo, da biologia, do frágil tecido do homem, não é justa e não corresponde à dignidade desta alma e pensamento que estão cada vez mais presentes na visão grega, preparando o surgimento da metafísica. Se a relação entre o homem e deus na tragédia é comparável àquela entre vítima e torturador, poderemos entender como a representação da alma pelo corpo é simultaneamente processo de encarnação e de espiritualização: ele dá uma forma corporal à alma e a liga indissolúvelmente a um corpo, mas paralelamente estabelece a diferença abismal entre alma e corpo, pois no mais agudo da dor ainda há algo que resiste à dissolução, e este algo brilha com mais força exatamente quando a voz do corpo agonizante obriga a voz da alma a se calar. Nas palavras de Scarry:

For what the process of torture does is to split the human being into two, to make emphatic the ever present, but, except in the extremity of sickness and death, only latent distinction between a self and a body, between a «me» and «my body»... ... [torture is like death] for in death the body is emphatically present while that more elusive part represented by the voice is so alarmingly absent that heavens are created to explain its whereabouts (Scarry, 1985, p. 48-9).

É como se os personagens de Sófocles tivessem, através do sofrimento, um vislumbre da estrutura «mitológica» em que o poder da tortura (e do divino sobre o homem) se baseia: o castigo é motivado, o sofrimento é merecido, o interrogador é inocente, quem confessa é culpado. Neste vislumbre o herói trágico percebe o limite de realidade da relação entre homem e

deus. A conclusão possível, que só se manifesta no vazio absoluto do divino em Eurípides, é que a relação entre homem e divino é uma falsificação. A verdade desta relação supõe a rendição do homem, mas à época da Atenas clássica ela está baseada também na assunção da justiça dos deuses. Mas, e é isto o que a inocência de Édipo implica, de que serve um deus injusto? Os personagens de Sófocles são aqueles que se confrontam com esse problema. Seu prêmio é conquistado por conta própria: o conhecimento de que o ser humano é frágil, mas que nesta fragilidade existe grandeza heroica, a grandeza de retornar a um lugar onde a agonia não seja o sentido unívoco do sofrido, enfim, uma consciência de si – de sua indestrutibilidade, digamos, e nisto Ésquilo já contribui. Este ir ao inferno e retornar, tocar o mal e a morte e ainda assim permanecer, é um tema constante de toda cultura grega, em Hércules, Orfeu, Odisseu. A novidade trágica é imaginar que mesmo o corpo humano devastado, ou seja, o corpo do homem real em oposição ao corpo do mito arcaico, é capaz deste feito. E aqui temos a semente espiritual da liberdade de pensamento e da ambição ilimitada da razão humana que levará à filosofia. Talvez este seja o sentido das máscaras de Górgonas que decoravam os teatros: conhece-te a ti mesmo: conhece-nos. E retorna.

Referências

- Arnott, P. (1989). *Public and performance in greek theatre*. New York: Routledge.
- Auerbach, E. (1998). *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Ésquilo. (2009) *Os Persas In: Tragédias. Tradução de Jaa Torrano*. São Paulo: Iluminuras.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega.
- Scarry, E (1985). *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press.
- Snell, B. (2009). *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva.

- Sófocles (1996). *As traquínias*. Tradução de Maria do Céu Z. Fialho. Brasília: EdUNB.
- Sófocles (2005). *Édipo em Colono*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- Sófocles (2009). *Filoctetes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: 34.
- Sófocles, Eurípedes. (2009). *Electra(s)*. [edição reunindo as peças homônimas de Sófocles e Eurípedes]. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê.
- Wiles, M. (1997). *Tragedy in Athens: performance stage and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

**A POÉTICA DA SUBJETIVIDADE:
NOTAS SOBRE O LABORATÓRIO
DE GONÇALO M. TAVARES**
(POETICS OF SUBJECTIVITY: SOME NOTES
ON GONÇALO M. TAVARES' LABORATORY)

Gonçalo Marcelo (CECH, Univ. de Coimbra / Católica Porto Business School)

goncalomarcelo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7779-4190>

Resumo: Este capítulo tem como objetivo interrogar a obra de Gonçalo M. Tavares, com especial incidência no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013b), do ponto de vista dos processos de constituição de subjetividade. O capítulo apresenta, num primeiro momento, o método tavariano como sendo um método da surpresa, que aposta na importância da imaginação e na plasticidade dos conceitos e narrativas para fundar a sua criação literária. Simultaneamente, identifica a filosofia implícita na escrita tavariana como sendo um perspectivismo radical, fundado numa ontologia relacional e combinatória. Num segundo momento, apresenta-se a poética da subjetivação literária de Tavares e a importância das técnicas narrativas para a construção de alguns dos personagens que povoam a sua obra, mostrando-se, igualmente, como ela reflete intrinsecamente a busca de uma orientação existencial e tenta

fornecer indicações para essa orientação. Na última secção do capítulo, aborda-se a poética da subjetividade na sua relação com a questão das identidades pessoais e confronta-se a posição de Tavares com a hipótese da identidade narrativa. Conclui-se que Tavares reconhece a importância das técnicas narrativas e da questão da identidade pessoal, não negando a existência da subjetividade, mas que a sua obra aposta sobretudo na transformação através da imaginação e fornece mais exemplos de descontinuidade, multiplicação de histórias, fragmentação, diversidade, movimento e mudança.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, Identidade, Imaginação, Narrativa, Subjetividade

Abstract: The main goal of this chapter is to analyze the processes of subjectivity constitution in the works of Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, especially in his *Atlas do Corpo e da Imaginação* [*Atlas of the Body and the Imagination*] (Tavares, 2013b). In its first section, the chapter presents Tavares' method as a method of surprise that wagers on the importance of the imagination and on the plasticity of concepts and narratives to put forward its literary creation. It also identifies the implicit philosophy at work in his writings as being a radical perspectivism grounded in a relational and combinatory ontology. In its second part it presents Tavares' poetics of literary subjectivation and the importance of narrative techniques to the construction of some of the characters that appear in his works, while also showing how these works intrinsically reflect the search for an existential orientation and try to provide some indications for it. In its last section, the chapter delves on the relation between the poetics of sub-

jectivity and the topic of personal identities and it analyzes Tavares' standpoint from the perspective of the narrative identity hypothesis. Finally, the chapter concludes that Tavares acknowledges the importance of narrative techniques and of the topic personal identity. He does not negate the existence of subjectivity but his works ultimately wager above all in transformation through imagination, and put forward examples that are most of all geared towards discontinuity, the multiplication of stories, fragmentation, diversity, movement and change.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, Identity, Imagination, Narrative, Subjectivity

Introdução

A extensa e multiforme produção de Gonçalo M. Tavares afirma-se, hoje, como um universo complexo e significativo, local de confluência de reflexões, narrativas, práticas artísticas, teorias. O facto de ser praticamente inclassificável ou, dito de outra forma, de a sua classificação eminentemente mutável – e frequentemente reformulada pelo próprio escritor – desafiar constantemente os géneros literários tradicionais não esconde em nada a sua relevância; pelo contrário, permite começar a destapar a ponta do véu da sua originalidade, ainda que apenas a um primeiro nível, puramente formal.

Para entendermos, nos seus traços gerais, a especificidade deste universo, começemos pelo essencial, e a isso se chama o *método*, o *caminho*. Tavares é o mestre da surpresa e o estratega das ligações. Tudo isto se podia já pressentir desde o início;

por exemplo, na polifonia e na intertextualidade do *Bairro*¹. Na ligação desconcertante entre a conceptualização e as imagens nas *Investigações Geométricas* (Tavares, 2005a). Na destruição e recriação semântica das *canções*²; nas reflexões especificamente filosóficas da *Enciclopédia*³, sobretudo quando já apontavam explicitamente para a importância da ligação, da metáfora, da transformação. E afinal, quem mais poderia colocar o desconcertante Bloom a fazer uma viagem deliciosamente irónica que julgávamos ser só de Camões?

¹ Recordemos que o *Bairro* é composto pelo conjunto de micro-histórias que formam personagens literários inspirados pela obra de autores reais, uma espécie de *Wirkungsgeschichte* reificada, onde o exercício da intertextualidade dá lugar a formas concretas que interagem entre si. Assim sendo, em obras como *O Senhor Valéry e a Lógica* (Tavares, 2002) e *O Senhor Calvino e o Passeio* (Tavares, 2005c) aquilo que está em causa não é tanto criar personagens que, de alguma forma, nos invocassem Paul Valéry ou Italo Calvino mas, pelo contrário, deixar que as obras literárias desses escritores, tal como são recebidas e apropriadas por Tavares, inspirem a criação desses pequenos e deliciosos contos *nonsense*. A este propósito, a autonomia semântica da própria obra em relação aos seus autores originais é quase total, porquanto o exercício de intertextualidade é totalmente livre de qualquer referência aos autores cujas obras inspiram os personagens.

² As canções são compostas pelos livros *Água, Cão, Cavalo, Cabeça* (Tavares, 2006a), *Canções Mexicanas* (Tavares, 2011) e *Animalescos* (Tavares, 2013a) e apresentam uma forma de expressão mais crua, com constante rutura da sintaxe e da semântica usual. Tavares, aliás, refere-se à escrita destas obras, como sendo «orgânica, instintiva, veloz» para a contrapor à lentidão reflexiva do *Atlas*: «São três livros que arrumei na ideia de canções e de rutura com o mundo de reflexão e pensamento ... Diria que o *Atlas* tem a ver com uma certa lentidão de escrita e de pensamento, tal como esses livros pertencem a outro mundo de velocidade. Toda a minha escrita é rápida, mas esta é muito mais orgânica, instintiva, veloz. O reflexivo é mais lento». (Duarte, Nunes, 2013)

³ A *Enciclopédia* caracteriza-se por ser composta por supostas «breves notas» *Breves Notas sobre Ciência* (Tavares, 2006b), *o Medo* (Tavares, 2007b), *as Ligações* (Tavares, 2009), *a Música* (Tavares, 2015). Na realidade, e no seguimento das observações feitas na nota anterior, são uma escrita mais lenta, reflexiva, mas com intuições fundamentais que se encontram, em certo sentido, no mesmo campo da reflexão do *Atlas* (algumas passagens da *Enciclopédia* têm, de facto, forte ressonância e um desenvolvimento mais aturado no *Atlas*) embora com um menor aparato erudito (sem notas de rodapé, com uma organização menos estrita, etc.). No entanto, nesta categorização, também estas breves notas seriam, até certo ponto, escrita «lenta», para ruminar, como diria Nietzsche.

E no entanto, apesar de todos estes sinais dispersos, das grandes surpresas que já se tinham feito sentir com a publicação de livros como *Jerusalém* (Tavares, 2005b), *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (Tavares, 2007a), ou *Uma Viagem à Índia* (Tavares, 2010), quem poderia imaginar que afinal estava tudo cartografado, provavelmente desde o início, e que essa cartografia assumiria a forma de uma exposição racional, simultaneamente espacial, conceptual, imagética e narrativa, no magnífico *Atlas do Corpo e da Imaginação* (Tavares, 2013b), o livro que de uma vez por todas consagra Gonçalo M. Tavares como alguém capaz de produzir uma obra filosófica de suma relevância?

Tavares não terá, certamente, a pretensão de ser considerado um filósofo e seria errado querer ver na sua produção uma espécie de cripto-filosofia travestida de literatura. Não é, de todo, esse o caso. Contudo, a sua erudição e capacidade de produzir novas ideias fazem certamente com que exista pelo menos uma (ou várias) filosofia(s) implícita(s) na sua obra, e que os diversos conceitos que avança, por exemplo no *Atlas* mas também na *Enciclopédia*, apresentem então esse carácter laboratorial, não só experimental mas também experiencial, vivencial. O lado da experimentação conceptual é, aliás, assumido desde as primeiras páginas do *Atlas*:

Pensamos, de facto, por conceitos, mas as gavetas com comunicação múltipla entre si, com buracos, com declives, com passagens óbvias e outras mais discretas são divertidas; gavetas que segurem não materiais sólidos mas líquidos, materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios*.

Não se trata pois de solidificar conceitos; pelo contrário: torná-los flexíveis; são coisas que utilizamos,

são meios, não são aquilo a que pretendemos chegar. Pretende-se *encontrar e multiplicar conceitos*, formas da linguagem (Tavares, 2013b, p. 29).

Esta vontade de «multiplicar conceitos» e de os tornar flexíveis, tal como são (ou se tornam) porosas as fronteiras disciplinares com as quais Gonçalo M. Tavares lida na sua escrita, leva-nos então, antes de mais, a apresentar de forma muito sucinta aquilo que pode ser o método de Tavares, e a forma como ele interage com o conteúdo específico que encontramos nas suas obras.

I – Imaginação, criação literária e método da surpresa

Começemos por invocar, de uma forma inicialmente um pouco abstrata, parte dessa filosofia implícita na obra de Tavares. Parece-me que se trata, para o expressar sucintamente, de um perspectivismo radical, fundado numa ontologia relacional e combinatória, e no qual existe um método de criação e descoberta através da *imaginação*. Esse método recorre frequentemente ao uso da surpresa, à manipulação do *espanto*, para mostrar ou mesmo criar o *novum*. Para fazê-lo, misturam-se teorias, cruzam-se géneros, destrói-se e reconstrói-se a linguagem e manipula-se constantemente a expectativa do leitor: desorienta-se para depois se reorientar, de forma diferente.

É claro que isto tem por base uma ontologia relacional, isto é, recombina-se elementos já existentes e só assim é que o leitor reconhece no resultado novo algo dos elementos antigos: a «imaginação tem por base algo que já existe, que já foi inventado ... não funciona no vazio» (Tavares, 2013b,

p. 502)⁴ e a importância está, assim sendo, toda no método de ligação. Conseguimos discernir a posição perspectivista de Tavares na medida em que nos apresenta o objectivo de «*multiplicar as possibilidades de verdade ... multiplicar as analogias, as explicações, as ligações; multiplicar, enfim, as possibilidades de se continuar a pensar*» (Tavares, 2013b, p. 67). E, assim, chegamos ao essencial do método tavariano:

Uma das interpretações possíveis é ver, nesta recusa de ligações fixas, um método, ou melhor: um ponto de partida para desenvolver a imaginação. Como defende Novalis, o papel do artista, do criador, é unir «sem cessar extremos opostos» e «quanto mais opostos melhor». Unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor ... ligações que só podem ser feitas por indivíduos livres, desligados de fórmulas fixas, porque estas emperram, colocam-se à frente da imaginação e impedem o seu funcionamento (Tavares, 2013b, p. 137).

Quanto este método funciona, quando é bem-sucedido, o resultado que temos é o espanto, estado que Tavares invoca inúmeras vezes e que, como é sabido, Platão e Aristóteles consideravam como sendo o início da filosofia. Diz-nos Tavares que «estar espantado, surpreender-se com algo, é dizer que *as fórmulas não*

⁴ Não se quer com isto dizer que tudo estivesse já dado desde o início e que todas as novas produções mais não fossem que uma combinatória *ad aeternum* de um conjunto finito de elementos que os «criadores» mais não fizessem que «recombinar». Mas a questão é que as novas configurações não surgem do nada e, por isso, a inovação compreende-se em relação a todo um manancial de tradição já constituída. Compare-se, aliás, esta posição, que me parece ser a de Tavares, com aquilo que defende Ricœur no debate com Castoriadis (Ricœur e Castoriadis, 2016).

são suficientes, que as fórmulas que existem já não chegam para fixar o mundo» (Tavares, 2013b, p. 372) e que o imaginador não procura a calma, mas o sobressalto (Tavares, 2013b, p. 373). Isso é, aliás, particularmente evidente através da inovação semântica que vemos ao longo da produção tavariana (e, por exemplo, através do seu uso das metáforas); quando a ligação é bem-sucedida, como defende Ricœur seguindo Nelson Goodman, a significação antiga «cede, protestando» (Ricœur, 1975, p. 249), dando lugar ao novo, ao surpreendente. Para Tavares a metáfora é esta «arma de multiplicação» das possibilidades de verdade que reforça os músculos da nossa imaginação (Tavares, 2013b, pp. 400-401). E daí conceber a metáfora como um poder invejável, enfatizando, como Michaël Foessel (2014), os «poderes do imaginário»:

A capacidade para construir metáforas torna-se, deste modo, um poder tão invejável como o poder de construir uma casa ou plantar uma árvore. E é este poder que os criadores se orgulham de possuir. *Sim, tu tens uma casa, mas eu tenho uma metáfora. Ou: sim, tu tens um Mercedes, mas eu tenho uma ideia* (Tavares, 2013b, p. 397).

Aceitar que isto possa acontecer na Filosofia é admitir que a inovação semântica tem um poder ontológico e deixá-la instruir-se, como defendem de formas diferentes Heidegger (2002), Ricœur (1975) ou Charles Taylor (1989), pela literatura e, mais especificamente, pela poesia; e se Ricœur enfatizava a importância da conexão semântica dada pelo verbo *ser* na metáfora viva, Tavares, por seu lado, assinala o poder da conjunção:

O mundo está infinitamente ligado e a prova é que o Homem concebeu na linguagem o ligador universal: *e*; este só poderia ser criado com a liberdade que tem

– liga-se a qualquer palavra – se existisse um pressentimento de que as coisas visíveis têm entre si um *e* que as liga. ... *Existe o e na linguagem porque existe o e entre as coisas do mundo* (Tavares, 2013b, p. 390).

Tavares compreende a centralidade deste processo, e, ao promover a sua própria mistura poético-filosófica, atribui uma importância significativa ao *ritmo*; invoca a importância do «ritmo de pensamento» e afirma que: «Deixar que a poesia volte a entrar na Filosofia é aceitar um aumento de velocidade da Filosofia.» (Tavares, 2013b, p. 52). Através da noção de ritmo, próxima do conceito de *estilo*, começamo-nos a aperceber da importância do corpo; Tavares invoca-nos o atletismo da fala, o atletismo da escrita, e concebe a possibilidade da existência de atletas da linguagem, dos substantivos, das frases raras (Tavares, 2013b, p. 176). A estética da produção e da receção literária que encontramos no *Atlas* remete-nos constantemente para um enraizamento total no corpo; nesta descrição tavariana, se os escritores podem escrever frases aeróbias e frases anaeróbias e, por isso, solicitar diferentes metabolismos, também os leitores poderão fazer exercícios de leitura aeróbia (calma e lenta) ou esgotarem-se em leituras de intensidade máxima, nos quais um aforismo ou fragmento exigem tanto esforço ao pensamento e à percepção que os extenuam instantaneamente (Tavares, 2013b, p. 176).

Podemos assim ver, nos exercícios de escrita e de leitura, formas exteriores de manifestação da imaginação, produtiva ou reprodutiva, e uma maneira, precisamente, de a imaginação produzir efeitos e repercutir-se no mundo. A imaginação tem influência sobre o corpo e este, por sua vez, interage com o mundo de diferentes formas: pela via afectiva, pela via da ação transformadora, etc; Tavares dedica uma subsecção inteira do *Atlas* (Tavares, 2013b, pp. 127-160) à questão das ligações, já não

em sentido conceptual, mas no sentido das múltiplas relações que o corpo pode ter, ou não, com o mundo. Estas tanto podem passar pelos numerosos afetos que transformam o mundo, como o amor ou a direção conferida pelo desejo – e refira-se, a este respeito, a diferença entre as múltiplas ligações do viajante, do experimentador, marcado pelos seus múltiplos desejos, e a total ausência de ligações da biografia do sábio, tal como aparecem nas *Investigações Geométricas* (Tavares, 2005a, p. 18) – como pela relação com o Estado ou com a sociedade. A importância da imaginação em todos estes processos, e o facto de ela ser sempre entendida enquanto imaginação corpórea, encarnada, não deixa de nos recordar a ênfase na instituição imaginária da sociedade num autor como Cornelius Castoriadis (1975) que insiste no jogo entre imaginário instituído e imaginário instituinte, bem como na capacidade transformadora da ação através da imaginação radical como possibilidade de criar o novo na história.

Porém, este apelo à criação, à reconfiguração das formas precedentes, mais não pode advir que de um anseio, de uma tentativa de resposta a um tipo de situação específica em que nos encontremos ou, se quisermos ser mais radicais, da condição que for inerentemente a nossa. Façamos, pois, um movimento de questionamento retrospectivo, do efeito para a causa (ou, se quisermos evitar o jogo de linguagem mecanicista, da resposta que o criador dá para a pergunta que o ser humano não pode deixar de se colocar) ao perguntarmo-nos: porquê investigar?

II – Subjetivação, narração e orientação existencial

Não é fácil tentar identificar quais são as perguntas fundamentais da nossa existência. Admitindo que somos marcados por uma certa ideia de movimento, à qual Tavares dedica tanta

atenção, não será talvez absurdo apontar as perguntas óbvias da localização e da direção: onde estamos e para onde vamos? E a introdução de uma tal linha de questionamento só pode resultar do diagnóstico de uma situação na qual se está perdido e à procura de um sinal ou de uma técnica que permita uma melhor orientação. E daí pode vir uma das respostas da filosofia ou, de forma mais lata, do pensamento, a essa condição⁵. Platão falava por vezes do aspeto prático da filosofia como sendo uma arte «cibernética» de nos conduzir no mundo, uma vez que conseguir fazê-lo não é simples. A este propósito Tavares invoca a busca de um refúgio:

Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua naufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz. (Tavares, 2013b, p. 38)

Esta força que Tavares invoca virá, então, dos recursos que puderem ser mobilizados para uma melhor orientação. Nesse sentido, poderemos encontrar na mistura peculiar entre filosofia e literatura que é apanágio da obra tavariana algumas indicações possíveis para essa capacidade de orientação e de resistir à intempérie.

O que será, então, que o laboratório tavariano tem para nos mostrar? Parece-nos que é possível encontrar nalgumas das suas

⁵ Para um estudo da obra de Tavares a partir da perspetiva daquilo que nos revela sobre a condição humana, veja-se o excelente artigo de Nuria Sánchez Madrid (2015), sobretudo tendo em conta as análises que faz do *Reino* (cf. nota seguinte) e da relação entre o infra-humano (o animalesco) e a técnica.

obras, pelo menos até certo ponto, um laboratório de produção de subjetividade(s), em vários sentidos. É uma obra absolutamente marcada pelo absurdo e pelo mal, como se pode constatar pela leitura dos livros negros que constituem *O Reino*⁶. É provável que essa irrupção do terror absoluto, sobretudo nos paralelismos que podem ser feitos entre esses livros e as experiências históricas da guerra, do Holocausto⁷, do universo concentracionário, prisional ou das instituições de saúde mental, revelem algo que resiste à racionalização e à lisura do sentido, alguma sombra sobre a qual é muito difícil deitar luz ou tentar justificá-la. É também provável que exista outro domínio, também ele resistente à transparência do sentido, e que remete para aquilo que o humano partilha mais diretamente com o animal: a realidade dos instintos, do desejo bruto, do involuntário corporal, e que é uma parte ineliminável da obra tavariana, tal como o é também a reflexão sobre a técnica e a máquina. Contudo, entre esse limiar inferior do animalesco e o limiar da alteridade maquinal (e apesar do resíduo do sem-sentido do terror e do mal absoluto) existe um espaço de relativa indeterminação que corresponde à possibilidade da subjetividade, da experiência tal como ela é vivida subjetivamente, do sentido que lhe é atribuído, e das possibilidades diferentes para a orientação vital e a ação humana.

Relembremos que a subjetividade pressupõe a capacidade de criação, captação e interpretação de sentido e assumamos, seguindo Ricœur (1990), que ela não é nem totalmente ilusória (não estamos constantemente a ser «enganados» em relação ao conteúdo daquilo em que acreditamos) nem totalmente soberana, já que estamos

⁶ *O Reino* é a Tetralogia constituída pelos romances *Um Homem: Klaus Klump* (Tavares, 2003), *A Máquina de Joseph Walser* (Tavares, 2004a), *Jerusalém* (Tavares, 2005b) e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (Tavares, 2007a).

⁷ Veja-se, a propósito das implicações de *Jerusalém* que remetem para o Holocausto, a tese de Bordini (2015).

condenados a interagir com diversos fatores que a influenciam (desde as outras subjetividades nas relações intersubjetivas, até ao totalmente não humano, passando pela configuração específica da história da sociedade onde vivemos, a interação com as instituições, etc.). Chegados a este ponto, podemos ainda distinguir dois tipos de «subjetividade»: a que caracteriza o sujeito humano, aquele que pode descrever a sua experiência na primeira pessoa e interpretá-la, atribuir-lhe sentido, e uma segunda subjetividade, em sentido derivado e compreendida analogicamente por comparação com a primeira, que é a do ponto de vista alheio, não só no sentido do ponto de vista «da outra pessoa» mas também no da construção de subjetividades fictícias. É que não existe só experiência vivida; existe também experiência ficcionada e a forma como elas se podem misturar no nosso imaginário torna-as, por vezes e até certo ponto, inextricáveis.

Em ambos os casos, seja o da criação de personagens literários, seja o da nossa própria subjetividade de seres existentes no mundo, torna-se inevitável abordar a narrativa como técnica de construção e atribuição de sentido. Deixaremos a discussão sobre a hipótese da identidade narrativa para a terceira e última secção deste capítulo; antes de chegarmos a essa *magna quaestio* da identidade pessoal, concentremo-nos nas possibilidades abertas pela própria criação de subjectividades literárias. Do ponto de vista da apreciação dos «efeitos» da literatura, que vão bem para lá da história da receção em sentido estrito, poder-se-á dizer que a literatura nos fornece diversos recursos diferentes para pensarmos não só o mundo, mas também para nos pensarmos a nós mesmos⁸. De facto, as descrições literárias podem captar

⁸ Veja-se, a este propósito, a entrevista de Gonçalo M. Tavares a Anabela Mota Ribeiro: «Literatura: para ver o lado escondido do Humano» (Ribeiro & Tavares, 2015).

o singular da experiência fenomenológica do mundo, tal como ela é vivida subjetivamente; mas também podem apresentar personagens-tipo que ilustram, quase por si mesmos, um certo tipo de atitude, característico de todo um grupo; no caso da literatura de cunho mais filosófico, ou com implicações filosoficamente relevantes, podem até criar «personagens conceptuais», noção cunhada por Deleuze e Guattari (1991), e que usavam para descrever, por exemplo, alguns dos principais personagens da filosofia nietzschiana, como Zaratustra ou Diónisos, mas que também se aplica a Sócrates no caso dos diálogos platônicos, ou a Don Juan para Kierkegaard. Esta noção serve, aliás, a Deleuze e Guattari para descrever a forma como um pensador pode modificar radicalmente o pensamento ao povoá-lo não de conceitos, mas de outras formas de expressão:

Um pensador pode, portanto, modificar de forma decisiva aquilo que significa pensar, montar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência mas, em vez de criar novos conceitos que o ocupem, povoá-lo com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo picturais e musicais. (Deleuze e Guattari, 1991, p. 155 [tradução nossa])

E, para Deleuze e Guattari, este tipo de personagens povoam, evidentemente, as obras literárias com maior alcance filosófico:

Quanta força nessas obras de pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud ... É certo que não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Bifurcam e não deixam de bifurcar. São génios híbridos que não apagam a diferença de

natureza, não a colmatam mas, pelo contrário, colocam todos os recursos do seu «atletismo» ao serviço dessa própria diferença, acrobatas dilacerados num *tour de force* perpétuo. (Deleuze e Guattari, 1991, p. 156 [tradução nossa])

Todos estes exemplos servem para recordar a importância da literatura não só para o pensamento como para a própria vida. E, a este respeito, importa invocar a hipótese de Ricœur (1986, p. 128), segundo a qual uma das funções da literatura é a de inaugurar mundos ou, de forma mais precisa, o chamado «mundo do texto». Segundo Ricœur, qualquer grande narrativa é uma proposta de mundo, um mundo que é fictício mas que, de certa forma, ao ser projetado no meu imaginário, se torna um mundo no qual eu poderia habitar e desenvolver o potencial da minha ação. Por conseguinte, através da literatura, «novas possibilidades de ser-no-mundo se abrem na realidade quotidiana» (Ricœur, 1986, p. 128). Assim, segundo esta hipótese, os usos da linguagem literária, tal como se expressam nas narrativas ou na poesia, vão para lá da linguagem comum já que, ao testarem a possibilidade das variações imaginativas sobre a realidade, instauram uma função de distanciação em relação à realidade empírica e mostram-nos outras possibilidades de existência. Para Ricœur, isto tem como consequência a relevância ética das narrativas porque, precisamente, é possível «testar» as possibilidades éticas que nos são apresentadas pelos acontecimentos e personagens literários através de uma espécie de avaliação nesse «laboratório» da literatura (Ricœur, 1990, p. 139). Assim, a literatura é igualmente uma forma de conceber possibilidades existenciais e de nos confrontarmos com hipóteses que, mais do que literárias, podem ser horizontes de futuro, desejáveis ou indesejáveis. A esse respeito, por exemplo a literatura utópica

ou distópica não é, obviamente, eticamente ou politicamente neutra porque o futuro possível que lá se antevê não nos pode ser indiferente.

Por tudo isto, entende-se a importância das histórias, das narrativas. No *Atlas*, Tavares invoca a metáfora do contador de histórias como um artesão que «mistura o material das experiências com o material da linguagem» (Tavares, 2013b, p. 440). Nesse sentido, a hipótese da identidade narrativa pode ser vista a uma nova luz; não é só que as nossas vidas sejam parcialmente histórias; é que as histórias expressas na literatura confundem-se com ideias, *ideias que pensam em movimento* e a subjetivação dos personagens literários através das histórias que se contam também são, ou também poderiam ser, as *nossas histórias*; daí a importância de nelas mergulhar, ainda que sejam sombrias, como é o caso do *Reino*.

Seria impossível, no curto espaço deste capítulo, invocar todas as personagens e todas as peripécias existencialmente relevantes que se podem encontrar na vasta obra tavariana, bem como todos os processos de construção de subjetividade, mais luminosa ou mais sombria, a que a sua técnica recorre. Porém, e a propósito de personagens conceptuais, é impossível não invocar a sua apropriação e radical transformação do personagem conceptual Bloom de *Uma Viagem à Índia* (Tavares, 2010), misto de viagem interior, busca de sapiência e subversão total da tradição através do uso de um sarcasmo corrosivo e uma total desorientação das expectativas do leitor. Tal como também se tem de referir a desconcertante arquitetura do *Bairro*, onde os diferentes Senhores muitas vezes são ideias com braços e pernas, ideias que se cruzam entre si e conosco, deixando o intérprete por vezes sem conseguir entender onde termina a projeção da obra original que inspira cada senhor, e onde começa a transgressão tavariana. Finalmente, assinale-se a relevância ética dos personagens mais som-

brios⁹: por um lado, o imaginário terrível do *Senhor Brecht* (Tavares, 2004b) mas também o impiedoso uso instrumental da técnica do Lenz Buchmann da primeira parte de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (Tavares, 2007a) (antes da descoberta da doença que altera por completo a sua posição no mundo e, por conseguinte, da sua perspetiva sobre ele) ou a terrível violência de alguns dos personagens dos primeiros romances, como o animalesco Xalak de *Um Homem, Klaus Klump* (Tavares, 2003). De forma mais positiva, pense-se também na constante busca de orientação e de refúgio que chamámos à colação e na forma como ela aparece em *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai* (Tavares, 2014), no qual Marius tenta a todo o custo proteger a alteridade de Hanna, a menina com trissomia 21, e auxiliá-la na busca do pai.

Estes exemplos rápidos servirão talvez para mostrar como, de facto, existe uma «poética da subjetividade» literária na obra de Gonçalo M. Tavares, obra cujo universo é pleno de galáxias por vezes extremamente diferentes entre si, mas que não deixam de expressar diferentes possibilidades existenciais. Recuando um passo, afastemo-nos da projeção das possibilidades do que poderíamos, queremos ou não queremos vir a ser, que a própria produção literária avança, e perguntemos: para além de onde estamos e para onde podemos ir, afinal... quem somos? Esta pergunta sobre o *quem*, sobre o sujeito, à qual nunca estamos certos de poder dar uma resposta definitiva, coloca-nos na pista da subjetividade no primeiro sentido, e caberá agora tentar mos-

⁹ Veja-se, a este propósito, a interessante distinção que Nuria Sánchez Madrid propõe (Madrid, 2015), analisando os personagens da tetralogia *O Reino*, entre os personagens «veritativos» e os personagens de «domínio», sendo os primeiros ligados ao «fundamento selvagem que sustém a civilização» e os segundos ligados à técnica e à esperança de poder «extirpar as patologias da humanidade» através dela. Acontece que, em cada um dos eixos há personagens sombrios, seja pela violência animal, seja pelo domínio exercido sobre outrem.

trar até que ponto também se pode falar de uma certa «poética» na sua «construção», e de que forma é que as indicações mais teóricas de Tavares nos permitem ajudar a entender esse processo. Ressalve-se, porém, que a dimensão «poética» tem aqui de ser entendida em sentido muito mais limitado uma vez que, evidentemente, o grau de plasticidade das nossas vidas, e mesmo o nosso grau de controlo sobre elas, não atinge, nem de perto nem de longe, os que se verificam nas personagens literárias e na relação que mantêm com o seu criador. Mas isso não significa que um grau mínimo e variável de «poética» da nossa própria subjectividade não exista. Vejamos em que sentido.

III – A poética do si

Abordemos a questão das identidades pessoais propriamente ditas. Aqui, uma constatação parece-nos óbvia: Tavares recusa, como grande parte da filosofia do século XX, a noção reificada de identidade pessoal que dela faz uma entidade metafísica abstracta e imutável; por outro lado, também nos parece que, como o último Foucault, não rejeita totalmente os processos de construção de subjectividade através de um conjunto de experiências e técnicas. E deste processo propriamente dito de *poética do si* não está ausente, uma vez mais, a necessidade de resposta a um problema claramente existencial:

Construção da identidade. Eis o que é: um conjunto de *experiências no mundo que se vão acumulando* em camadas que se sobrepõem, confundem, misturam, desaparecem, não desaparecem, e essas experiências contínuas, absorventes, que o ser vivo mal consegue organizar interiormente a cada momento, essa

acumulação impiedosa de *informação material* vai fazendo esquecer a base, a estrutura inicial, o ponto de partida: essa «coluna ausente», a sensação da falta. Cada um constrói-se colocando cada tijolo da experiência por cima de um espaço vazio – e por que não caímos?, pergunta-se. Não caímos (eis uma hipótese) porque avançamos sempre, não paramos, não olhamos para trás, não olhamos para baixo: como um equilibrista que deve o seu equilíbrio – o evitar da queda – à velocidade com que os seus pés percorrem uma corda (Tavares, 2013b, p. 199).

Eis portanto toda uma teoria da identidade, explicitamente fundada no tema da «coluna ausente» de Michaux (1999), mas que também encontra ecos no teatro de Ibsen (2009) ou na fenomenologia hermenêutica de Heidegger (2007): não existe uma essência da nossa identidade, e por entre as múltiplas camadas experienciais que nos formam, vamos avançando com base no esquecimento dessa falha, dessa ausência primordial. A figura do equilibrista é digna de nota, na medida em que pode ser comparada ao equilibrista que encontramos na abertura de *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche (1998). Porque cai e morre o equilibrista de Nietzsche, enquanto o de Tavares permanece de pé? Porque o equilibrista tavariano avança rapidamente, avança com um movimento e uma direcção que quase poderíamos qualificar como sendo... nietzschianos. Noutras passagens do *Atlas* (Tavares, 2013b), Tavares parece indicar que é a pele que nos distrai do vazio, da «coluna ausente», e isto remete-nos talvez para uma variação da temática pascaliana do *divertissement* embora sem a sua carga pejorativa; a pele e os seus afetos são uma forma de evitar contemplar o vazio que nos funda e nos obceca.

De resto, a pele¹⁰ é um dos pontos de contacto entre o corpo e a imaginação e, obviamente, o nosso acesso sensorial mais direto ao mundo, aquele em que a percepção é mais próxima. A este respeito, Tavares parece estar em sintonia com a «hermenêutica carnal» defendida por Richard Kearney, que advoga a importância primordial do tato enquanto acesso ao mundo mas também o facto de essa experiência carnal primordial ser, desde o início, um processo interligado com a interpretação: «A hermenêutica começa aí: na carne. E percorre o caminho todo, da cabeça aos pés» [tradução nossa] (Kearney, 2015, p. 16). Ou, como propõe Tavares: «A pele é transformada assim num órgão que interpreta, no sistema principal do pensamento, um cérebro sentimental – a pele – que tem disponibilidade para ouvir e falar, ligado na intensidade máxima» (Tavares, 2013b, p. 144).

Porém, na sua descrição da questão do corpo, vai mais longe e aprofunda a importância do movimento que se inscreve, aliás, na orientação existencial que aqui temos vindo a procurar. Nesse contexto, Tavares menciona a possibilidade de distinguir dois tipos de movimento: o movimento recetor de existência (aquele que se tenta adaptar aos acontecimentos) e o movimento *emissor de existência*, isto é, aquele que é ativo e que altera as condições momentâneas da existência (Tavares, 2013b, p. 123). Regular bem o movimento da existência é, por conseguinte, essencial para Tavares, e isso implica pensar não só o uso do corpo (no sentido da carne) como também aquilo a que ele propõe chamar o *incorpo*, isto é, as ligações do corpo ao mundo (incluindo as ligações aos outros, aos objetos, aos hábitos) através dos afetos.

¹⁰ Veja-se igualmente, a propósito da pele, e do caos de parcial rutura do sentido que se faz sentir na expressão dos afetos da pele, a poesia de Eva F., por exemplo em Cardoso (2013).

A identidade aparece então em Tavares como uma ipseidade frágil e parcialmente manipulável, parcialmente a construir, inclusive através dos processos intersubjetivos de interação. Refere, aliás, que não se deveria falar de identidade individual mas antes da partilha de experiências entre as pessoas no par observador-observado (2013b, p. 195). Daí a importância não só do conhecimento de si como do *cuidado de si*; Tavares remete-nos, portanto, não só para *gnothi seauton*, o «conhece-te a ti mesmo» socrático (2013b, p. 201) como também para a *epimeleia heautou*, o cuidado de si (2013b, p. 299), o que o coloca claramente na linha da hermenêutica foucauldiana (Foucault, 2001).

Importa salientar que, em tudo isto, o esforço de captação da nossa experiência passa por repensar as formas já constituídas pelas categorias usuais. Quer isso dizer que não só o significado da identidade é aberto, como a noção de corpo é múltipla e, para ser captada pela linguagem, implica também ela uma transformação da própria linguagem: Tavares propõe que digamos, em vez de «o meu corpo no mundo», «*o meus corpos no mundo*», o que implica uma destruição da gramática usual para conseguir exprimir na linguagem duas perceções opostas mas ambas existentes: a sensação que o meu corpo é meu, é único, mas também é muitos (Tavares, 2013b, p. 227).

Finalmente, importa questionar a obra tavariana, e sobretudo o *Atlas*, do ponto de vista da hipótese da identidade pessoal enquanto narrativa. A hipótese da identidade narrativa foi avançada, de formas diferentes mas parcialmente convergentes, nas filosofias de Arendt (2001) MacIntyre (1981), Taylor (1989) ou Ricœur (1985) e ser-nos-ia impossível reconstituir aqui, em todos os seus detalhes, cada uma destas teorias. Contudo, fixemos, para efeitos operatórios, um conjunto de características que talvez resumam, no essencial, aquilo que defende: ela pressupõe, primeiro, a hipótese ontológica de o tecido da nossa

existência ser constituído por histórias. Esta primeira asserção, em sentido ontológico forte, tem uma hipótese epistemológica que lhe é correlativa segundo a qual a autoconsciência pode ter algum acesso que, mesmo não sendo absoluto, também não é totalmente ilusório, ao conteúdo dessas histórias. Nalgumas versões, acredita-se também poder haver alguma coerência na nossa própria vida, coerência essa que seria conferida pela parcial concordância entre os eventos de uma vida e a sua inserção no todo de uma história mais ou menos unificada, que seria então *a* história de vida de cada um de nós. História que poderia, é certo, ser alvo de variadas versões / interpretações mas que, na prática, teria efectivamente um início e um fim, coincidentes com o tempo biográfico da vida propriamente dita, balizado entre os eventos do nascimento e morte do «protagonista» dessa história.

É claro que esta noção foi várias vezes contestada, em múltiplos pontos; seja a objeção epistemológica segundo a qual a «autobiografia» seria uma ilusão (Bourdieu, 1986), seja a objeção de acordo com a qual nem tudo é passível de ser acessível à consciência, ou o exagero da ênfase da concordância sobre a discordância, já para não falar das objeções mais radicais segundo as quais a noção de identidade pessoal não é importante e poderia simplesmente ser descartada (Parfit, 1984).

Aqui, parece-nos importante sublinhar a posição relativamente complexa de Gonçalo M. Tavares. Se, por um lado, concede uma importância fundamental ao processo narrativo¹¹ (o que não é,

¹¹ Compara, por exemplo, o contador de histórias a um artesão que domina a técnica de uma «manipulação da linguagem ... manipulação hábil de mão racional, inteligente, que afasta frases ou puxa-as, que as corta ao meio, que as suspende; *mão verbal*, mão que manipula o verbo, o substantivo, o adjectivo, os advérbios, como outra mão qualquer manipula a madeira, o barro ou a farinha» (Tavares, 2013b, p. 440). Nesta descrição, que nos recorda a descrição que Platão faz dos praticantes da dialética no *Fedro* (2009) 265e-266c, Tavares termina indicando que «já não sabemos se aqueles dedos falam ou constroem» (Tavares, 2013b, p. 440), o que indica não só o esboroar das fronteiras entre a ficção e a realidade como

de todo, surpreendente, dado o seu *métier* de escritor e criador) e, como vimos, incorpora também uma teoria da identidade pessoal no seu *Atlas*, por outro, não se pronuncia de forma totalmente explícita sobre a hipótese da identidade narrativa e, para além disso, as indicações que nos deixa sobre este assunto levam-nos, uma vez mais, a repensar a forma tradicional como esta questão é concebida. Vejamos como.

Numa breve nota, no início da secção «Corpo e Identidade» do *Atlas*, Tavares reconhece, invocando Arendt (1991), a ligação das duas noções: «Há uma associação entre identidade e narrativa pessoal; conhecer a história de alguém é conhecer alguém» (Tavares, 2013b, p. 183), mas não discute até que ponto nós nos poderíamos reduzir às histórias que são contadas sobre nós, nem se interroga sobre quem domina essa produção da identidade narrativa (se o próprio ou se outrem) ou sequer sobre a capacidade de resistir a uma possível perceção enganadora que possamos ter a nosso respeito e que se possa refletir nas histórias que contamos sobre nós mesmos. Por outro lado, e como seria de esperar, recusa a distinção estanque entre um mundo do sentido e a dimensão corporal, sublinhando, sempre, o vínculo ao corpo. Assim, fala de um «percurso narrativo dos músculos»:

Pelo *percurso narrativo dos teus músculos*, consigo dizer que lês um livro de filosofia. Por aquele outro percurso narrativo dos músculos de um leitor consegue-se perceber que ele lê poesia. O corpo lê, e tal expressão deve ser levada à letra, e desde a letra (Tavares, 2013b, p. 448).

também enfatiza precisamente o lado *poético* ou *poiético* da atividade do contador de histórias, o que está aliás desde logo patente na escolha do «artesão» como ponto de comparação.

Finalmente, baralha a distinção clara entre aquilo que pode ou não pode ser considerado uma «narrativa», apontando para domínios que geralmente são considerados infra-rationais mas que, segundo ele, também podem, à sua maneira, constituir narrativas:

O grito *descreve uma dor, relata uma dor*. Podemos assim dizer que uma sucessão de gritos *constitui uma narrativa*, uma história contada pela boca de alguém, trabalhada pelos mesmos órgãos que trabalham a palavra. Uma narrativa de gritos poderá até, no limite, ser mais explícita do que uma narrativa de palavras (Tavares, 2013b, p. 348).

Assim sendo, dir-se-ia que, no que diz respeito à tese da continuidade da identidade pessoal no tempo e da suposta unidade e coerência da narrativa de vida, Tavares está mais do lado da descontinuidade, da multiplicação de histórias, da fragmentação, diversidade, movimento e mudança. Assim, e numa passagem que não deixa de nos recordar a «Dactilografia» de Álvaro de Campos (2002), avança, comentando Wittgenstein (1989), que existe uma diferença entre acontecimentos exteriores e interiores e que, portanto, talvez tenhamos todos não só duas histórias como duas vidas:

Poderemos falar, então, em dois tipos de acontecimentos: acontecimentos no mundo (exteriores, visíveis) e acontecimentos no interior do corpo. Nesse sentido, diremos, podemos ter duas histórias: *a do mundo que rodeia o corpo* e *a da parte do corpo que se esconde do mundo*: «Aquilo que é imaginado não o é no mesmo *espaço* daquilo que é visto», escreve Wittgenstein na mesma linha. Temos

portanto dois espaços para viver uma única vida. Ou dois espaços para viver duas vidas (Tavares, 2013b, p. 449).

No limite, o pensamento de Gonçalo M. Tavares é um pensamento do imaginário. E, como em todas as filosofias do imaginário, mantém uma relação dialética com a realidade. As últimas páginas do *Atlas* são dedicadas a combater a «cegueira inventiva» (Tavares, 2013b, p. 506) e a pugnar pela capacidade do «ver-come» wittgensteiniano (Wittgenstein, 1987), pela «visão das possibilidades, visão do que não existe, do que não se concretizou, visão do que perdeu na competição entre possibilidades que lutavam para se tornarem efectivas no Mundo» (Tavares, 2013b, p. 505). Nesse sentido, na discussão modal entre a possibilidade e a efetividade, Tavares está, aliás como Richard Kearney (1997), claramente do lado da «poética do possível».

Conclusão

Neste capítulo, vimos como a prolífica obra de Gonçalo M. Tavares, através das suas indicações teóricas e processos literários, nos ajuda a entender a nossa posição no mundo e a nossa necessidade de orientação. Obra na qual aparecemos sob a forma de vísceras e entranhas, mas também sob a forma da imaginação e da sublime criação; corpo finito, imaginação infinita, poderíamos quase dizer, fazendo uma variação sobre uma temática ricœuriana. Múltiplos são os processos de constituição de subjetividade que nela aparecem, desde a construção de personagens literárias e concetuais, até às indicações sobre a manutenção e recriação das nossas identidades pessoais através do movimento, da imaginação e da interação dos nossos corpos no mundo. Laboratório

infindável, no qual uma obra imensa e polimórfica não deixa nunca de nos surpreender.

Bibliografia

- Arendt, H. (1991). *Homens em Tempos Sombrios*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*, trad. de R. Raposo. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bordini, M. I. S. (2013). *A Presença do Holocausto no Romance Jerusalém de Gonçalo M. Tavares*. Monografia apresentada à Universidade Federal do Paraná, Paraná, Brasil. Acedido em <http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2015/02/A-presen%C3%A7a-do-Holocausto-no-romance-Jerusal%C3%A9m-2013.pdf>
- Bourdieu, P (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 62-63 (juin), 69-72.
- Campos, A. (2002). *Poesia*, ed. por T. R. Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cardoso, P.R. (2013). *Labirinto Íntimo – diário de passagens no feminino por Eva F.* Lisboa: Chiado Editora.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit.
- Duarte, R. L., & Nunes, L. (2013). Gonçalo M. Tavares: Uma Ficção que Pensa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 15-11-2013. Acedido em <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/goncalo-m-tavares-uma-ficcao-que-pensa=f757611>
- Foessel, M. (2014). Action, Norms and Critique. Paul Ricoeur and the Powers of the Imaginary. *Philosophy Today*, 58 (4), 513-525.
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Heidegger, M. (2002). ...Poeticamente o homem habita.... In *Ensaios e Conferências* tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback (pp. 165-181). São Paulo: Vozes.
- Heidegger, M. (2007). *A Essência do Fundamento*, tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Ibsen H. (1999). *Peer Gynt: A Dramatic Poem*, trans. by C. Fry, J. Filinger, int. by J. McFarlane. Oxford: Oxford University Press.
- Kearney, R. (1997). *A Poética do Possível*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Kearney, R. (2015). The Wager of Carnal Hermeneutics. In R. Kearney, & B. Treanor (Eds.) *Carnal Hermeneutics* (pp. 15-56). New York: Fordham.
- MacIntyre, A. (1981). *After Virtue: A study in moral theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Madrid, N. S. (2015). El Atlas de la Condición Humana y El Espíritu de la Técnica en la Tetralogía O Reino de Gonçalo M. Tavares, *La Torre del Virrey – Revista de Estudios Culturales* n.º 18 (2). Acedido em <http://www.latorredelvirrey.es/el-atlas-de-la-condicion-humana/>

- Michaux, H. (1999). Nasci esburacado. In H. Michaux, *Antologia*, trad. e int. de M. Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nietzsche, F. (1998). *Assim Falava Zarathustra*, trad. de P. O. de Castro, pref. de A. Marques. Lisboa: Relógio d'Água.
- Parfit, D. (1984). *Reasons and Persons*. Oxford: Oxford University Press.
- Platão (2009). *Fedro*, trad. e int. de J. R. Ferreira Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro, A. M., & Tavares, G. M. (2015). Literatura: para ver o lado escondido do humano. *Revista Ler Inverno* 2015, 73-79.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et Récit, tome 3: le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P., & Castoriadis, C. (2016). *Debate sobre a História e o Imaginário Social*, trad. de H. Barros, G. Marcelo, pref. J. Michel, posf. G. Marcelo. Lisboa: Edições 70.
- Tavares, G. M. (2002). *O Senhor Valéry e a Lógica*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2003). *Um Homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2004a). *A Máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2004b). *O Senhor Brecht e o Sucesso*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2005a). *Investigações Geométricas*. Porto: Teatro do Campo Alegre.
- Tavares, G. M. (2005b). *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2005c). *O Senhor Calvino e o Passeio*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2006a). *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2006b). *Breves Notas sobre Ciência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2007a). *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2007b). *Breves Notas sobre o Medo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2009). *Breves Notas sobre as Ligações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2010). *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2011). *Canções Mexicanas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2013a). *Animalescos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2013b). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *Breves Notas sobre Música*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Gulbenkian.
- Wittgenstein, L. (1989). *Fichas*, trad. de A. B. Costa. Lisboa: Edições 70.

(Página deixada propositadamente em branco)

**FICÇÃO POÉTICA E COSMOGÉNESE:
SOBRE O CONHECIMENTO, O DESEJO
E A INVENÇÃO DE MUNDOS POSSÍVEIS
(POETIC FICTION AND COSMOGENESIS:
ON KNOWLEDGE, DESIRE, AND THE
INVENTION OF POSSIBLE WORLDS)**

Maria Helena Jesus (CLEPUL, Univ. de Lisboa)
jesus.helena@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0584-1250>

Paulo Jesus (CFUL, Univ. de Lisboa/INPP, Univ. Portucalense)
paulorenatus@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8707-1877>

Resumo: A problemática principal desta pesquisa concerne a eficácia simbólica da arte em geral e da poesia em particular enquanto processo de invenção e descoberta do «possível» animado pelo «desejo» construtivo que se orienta para a projeção imaginativa de novos mundos possíveis. O nosso plano heurístico consiste em articular a metafísica leibniziana da criação do «melhor mundo possível» com a Arte Poética, sob um prisma filosófico e estético. Assim, examinamos a tensão essencial entre construtivismo «idealista» e fenomenologia «materialista» como conceções da actividade poética, avaliando igualmente o contributo da poesia portuguesa contemporânea para este

debate, nomeadamente a visão mítico-poética da reconstrução da unidade ontológica apresentada por Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e A. Ramos Rosa.

Palavras-chave: António Ramos Rosa, Arte Poética, Eugénio de Andrade, Mundos Possíveis, Sophia Andresen

Abstract The main question of this research concerns the symbolic efficacy of art in general and poetry in particular considered as a process of invention and discovery of the «possible» led by the constructive «desire» that moves toward the imaginative projection of new possible worlds. The research plan consists in articulating Poetics with the Leibnizian metaphysics on the creation of the «best possible world», under a philosophical and aesthetical perspective. In so doing, we examine the essential tension between «idealist» constructivism and «materialist» phenomenology regarding the nature of poetic activity. This theoretical strand will be enriched by the appraisal of Portuguese contemporary poetry, namely the mythic-poetical vision on the reconstruction of ontological unity put forward by Sophia Andresen, Eugénio de Andrade, and A. Ramos Rosa.

Keywords: António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Poetics, Possible Worlds, Sophia Andresen

1 – Mundo poético: conhecimento, desejo e invenção do Possível

Figuração e energia, morfologia e dinâmica, articulam-se organicamente na produção de realidade e semântica inovado-

ras que se dá no símbolo, na imagem ou na fabulação poética. Essa produção simbólica não é, em rigor, representacional nem mimética, constituindo antes um acontecimento original no mundo, uma epifania plena em si, uma abertura (Dastur, 2005; Heidegger, 2012; Maldiney, 2000). Todavia, a poesia *lato sensu* tem as suas raízes na experiência sensorial e na matéria-emoção (Collot, 1997), que compreende também as substâncias gráfico-sonoras da linguagem, desestabilizando profundamente essa materialidade e essa corporeidade com a sua liberdade espontânea, de tal modo que, ao ancorar-se nessas matérias vividas ou dadas, é capaz de alterar as suas estruturas e os seus hábitos de significação, propondo um espaço-tempo ou uma semântica indefinidamente novos e melhores para habitar.

A este propósito, a hipótese de G. Durand fornece-nos um horizonte e uma orientação convergentes ao afirmar: «O sentido supremo da função fantástica, erigido contra o destino mortal, é portanto o *eufemismo*. Tal significa que há no homem um poder de melhoramento do mundo.» (Durand, 1992, pp. 469-470). Na órbita do *eufemismo*, situa-se o movimento formador da poesia que exhibe, na sua linguagem-acontecimento, uma forma de memória que parece provir do futuro, no sentido em que se revela portadora de *quasi*-alucinações sinestésicas de futuros possíveis desejáveis. Desse «erotismo» eutópico e eufémico da poesia, nasce uma «etopoética» ou «ética poética» que valoriza a intersubjetividade sensível, a intercorporeidade e a co-construção de um modo de fazer e de habitar poeticamente o mundo (Merleau-Ponty, 1964; Pinson, 1995). O labor da imaginação poética (Kearney, 1999) encerra uma heurística exploratória e uma erótica construtiva, ou seja, faz descobertas e invenções de sentido que investe com graus diferenciais de intensidade desejante. A imaginação rememora e projeta a singularidade da Origem e do Originário significantes que tocam no Último e no Novíssimo, convertendo-

-se esta «etopoética» fundamental em método de construção e de habitação cósmica, envolvendo o espectro mítico da imaginação arqueo-escatológica que unifica o alfa e o ómega do possível e do real para compreender a aliança com a esperança do Todo-Uno ótimo. Assim, uma imagem ou uma fábula poética criam, habitam e investigam o espaço-tempo dos possíveis, mais sensíveis do que concebíveis.

A poesia, entendida aqui sob o signo da sua eficácia cosmo-genésica, constitui uma força «evental» (Romano, 2012) e um valor cognitivo, uma capacidade de epifania e de gnose existenciais, que configuram o conhecimento e o amor do possível enquanto lugar de produção de novas alteridades, ficções reais ou realizantes que afetam e alteram o sistema da sensibilidade e da significação (Bouveresse, 2008; Collot, 2005, 2008; Riffaterre, 1990; Vattimo, 2008). Dado o caráter totalizante e unificador, sintetizante e orgânico, múltiplo e plural da produção poética, esse conhecimento amoroso do possível é um conhecimento de sistemas de vida imaginários ou, por outras palavras, de formas de vida com sentidos sempre mais potenciais do que atuais, mas que tendem sempre para a existência. Em suma, a fábula poética é a ciência e a arte dos mundos possíveis, o que implica uma experimentação semiótica, cognitiva e emocional para construir e habitar cosmologias e sociabilidades alternativas.

A atividade poética, mais formadora do que simplesmente transformadora, nutre-se de vários estratos semânticos do mito e do *logos* que se encontram em permanente instabilidade e deslocamento no interior de todas as palavras, pois todas as palavras têm a potência germinativa e a motricidade imprevisível das metáforas (Lakoff & Johnson, 2003). Ao mesmo tempo, eleva as matérias vividas a uma potência superior, ao vértice da mutação qualitativa, conduzindo mundos possíveis para a eclosão inovadora e para a auto-transcendência, contra os multiformes poderes

de negação, cujo evento supremo é a morte. Tal significa que a imaginação, enquanto função fabuladora ou fantástica, obedece à positividade generativa da vida através de um processo de metaforização e de mitificação cuja virtude positiva trabalha sob o impulso do Eros biofílico e do seu vigor afirmativo. A crença na possibilidade do Bem e no advento de um real melhor, associada ao cuidado pela sua proteção e alargamento simbólicos, sustenta a *poiesis* mítica. Assim, a poética geradora do mundo forma e transforma a «poética do eu» ou do «si próprio» (Jesus, 2008).

A fábula poética expõe a própria generatividade de *poiesis* e, dessa forma exemplar, aponta para o absoluto e para o indefinido de uma promessa onde se desenha o que Leibniz (1969, pp. 360-362) designava como o «melhor dos mundos possíveis». Assim, à semelhança do Deus criador concebido por Leibniz como inteligência e vontade do «melhor possível», o construtor poético também compreende uma infinidade de mundos possíveis e deseja o «melhor possível». Porém, ao contrário da onisciência divina, a ciência poética finita não oferece qualquer sinopse total e imediata dos possíveis, o que permitiria escolher a melhor série de eventos possíveis e «compossíveis», isto é, os que podem conetar-se sem contradição para formar o «mundo ótimo possível», mundo que contém o máximo de perfeição. A poesia, com efeito, é uma ciência sensível (ciência «estética» no sentido literal do termo), que trabalha sobre mediações materiais, símbolos animados por intensidades afetivas onde os possíveis se produzem, meio-inventados, meio-revelados, configurados em imagens contingentes. Ao invés da inteligência divina que seria capaz de conceber o melhor absoluto e, mais ainda, de fazer coincidir a sua conceção com a sua produção, a ciência poética é radicalmente instável e incompleta, recomeça e interrompe permanentemente os seus gestos, crê e duvida dos seus poderes e das suas realizações, contínua aprendizagem de construção

(Rosa, 2001). Por seu turno, a imaginação, agente operador da própria atividade poética não cessa de oscilar, imperfeitamente inquieta e indecida, entre os múltiplos possíveis (compossíveis e impossíveis). Na verdade, a imaginação não possui inteligência suficiente para determinar o melhor mundo possível, que, logicamente, tem de ser uno e único, como imagina Leibniz (1969, pp. 361-362) na sua metafísica poética que expõe a alegoria da pirâmide infinita que hierarquiza os mundos possíveis de acordo com o seu grau de perfeição. A pirâmide seria coroada por um só «apartamento», a saber, o melhor dos mundos possíveis; mas desceria infinitamente num movimento de degradação de perfeição – até «menos infinito». A perfeição seria portanto singular; a imperfeição, em contrapartida, seria infinitamente variada, porque o perfeito se condensaria no Uno, enquanto o pior encontraria sempre formas diversas de piorar:

Os apartamentos subiam em pirâmide; tornavam-se cada vez mais belos à medida que se subia para o vértice e representavam mundos mais belos. Chegámos, enfim, ao apartamento supremo que coroava a pirâmide e que era o mais belo de todos; pois a pirâmide tinha um princípio, mas não víamos o fim; ela tinha um vértice, mas não tinha base; ela crescia infinitamente. É porque, como explicou a deusa, entre uma infinidade de mundos possíveis, há o melhor de todos, senão Deus não se teria determinado a criar nenhum; mas não há nenhum que não tenha outros menos perfeitos por baixo: é por isso que a pirâmide desce infinitamente. (Leibniz, 1969, pp. 361-362, tradução nossa).

Esta representação piramidal manifesta uma hierarquia axiológica que regula o país dos possíveis segundo graus diferenciais

de perfeição, de modo que a tomada de decisão criativa – quer para o Poeta supremo da Criação, quer para cada um dos poetas fabuladores de mundos possíveis – implica uma escolha, entre infinitas alternativas, sobre a própria subjetividade e sobre a construção mítica. Todavia, Deus determina-se a criar o único ótimo e repousa na sua escolha ótima, enquanto os poetas de inteligência finita se (in)determinam a criar sem repouso possível. Cada escolha ou (in)determinação é simultaneamente grave e lúdica: grave porque pode fazer ou refazer a trama de sentido que sustenta a vida, lúdica porque pode pôr em marcha experimentações livres que lançam e relançam os dados informes do possível, reinventando o sentido dos sentidos no laboratório da contingência. Entendemos aqui *poiesis* como laboratório sintetizador do possível, à imagem da definição de «mundo da ficção», proposta por P. Ricœur (1998, p. 20) como «laboratório» de formas nas quais tentamos configurações possíveis de ação para nelas vivenciar a consistência e a plausibilidade.» Na poesia francesa do século XX, Yves Bonnefoy destaca-se pela sua confiança na eficácia simbólica da poesia, análoga à «veemência ontológica» das metáforas vivas (Ricœur, 1975). Bonnefoy traduz a metafísica leibniziana dos possíveis numa linguagem que descreve o momento essencial da fenomenologia da decisão poética, aquele momento em que a relatividade infinita do eu e do mundo se encontram sob o gesto vulnerável, embora *quasi*-divino, de uma mão escritora:

Sob a letra do texto estão oprimidos, mas podem surgir, diversos possíveis; e esses possíveis são ainda, e sempre em nós, vários universos que a nossa mão escritora, novo demiurgo, poderá decidir produzir; esses possíveis são variantes do eu, alternativas ao eu que o trabalho feito atualiza, na relatividade infinita das suas

construções míticas, mas do acaso – e na perspectiva, talvez, de uma hierarquia, onde certos possíveis, situados mais alto na sua estranha luz, estariam mais próximos do deus escondido. O eu formado por um livro é apenas um entre outros. (Bonnetoy, 1995, p. 516, tradução nossa)

Segundo a alegoria leibniziana, o «apartamento» mais elevado constitui a região do mundo atual e todos os outros apartamentos, em expansão infinita, constituem a região dos mundos possíveis. Deus concebe o apartamento do topo, o Melhor singular, e a aliança entre a sua inteligência e a sua vontade exprime-se na sua determinação em criar este mundo que, para o homem capaz de admirar a inteligência do Ser Supremo, deveria ser ocasião de êxtase permanente. Contudo, para o poeta que tem de descobrir e inventar o rosto das coisas, o possível contém e traz em si o real. O possível ultrapassa e excede o real atual, demonstrando um grau superior de ser, isto é, «ser-em-processo», ser em movimento de realização, fazendo emergir o novo que transcende o real, segundo a metafísica de Whitehead (1978) que tem afinidades íntimas com a obra de H. Bergson:

No fundo das doutrinas que desconhecem a novidade radical de cada momento da evolução há muitos mal-entendidos, muitos erros. Mas há, acima de tudo, a ideia de que o possível é *menos* do que o real e que, por isso, a possibilidade das coisas precede a sua existência. ... Mas é o inverso que é verdade. Se deixarmos de lado os sistemas fechados sujeitos a leis puramente matemáticas, isoláveis porque a duração não lhes morde, se considerarmos o conjunto da realidade concreta ou simplesmente o mundo da vida e, mais ainda, o da

consciência, verificamos que há mais, e não menos, na possibilidade de cada um dos estados sucessivos do que na sua realidade. Pois o possível é tão só o real tendo, para além disso, um ato de espírito que remete a sua imagem para o passado, logo após ter-se produzido (Bergson, 1996, pp. 109-110, tradução nossa).

O possível tem em si a novidade indefinida do universo, a promessa de «outra coisa», alteridade redentora, incontida na atualidade. A poesia, ainda segundo Y. Bonnefoy, seria a linguagem e o mundo em estado de promessa recíproca, no momento exacto da passagem do desconhecido pela linguagem, à luz do indefinido, concreto e universal:

Numa verdadeira poesia, apenas subsistem essas errâncias do real, essas categorias do possível, elementos sem passado nem futuro, nunca inteiramente comprometidos com a situação presente, sempre à sua frente e promissores de outra coisa, que são o vento, o fogo, a terra, as águas – tudo o que o universo propõe de indefinido. Elementos concretos, mas universais. ... Pode dizer-se que estes são a própria palavra do ser, libertada pela poesia. Pode também dizer-se que estes *são* as palavras, não sendo nada mais do que uma promessa. Aparecem nos confins da negatividade da linguagem como anjos falando de um deus ainda desconhecido. (Bonnefoy, 1983, p. 128, tradução nossa).

2 – Poesia-Epifania-Cosmos: Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Ramos Rosa

Na poesia portuguesa contemporânea, as vozes de Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e A. Ramos Rosa ilustram exemplarmente uma Arte Poética que adere à epifania do real na criação e na vivência do poema (Jesus, 2014). Assim, a poesia deve envolver o possível para poder cumprir a sua promessa de criatividade contínua, pois a poesia significa a expansão da vida sobre a multiplicidade expansiva e unificada do possível. Como escreve Sophia Andresen a propósito das «Grandes Navegações» que inauguram um outro mundo imaginável, ou uma outra relação sensível com o mundo, a poesia deverá «ousar a aventura mais incrível» que consiste em «viver a inteireza do possível». Esta aventura confunde-se com a emoção cósmica dos navegadores entregues à imensidão oceânica até então ausente de todas as cartas do real, como se fossem testemunhas da primeira manhã da aparição anónima do mundo no seio do Ser:

À luz do aparecer a madrugada
Iluminava o côncavo de ausentes
Velas a demandar estas paragens
Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousar – aventura a mais incrível –
Viver a inteireza do possível
(Andresen, 1999, p. 253)

Viver a inteireza do possível é um imperativo existencial e estético fundado na compreensão da superioridade ontológica do possível em relação ao real. Todavia, a poesia nem sempre

examina esse pressuposto silencioso que afirma a força sobre-real do possível. A poesia e o sujeito poético formam-se no poema e aí celebram a potência do possível, que se situa no vértice superior do real, «o extremo do possível» na expressão de Eugénio de Andrade:

No extremo do possível

A casa
privada de mastros
facilmente é
exígua e rasa.

Azul estridência
do silêncio
o céu
consome-se na pedra.

O cume é a água.
(Andrade, 2000, p. 191)

No «extremo do possível», que engloba o ser inteiro e a sua progressão aberta, os contrários fundem-se: a casa torna-se horizontal, talvez uma jangada flutuante, o céu mergulha na pedra, e a água é a superfície mais elevada. Sob o ângulo do possível, o mundo aparece como uma massa líquida, uma matéria apta para qualquer forma. Pois o primado do possível coloca um princípio de variação morfogénica permanente no coração dos fenómenos e dos símbolos. A escrita poética é antes de mais uma morfogénese imaginária e sensível: o novo forma-se, transforma-se, proveniente da água ou mergulhando de novo nas águas primordiais e purificadoras do espaço-sem-forma. O possível é

líquido, aquático, um lugar de formação. As formas – essências antigas e novas – aí adormecem ou vibram, criando a sua matéria significante (verbal ou plástica). Na plasticidade do poema, «algo se forma» de acordo com a feliz expressão de A. Ramos Rosa que anuncia também a gestação do ser nas águas e nos ares do possível, sendo a forma primeira a dos elementos genesíacos ou formadores por excelência, um lago, um sopro, um mar:

Algo se forma

Alguém escreve.

Que lago se forma?

...

Algo se forma.

Uma pomba no largo.

Um lago?

Para onde ir?

...

Todas as portas abertas

deixam entrar o ar.

...

(Rosa, 1975, pp. 33-34)

Se alguém escreve e se a escrita é o espaço aquático e a atmosfera livre onde as matérias-emoção adquirem forma, então o poema atravessa a indeterminação do ser, simbolizada pela metáfora da casa plena de ar e completa-se desenhando o rosto de «algo»: a casa da linguagem poética tem todas as portas abertas, tudo é possível. Contudo, ainda que acreditando na virtude inventiva da linguagem, o poeta que se sabe criador finito não pode evitar um autoquestionamento fundamental. Deste modo, deverá perguntar-se: o que é a virtualidade do possível? Será um

verdadeiro objeto de conhecimento e de busca poética ou antes uma força anónima que habita misteriosamente a imaginação? O que é a arte poética face à potencialidade e à atualização da perfeição do ser possível? Será um instrumento eficaz de desenvolvimento da essência do mundo ou antes a experiência íntima de um outro lugar e de um outro corpo que não pertencem ao sistema do real? Estas questões são repetidamente trabalhadas pela poesia com vocação cosmogónica, pela poesia vinculada à doação e à produção de realidade. Eis como, em A. Ramos Rosa, a *Poiesis* se interroga de modo paradigmático:

Conhecemos acaso as virtualidades do possível?
Projectar-se-á toda a parte solar do nosso corpo
ou só uma imediata dimensão exterior?
Sabemos porventura explorar o ócio
com a embriaguez plácida de uma onda harmoniosa
ou de uma árvore que recebe e expande a sua lenti-
dão apaixonada?

...

Onde estão os velados segredos melódiosos?
Serão apenas o fruto da nossa imaginação?
Queríamos ter essa redonda força
que penetra e dilata a frágil violência
de um corpo que se entrega com os contrários unidos
e que seria outro corpo do corpo o mais íntimo de nós
(Rosa, 1997, p. 70)

Este poema demonstra uma dupla audácia de interrogar e responder «Conhecemos acaso as virtualidades do possível?» – pergunta-se como abertura de uma arte poética. Poderá a poesia constituir um modo de conhecimento *sui generis*, isto é, o conhecimento do dinamismo do possível? A questão colocada

define metaforicamente o cânone da perfeição da eficácia poética: a exploração do ócio criativo até atingir a forma natural de um processo de autodesenvolvimento como a forma de uma onda marítima harmoniosa ou de uma árvore atravessando lentamente as estações. Trata-se de um princípio tanto mimético quanto inventivo, pois a perfeição de uma forma natural fornece aqui o critério de completude da autorrealização. A relação com esse Ideal regulador de perfeição é sutil, porque não encerra nada de tangível nem de perceptível nem de construível, em nenhuma modalidade sensorial ou simbólica. A sua essência reside em ser uma sombra que nos antecede e nos persegue do lado do futuro; funciona como um atrator que organiza os movimentos exploratórios e frágeis da poesia que procura aprender a caligrafia sutil do vento e calibrar os seus gestos criativos com essa escrita primordial, aérea, imanente ao devir do elemento mais instável e envolvente. A conformação da poesia com o atrator ideal permanece uma tarefa infinita e a questão mais espinhosa interroga a consistência dessa aproximação do ato cosmogônico: qual seria a sua modalidade de existência, a sua origem ou o seu solo natal? Adviria somente da imaginação alucinatória ou de uma outra fonte inominável? A questão permanecerá aberta no centro desta poesia, tal como a natureza do desejo infinitamente aberto, desejo de possuir uma força plena, redonda, pela qual o corpo conseguiria reunir os contrários e renascer como um «outro corpo do corpo», um outro espaço do espaço, uma possibilidade de ser mais íntima e mais verdadeira do que o corpo, o espaço e o ser atuais.

A consciência metapoética examina a relação da poesia com esse modo excecional, veemente, de «não-ser» que habita o imaginário e o metafórico: porquê visar o possível – e a sua incerta perfeição virtual –, em vez de repousar na plenitude dada do real? Porquê a inquietação, a intranquilidade, do labor poético

que se investe no «não-ser», em vez da fruição imediata e tácita do ser? Com efeito, Leibniz sugere que a fruição da felicidade depende da atenção ao real atual e da confiança na sua qualidade optimal, expressão da harmonia completa entre a inteligência e a vontade divinas:

Ao entrar nesse apartamento supremo, Teodoro sentiu-se em êxtase; foi-lhe necessário o auxílio da deusa; uma gota de um licor divino na língua restabeleceu-o. Ele transbordava de alegria. Estamos no verdadeiro mundo atual, disse a deusa, e aqui estais na fonte da felicidade (Leibniz, 1969, pp. 361-362).

Para o poeta inventor de mundos, os possíveis germinam no mundo atual e transportam o atual para outros mundos. O Melhor é um absoluto indefinido que atrai e recua infinitamente. Cada imagem e cada metáfora mostram a proximidade que quer conquistar o movimento da verdade e transcender o mundo atual, fonte de êxtase e de horror. Todavia, o poeta só pode exercer as suas virtudes inventivas no meio da grande pirâmide das ficções cósmicas. Sempre com a incerteza irremediável de subir ou descer, a *Poiesis* permanece no coração da região dos possíveis, pátria do infinito, sem nunca atingir o vértice superior da Verdade. No entanto, como reivindicam os nossos poetas e como admite o filósofo da harmonia preestabelecida, o possível é irreduzível à categoria lógica do não-contraditório, porque o possível contém um dinamismo, um *élan* ou uma força que são uma «tendência para a existência»¹.

¹ Leibniz (2001[1697], pp. 172-173), no seu opúsculo *De la production originelle des choses prise à sa racine*, exprime-se do seguinte modo: «... [I]l y a, dans les choses possibles ou dans la possibilité même, c'est-à-dire dans l'essence, une certaine exigence d'existence, ou bien, pour ainsi dire, une prétention à l'existence. ...

Em contraste com a atualidade do mundo, a criação poética apresenta-se sempre inatural, advindo do lado dos futuríveis, coisas nascituras, em devir e porvir. Portanto, a *Poiesis* desdobra o território simbólico do vazio grávido onde a ausência e a carência se incarnam ou epifanizam em fenômenos sensíveis potenciais. A confiança básica, ou a atitude fiducial, subjacente ao labor de *Poiesis*, sustém que o real promete e cumpre a sua realização optimal na biosfera do possível: este constitui não somente uma autoelevação do real, mas também um laboratório que sintetiza o próprio real. Toda a facticidade possível procede de uma infinidade de ficções. Por isso, um mundo possível é um mundo capaz de nutrir conhecimento, desejo e existência. O possível e o ficcional não significam nenhuma diminuição de verdade nem de realidade; ao invés, remetem para a alteridade de um evento de sentido experiencial que clama por nova sensibilidade, a alteridade de um mundo em estado germinal que solicita nova corporeidade. Neste âmbito, o neologismo de A. Baumgarten, que denomina *heterocósmicos* – *não-utópicos* – os objetos das invenções poéticas, revela-se luminoso:

Os objetos das invenções são ou impossíveis no único mundo existente ou impossíveis em todos os mundos possíveis. Diremos destes últimos objetos que são absolutamente impossíveis, que são *utópicos*; diremos dos primeiros que são *heterocósmicos*. Não há nenhuma representação, nem mesmo confusa ou poética, dos objetos utópicos. (Baumgarten, 1986/1750, §52, tradução nossa).

D'où il suit encore que tous les possibles, c'est-à-dire tout ce qui exprime une essence ou réalité possibles, tendent d'un droit égal à l'existence, en proportion de la quantité d'essence ou de réalité, c'est-à-dire du degré de perfection qu'ils impliquent. Car la perfection n'est autre chose que la quantité d'essence.»

Por conseguinte, toda a ficção poética pertence ao possível, sendo heterocósmica enquanto figuração, metaforização e sensibilização de um outro mundo possível. Na sua conceção da «ficção poética» (*fictio poetica*), A. Baumgarten (1986/1750, §.518) valoriza a eficácia simbólica da ficção enquanto criação de um «mundo novo» (*nouum orbem*), e mostra a sua dependência em relação às qualidades internas da obra, nomeadamente a verosimilhança e a coesão interna. Esta ideia inspira-se em Leibniz, sendo posteriormente retomada por W. Goethe (1996, p. 181) que sublinha também a «aparência de verdade» e a «organicidade» da obra de arte como condições de possibilidade de um mundo autónomo e autopoiético. Uma tal organicidade autogerativa torna-se, na leitura que Ph. Lacoue Labarthe e J.-L. Nancy (1978, p. 21) propõem do Romantismo Alemão, a marca do *Ab-soluto* da literatura, que consiste na «sua independência com perfeita clausura sobre si» à imagem de um ouriço. Assim, a obra poética é um processo cosmogónico, porque ela é semanticamente autossuficiente e autorregulada.

3 – Arte Poética: entre construtivismo idealista e fenomenologia material

Enquanto semiose configuradora e ordenadora, a poesia é um dos «modos de fazer mundos» (*ways of worldmaking*), na expressão de N. Goodman (1995, p. 153), o que implica um «modo de descoberta, de criação e de alargamento do conhecimento» do real, inscrevendo a Arte no domínio da metafísica e da epistemologia, pela sua capacidade de compreensão ontológica e de interpretação da própria autoconsciência criadora. A autonomia criadora de uma obra acompanha uma espécie de metabolismo que exige substâncias plásticas prévias, porque, como defende N.

Goodman (1995, p. 43), a construção simbólica ou conceptual do mundo «parte sempre de mundos já disponíveis; fazer é refazer». O mesmo autor identifica cinco critérios ou procedimentos semióticos – profundamente orgânicos e auto-organizadores – que se articulam no interior da operação cosmogónica de uma obra de arte, onde a noção crucial de «densidade» surge como um índice de integração simbólica endógena, produzindo continuamente infinitas versões de mundos possíveis: «densidade sintáctica», «densidade semântica», «saturação relativa», «exemplificação» e «referência múltipla e complexa» (Goodman, 1995, p. 114-115).

«Densidade» seria a qualidade operacional que demonstra o carácter organizado, estruturado, fabricado, do possível e do seu teor de verdade, tornando patente a ausência de um fundamento ontológico firme para as múltiplas versões do mundo que seja exterior à função semiótica e aos seus modos de fazer e dizer. Aquém da estruturação simbólica, há o «nada» puro (*blankness*), e não a Natureza virgem nem o Ser-em-si (Goodman, 1995, p. 151). Toda a verdade é um artefacto bem concebido e toda a singularidade é uma solução do plural. Daí decorre a existência de múltiplos mundos possíveis, apesar da sua incomensurabilidade, quando a coexistência implica contradição ou, no léxico de Leibniz, «impossibilidade». Como tese construtivista geral, podemos defender que todos os mundos possíveis são igualmente acessíveis, habitáveis, verdadeiros. Estética e Poética seriam as ciências da constituição inacabável dessa pluralidade cósmica e do seu acesso interminável. Estas ciências revelam-se, como tal, graças à criação de tecnologias produtoras de obras-processo ou obras-acontecimento, ao invés de obras-objecto, que convertem a arte, na perspectiva de A. Cauquelin (2010, pp. 58 e 114), numa teoria e numa prática de mundos alternativos ou num «multiverso», portanto em «momento de gestação, onde todos os possíveis estão reunidos numa *multiplicidade simultânea*»

(Cauquelin, 2010, p. 115). Embora A. Cauquelin não aplique esta teoria e prática do «multiverso»² ao que chamamos de ficção poética, as obras poéticas podem ser interpretadas, em virtude da sua profusa configuração e experimentação do mundo, como «formas multiversais» (Cauquelin, 2010, p. 116) cujo paradigma perfeito seria a música.

Uma obra multiversal caracteriza-se, de acordo com A. Cauquelin, pela multiplicidade de linhas temporais – «múltiplas vias de eventos possíveis no seio de uma unidade» (Cauquelin, 2010, p. 115-124) –, pelo carácter sempre emergente de mundos plurais interpenetrados, pelo movimento incessante entre diferentes lugares/posições e pela formação de mundos ou criação de obras como investigação de uma linguagem capaz de salvar a evidência originária, partindo do caos da experiência antepredicativa. O reconhecimento do silêncio e do hiato entre a vida e a palavra parece desenhar uma linha de demarcação que separa o construtivismo de N. Goodman e a sensibilidade fenomenológica de A. Cauquelin que se inspira em E. Husserl e Merleau-Ponty e na sua atenção aos estratos de sentido ocultos no silêncio do corpo próprio:

Entre o antepredicativo e a predicação, há um hiato, um vazio que nada (nem sequer a obra) vem preencher: as duas ontologias não coincidem, e contudo, é necessário mantê-las juntas sob pena de renunciar a todo o conhecimento e à arte. ...

² Como explica A. Cauquelin (2010, p. 115), este conceito de W. James (in *A pluralistic universe*, 1909) entra na estética contemporânea para significar que «l'œuvre est ouverte, jamais achevée, indéterminée dans son *processus* aléatoire (ou déterminée dans sa non-détermination), et consiste en sa non-consistance», implicando também «hybridation et compénétration des supports et des contenus, transvasion, éclatement et foisonnement des lieux d'accueil».

Assim, a questão não consiste em abrir um outro mundo, nem de encontrar uma maneira de fazer um mundo (ou vários), mas antes em pensar o acesso deste mundo aos mundos possíveis. Ora, os *multiversos* propõem para esta questão uma resposta paradoxal e que permanece tal: as obras multiversais mostram esse hiato entre mundos e, mais ainda, celebram-no e, com ele, celebram ainda algo como a impossibilidade de uma passagem. (Cauquelin, 2010, p. 124, tradução nossa).

Por seu turno, N. Goodman neutraliza esta tensão essencial que une e separa a forma e o conteúdo, defendendo uma assimetria que privilegia o papel ativo e auto-subsistente das formas conceituais em detrimento do conteúdo perceptivo, reduzido à pura receptividade: «Falar de conteúdo não estruturado ou de dado não conceptualizado ou de um substrato sem propriedades é autodestrutivo; porque o discurso impõe estrutura, conceptualiza, atribui propriedades» (Goodman, 1995, p. 43). Retomando uma distinção kantiana Goodman acrescenta:

Embora a conceptualização sem percepção seja meramente *vazia*, a percepção sem conceptualização é *cega* (totalmente inoperativa). Predicados, imagens, outras etiquetas, esquemas sobrevivem com falta de aplicação, mas o conteúdo desaparece sem forma. Podemos ter palavras sem um mundo, mas nenhum mundo sem palavras ou outros símbolos. (Goodman, 1995, p. 43).

Por conseguinte, para N. Goodman, não há nenhum sentido estritamente sensível e nenhum hiato entre o ser selvagem do vivido em estado bruto, a sensação indizível ou antepredicativa, e o ordenamento semiótico e hermenêutico da experiência.

Segundo a sua hipótese, que combina o idealismo com o relativismo, toda a sensação, toda a percepção são trabalhadas pelas operações cognitivas e linguísticas: a cognição simbólica precede e organiza a percepção e, deste modo, a linguagem delimita o território do real. Aquém ou além da linguagem, há somente o vazio cego do «nada» (*blankness*), a ausência absoluta. Assim, nada no mundo poderá existir, a não ser pela mediação de atos simbólicos que instituem ou constituem o real. Ao contrário, seguindo uma perspectiva fenomenológica da atividade poética, deverá supor-se um fundo pré-subjetivo e pré-linguístico do sentido, uma semântica intrínseca ao fluxo das coisas, semântica não-constituída que suscita e convoca a aventura poética de um «eu». Haveria um amplo fundo de sentido não-tematizado e não-tematizável, pertencendo ao domínio da afetividade ou da proto-afetividade, na medida em que tem as suas raízes na opacidade do vivido que se ilumina gradualmente no processo de advento da palavra num eu poético. Nos antípodas de uma posição construtivista, que anula a semântica do silêncio e da nudez epifânica das «coisas», a fenomenologia da *Poiesis* toma como ponto de ancoragem um silêncio e um inefável, plenos de significação potencial, exprimindo-se sem palavras e sem símbolos, nomeadamente através da subtil e rica dramaturgia do corpo em diálogo permanente – e agramatical – com a matéria viva do mundo. Assim, a fenomenologia desestabiliza a hermenêutica, aprofundando o espaço do sentido na direção do sensível insondável que resiste à articulação, isto é, a materialidade vivida e sentida da Origem inapreensível e refratária à conquista semiótica. Mediante o exame das estruturas de constituição do sentido, a fenomenologia descreve os extractos sensíveis que permanecem qualitativamente irreduzíveis a toda a palavra possível e a toda a expressão simbólica, porque o mundo começa nas coordenações sensório-motoras que são precognitivas e pré-semióticas. É aqui

que os nossos poetas ponderam a mecânica da ação recíproca entre a sensibilidade afetiva e a imaginação geradora de símbolos.

Ao invés de N. Goodman, a nossa hipótese, elaborada ao longo do contacto com o processo poético, propõe que uma imagem/símbolo nunca subsiste sem uma carga de intensidade emocional concreta e que, portanto, a sensibilidade deve investir a imaginação para que esta possa construir – dar forma e pôr em obra – o seu reino significante de liberdade. A «obra de *Poiesis*» realiza-se a partir do exterior e orienta-se para o exterior, porque é uma travessia material e simbólica, entre o real e o possível: síntese de recetividade e de espontaneidade, de escuta atenta e de afirmação criativa. A autonomia construtiva da obra demonstra também um modo heterónimo de redação ou inscrição do sentido, dada a interpenetração de forças endógenas e exógenas na emergência de uma «obra»: um poema interioriza o exterior e produz uma certa exterioridade expressiva, um novo acontecimento no mundo. A mão escritora e a voz articuladora reescrevem e re-articulam uma história já escrita ou articulada por outras mãos e outras vozes desconhecidas, transportadas pela matéria dos símbolos e das línguas. Na confluência dos tempos e das formas imaginárias que a história das línguas cristaliza, a realização de uma obra é para nós, leitores de M. Blanchot, uma coisa não-absoluta, «coisa nascente» (*chose commençante*) e «realidade subsistente», exposta à multiplicidade simultânea dos sentidos que se implicam no trabalho da obra:

Por meio desta realização, a obra realiza-se, portanto, fora dela e também segundo o modelo das coisas exteriores, respondendo ao seu convite. Por este movimento de gravidade, em vez de ser a força do começo, torna-se coisa nascente. Em vez de obter toda a sua realidade da afirmação pura, sem conteúdo, que ela é, torna-se

realidade subsistente, contendo muito sentido que recebe do movimento dos tempos ou que se esclarecem diferentemente, segundo as formas da cultura e as exigências da história. (Blanchot, 2003, p. 274, tradução nossa).

A imaginação segue uma evidência cega, um silêncio branco, e responde a um apelo, a uma carência, a um desejo de sentido enraizado no «corpo do corpo» (Rosa, 1997, pp. 344-345), o caos primitivo mais íntimo. Este caos abre-se e situa-se aquém dos sinais – e aquém do próprio silêncio –, caos de evidências onde tudo começa e que Ramos Rosa (1984, p. 13) expõe num quadro vigoroso, transbordante de ondulações energéticas, somáticas, sensoriais:

Caos Aberto

Para aquém dos sinais definidos para aquém do silêncio

o fundo à superfície o furor formidável
turbilhão da gênese turbulência marinha
multiplicidade sem soma dança flutuações ...

Detonações sílabas oscilações

Algo começa começa como começa o tempo

Rumor rumor incessante
oiço pelos ouvidos pelas papilas por toda a minha pele
estou mergulhado no som no ar na luz
ó alimento perene vivacidade do rumor
oiço e compreendo cegamente as evidências ...

Este poema descreve a essência dinâmica do caos, à superfície das águas e à flor da pele. No princípio, não há Palavra nem transcendência, mas somente ruído e furor anónimo das substâncias. As sílabas confundem-se com os eventos físicos das detonações e das oscilações que tocam a sensibilidade total. O sujeito poético descobre-se como uma compreensão cega das evidências: nele, inscreve-se, no princípio do tempo, toda a violência possível. Os possíveis alimentam-se dessa compreensão original, pois a imaginação produtora das ficções heterocósmicas procede do sensível e regressa ao sensível no círculo ou na elipse que renova a experiência do mundo. Num outro poema, onde reverbera esse mesmo silêncio antepredicativo, Ramos Rosa (1998, p. 20) descreve a imaginação poética como visão projetiva do que está aquém e além de nós:

Nunca o arco encontra o alvo
talvez porque o alvo nunca está além
mas aquém de nós
Mas nós temos necessariamente de visar além
e se é possível o encontro será uma espécie de elipse
em que vemos além o que está aquém
Nós não podemos ver o olhar que vê
é necessário projectá-lo e é impossível o retorno
mas esse retorno que reúne o arco e o alvo
numa respiração visível provavelmente verde
provavelmente azul

Ver além o que está aquém de nós é ser capaz de se ver em plena visão, é apreender o próprio ato de ver. Porém, esta autoscopia exige uma mediação: uma elipse, uma órbita que permite um «retorno que reúne o arco e o alvo». A Origem advém do exterior, projectada pela imaginação produtora que é o motor

finito dessa elipse infinita. O alvo e o arco dessa elipse visam a reconstrução de uma unidade quebrada. Por isso, cada poema reinventa a ficção poética da unidade: a fábula por excelência que se epifaniza no acto poético. Esta unidade existencial entre a consciência de um «eu» e a realidade é a vocação original da poesia, como afirma Sophia Andresen numa reflexão metapoética fundamental:

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolúvelmente unidos.

Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas. (Andresen, 1960, p. 54).

Em consonância com Sophia, E. Andrade (1995, p. 15) concebe o acto poético como «empenho total do ser para a sua revelação» que manifesta um «fogo de conhecimento» e um «fogo de amor», porque o poeta é essencialmente um «ser sedento de ser, ... tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência». Na sua fabulação da génese poética, Ramos Rosa (2005, p. 26) apresenta igualmente a irrupção do poema como um «desejo de ser irreprimível», que procura «uma nomeação que una o que em si mesmo está separado e de si se separa / e assim construa a ficção da unidade em que somos o ser em construção sobre o solo do mundo».

Bibliografia:

- Andrade, E. (1995). *Rosto precário* (6ª ed.). Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- Andrade, E. (2000). *Poesia*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- Andresen, S. M. B. (1960). Poesia e realidade. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 8, 53-54.
- Andresen, S. M. B. (1999). *Obra Poética III*. Lisboa: Caminho.
- Baumgarten, A. G. (1986). *Aesthetica (1750)*. Hildesheim: Georg Olms.
- Baumgarten, A. G. (1988). *Esthétique précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets rapportant à l'essence du poème e de la métaphysique* (trad. par J.-Y. Franchère). Paris: l'Herne.
- Bergson, H. (1996/1938). *La pensée et le mouvant*. Paris: Puf.
- Blanchot, M. (2003). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Bonnefoy, Y. (1983). *L'improbable et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Bonnefoy, Y. (1995). *La vérité de parole et autres essais*. Paris: Mercure de France.
- Bouveresse, J. (2008). *La connaissance de l'écrivain: sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille: Agone.
- Cauquelin, A. (2010). *A l'angle des mondes possibles*. Paris: Puf.
- Collot, M. (1997). *La matière-émotion*. Paris: Puf.
- Collot, M. (2005). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Puf.
- Collot, M. (2008). *Le corps cosmos*. Bruxelles: La lettre volée.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Dastur, F. (2005). *A la naissance des choses: Art, poésie et philosophie*. Fougères: Encre marine.
- Goethe, W. (1996). *Ecrits sur l'art*. Paris: GF Flammarion.
- Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos* (trad. A. Duarte). Porto: Ed. Asa.
- Heidegger, M. (2012). *Caminhos de floresta* (Coord. trad. I. Borges-Duarte). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jesus, M. H. (2014). *Regard sur la poésie portugaise contemporaine. Gnose et poétique de la nudité*. Paris: L'Harmattan.
- Jesus, P. (2008). *Poétique de l'ipse. Etude sur le Je pense kantien*. Berne: Peter Lang.
- Kearney, R. (1999). *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*. Amherst, NY: Humanity Books.
- Lacoue-Labarthe, P., & Nancy, J.-L. (1978). *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Leibniz, G. W. (1969 [1710]). *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Paris: Flammarion.

- Leibniz, G. W. (2001). *Opuscles philosophiques choisis* (trad. par P. Schrecker). Paris: Vrin.
- Maldiney, H. (2000). *Ouvrir le rien: l'art nu*. Fougères: Encre marine.
- Merleau-ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Pinson, J.-C. (1995). *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.
- Riffaterre, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Romano, C. (2012). *L'événement et le temps*. Paris: Puf.
- Rosa, A. R. (1975). *Animal Olhar*. Lisboa: Plátano.
- Rosa, A. R. (1984). *Dinâmica Subtil*. Lisboa: Ulmeiro.
- Rosa, A. R. (1997). *À Mesa do Vento seguido de As Espirais de Dionísio*. Guimarães: Pedra Formosa.
- Rosa, A. R. (1998). *A Imobilidade Fulminante*. Porto: Campo das Letras.
- Rosa, A. R. (2001). *O Aprendiz Secreto*. Famalicão: Quasi.
- Rosa, A. R. (2005). *Gênese: seguido de Constelações*. Lisboa: Roma Editora.
- Vattimo, G. (2008). *Art's Claim to Truth* (trad. Luca d'Isanto). New York: Columbia University Press.
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: MacMillan.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE IV

**(AUTO)BIOGRAFIA, PROCESSOS
MEMORIAIS E A DIALÉTICA ENTRE
O INTERIOR E O EXTERIOR**

**(PART IV – (AUTO)BIOGRAPHY, MEMORIAL
PROCESSES AND THE DIALECTIC BETWEEN
INSIDE AND OUTSIDE)**

(Página deixada propositadamente em branco)

**O EXÍLIO INTERIOR COMO JOGO DE REFLEXOS
EM ANTERO DE QUENTAL: UMA LEITURA DAS
CARTAS E DAS «POESIAS LÚGUBRES»**
(INNER EXILE AS A GAME OF REFLECTIONS
IN ANTERO DE QUENTAL: A READING OF THE
LETTERS AND OF THE «POESIAS LÚGUBRES»)

Sofia A. Carvalho (Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa)
sofia-carvalho@campus.ul.pt
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6447-3478>

Resumo: Este capítulo propõe uma intersecção hermenêutica entre a literatura autobiográfica contemporânea e a temática do exílio interior (*exilium*: desterro) a partir de uma leitura das *Cartas* (Quental, 1989) e das «Poesias Lúgubres» (Quental, 1886) de Antero de Quental. Pretende-se, primeiramente, assinalar o valor da consciência hipervigilante que se constrói no processo da escrita e cujo filtro seletivo metamorfoseia, ficcionaliza e recria, a sua «ipseidade» através de «... marcas da funcionalidade autobiográfica» (Rocha, 1992). Seguidamente, problematiza-se a construção autobiográfica, entendida como «narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria vida, quando põe a tónica na sua vida individual ...» (Lejeune, 2003). Por fim, analisa-se o paroxismo da epistolografia poética, a par da aguda distinção entre verosimilhança

e verdade no ato de reflexão inerente à construção do «eu» no processo poético.

Palavras-chave: Alteridade, Autobiografia, Exílio, Ficcionalidade, Identidade

Abstract: This chapter proposes an hermeneutic intersection between contemporary autobiographical literature and the theme of the inner exile (*exilium*: banishment) from a reading of Antero de Quental's *Letters* (Quental, 1989) and of the «Poesias Lúgubres» (Quental, 1886). Firstly, it is proposed to mark the value of the hyper-vigilant consciousness that forms itself in the writing process and whose selective filter metamorphoses, fictionalises and recreates its own «ipseity» through the «... marks of autobiographical functionality» (Rocha, 1992). Secondly, it is problematized the autobiographical construction, understood as a «retrospective narration in prose that a real person makes of his own life, when the emphasis is on its individual life...» (Lejeune, 2003). Finally, it is analyzed the paroxysm of the poetic epistolography along with the sharp distinction between verisimilitude and truth in the reflection act, which is inherent to the construction of the «self» within the poetic process.

Keywords: Autobiography, Exile, Fictionality, Identity, Otherness

No seu paíz Anthero era como um exilado d'um ceu distante; era quasi como um exilado no seu século.
(Queirós, 1896, p. 520)

Alma-testemunha do drama universal das almas ...
da eternidade que exigimos à transitividade que somos.
(Coimbra, 1991, p. 144)

Relembrando o *Ut Pictura Poesis*¹ horaciano, pretende-se problematizar, neste capítulo, as relações entre a representação do real e a visão singular da disposição poética que se insinua na experiência efémera da existência evocada pela *vanitas*² enquanto reflexo tanatológico de si e do outro.

É a partir da exortação da finitude, baixo contínuo desta indagação, que se gizará o itinerário exegético acerca de uma das ínclitas figuras da Geração de 70, Antero de Quental, visando esclarecer as intersecções hermenêuticas existentes entre a literatura autobiográfica e o exílio interior (*exilium*: desterro, degredo).

Ao evocarse a epígrafe queirosiana e o sentido leonardino de «alma-testemunha», pretende-se assinalar o valor da consciência cimeira, excêntrica e hipervigilante que narra e constrói uma imagem de si para o outro de si mesmo, posto que testemunhar implica a existência de um outro «eu»³.

Defendo que o caso anteriano, nas suas expressões intelectual e espiritual, poderá ser exemplo de uma construção narrativa

¹ É nesse sentido que se lê: «non plus qu'un mien pourtraict chauve et grisonnant, où le peintre auroit mis, non un visage parfait, mais le mien.» (Montaigne, 1978, p. 148).

² Evoque-se: «Tu és pó, e ao pó voltarás» (Gn 3:19).

³ A esta excentricidade de si não é estranha a hermenêutica autobiográfica, senão veja-se: «... a auto-análise consiste em tomar-se a si próprio como objecto, pensar-se para se constituir em retrato – e neste sentido todo o auto-retrato é um alo-retrato, uma alografia ... em que se cumpre um projecto de reconhecimento ... ou como escreveu Louis Marin, a *auto-bio-grafia é auto-bio-thanato-grafia* ...» (Morão, 2011, p. 59). Este processo analógico entre pintura e escrita na representação do «eu» amplia a ambiguidade do auto-retrato: «... o “som das palavras” e as suas diversas variações constituem o contexto teórico que permite compreender a “história” dos dois auto-retratos: duas variações modais da expressão do eu» (Marin, 2007, p. 297).

que, partindo da memória (processo inscrito na temporalidade)⁴, ficcionaliza e recria o já acontecido através de «... marcas da funcionalidade autobiográfica»⁵ (Rocha, 1992, p. 130).

Seguidamente, e partindo da premissa de que «Toute doctrine de l'image se double, en miroir, d'une psychologie de l'imaginant» (Bachelard, 1948, p. 9), encontra-se nas cartas anteriores dirigidas a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a 7 de Agosto de 1885, e a Wilhelm Storck, a 14 de Maio de 1887⁶, terreno para fundamentar a presença do sentimento de exílio como forma de «auto-protagonismo mítico» (Quadros, 1992, p. 41) – um sujeito real que se pensa oniricamente e cuja máxima expressão permite, paradoxalmente, que «le rêveur pourra rentrer en soi-même» (Bachelard, 1948, p. 14).

A construção autobiográfica, entendida como «narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria vida, quando põe a tónica na sua vida individual» (Lejeune, 2003, p. 37), é cerzida, igualmente, por uma apresentação do «eu» ao seu interlocutor e aos seus posteriores leitores⁷. Nesta apresentação

⁴ Note-se a importância da díade memória-tempo na escrita autobiográfica: desde as *Confissões* (cf.: Santo Agostinho, 2001, Livro X, XIV, pp. 21-22; XV, p. 23; Livro XI, XIV, p. 17) até às reflexões hodiernas: «The primary material of the autobiography is memory ... and of his or her power of exclusion and choice» (Cockshut, 2001, p. 78). Frisando a clara conexão entre exílio e memória, destacamos: «exile and memory go together, it is what one remembers of the past and how one remembers it that determine how one sees the future» (Said, 2001, p. XXXV).

⁵ Tais como: o processo de autojudaicação e a marca testamentária.

⁶ Quental, 1989. Seguir-se-á esta edição, respeitando as suas grafia, acentuação e pontuação.

⁷ Ainda que no caso anterior exista uma nítida consciência de publicação (pelo menos no que se refere ao conteúdo da carta autobiográfica a Wilhelm Storck), isso não só é significativo para a exegese autobiográfica, mas também para o que ficou conhecido como «pacto autobiográfico» onde o leitor emerge enquanto «objecto de um pedido de amor. ... testemunha, como se fosse membro do júri de um tribunal criminal ou de recurso.» (Lejeune, 2003, p. 50). Dir-se-ia que a escala de heterodoxia da epistolografia no contexto autobiográfico assume aqui o seu apogeu: «... epistolary poetry ... is entrenched in a paradox. It is private, intimate communication to a distant addressee; however, if published, the letter

cénica, erige-se uma tortuosa e solitária peleja em busca de um Ideal, simulando o mote da peregrinação ou ainda o processo de uma *metanoia*, enquanto resultado de um compressor desencontro interior, como urde Margareta Jolly: «But don't you know that the art of letter writing is dying?» (Jolly, 2008, p. 115).

Com efeito, a expressão epistolar, diferindo do diário, nesse «... je me suis présenté moy-mesmes à moy, pour argument et pour subject» (Montaigne, 1978, p. 385), assume um carácter de maior plasticidade, já que «transcende ambos os correspondentes» e «parte ao encontro do outro» (Mathias, 1997, p. 54), podendo ser entendida «as a bridge and a barrier to communication and poised at the intersections of absence and presence, private and public, artifice and truth.» (Karpinski, 2001, p. 301).

É assim que expressões como «alheamento» (Quental, 1989, p. 747), «internamento», «espírito agitado» e «cavaleiro andante» (Quental, 1989, p. 748), encontradas na primeira carta, quando cotejadas com a tessitura da segunda carta, encaminham o leitor para uma viragem diacrónica e aporética onde falham todas as direcções: «caí num estado de dúvida e incerteza»; «Achei-me sem direcção» (Quental, 1989, p. 834).

Este quadro de mocidade, construído na primeira pessoa, revela o cinzelar consciente de uma imagem de si, cujas «turbulência e a petulância» (Quental, 1989, p. 834) insinuam um exame de consciência que, nessa demanda entre o Ideal e o Real, permite ao autor empreender o combate, simultaneamente, geracional e individuado, e descer para a «arena ... eu que nem sequer estava a meio caminho da formação de mim mesmo!» (Quental, 1989, p. 834).

poem is intended for public consumption. These self-revelatory and voyeuristic qualities of epistolary poetry make it akin to life writing.» (Karpinski, 2001, p. 302).

Neste combate o símbolo poético finissecular do cavaleiro funda, em Antero, um «... quadro fantasmático de um sonho, alegoria do real que é arena de outras lutas, nas quais um sujeito procura a sua própria face.» (Morão, 2004, p. 15). O arquétipo do cavaleiro surge-nos, assim, como princípio hermenêutico operativo que permite o acesso a um jogo de reflexos lido não somente como processo de auto-gnose (*reflexio, onis*: reflexão), mas também como testemunho e ficcionalização sobre si mesmo⁸.

Esta autorrecriação, entendida como uma «... dialectique réversible d'un masque ôté et remis» (Bachelard, 1948, p. 22), desponta como uma espécie de ato de compunção que acontece num espaço helicoidal onde dentro e fora surgem como ritmos agónicos da consciência, porquanto o processo de ficcionalização sobre si mesmo implica um «Estar fora sem estar alhures. Dentro e fora do mundo ao mesmo tempo. ... Ser e nunca estar; estar à procura de se ser; ... » (Mathias, 2013, p. 13).

Neste sentido, é pelo que se faz reflexão escrita que se sobrelevam os traços de um autorretrato de desenraizamento, evasão e representação da Identidade como Alteridade (*reflecto, is*: dobrar, voltar, recurrar)⁹: «Em definitivo, se todo o exílio é descontinui-

⁸ Interessante é notar a actualíssima agudeza de Oliveira Martins: «É verdade que dentro de si tem permanentemente um espelho facetado que representa e critica as modalidades do seu pensamento; mas, por isso mesmo, vê ou inventa faces de mais ás coisas, e tambem por vezes o cristal embacia.» (Martins, 1886, p. 10). Esta ficcionalização do «eu» assume um carácter sistémico nos *Sonetos* anteriores, posto que a sua «*estrutura organizativa*» se justapõe à «*matriz poética*» e à «*matriz narrativa*» (Buescu, 1995, p. 234). Aliás, na literatura autobiográfica a matriz especular (*speculum*) assume contornos centrais não apenas no indício da auto-contemplação, a seu tempo nocturna e solar, mas, sobretudo, como espelho, ora refletindo a identidade e a diferença (Chevalier e Gheerbrandt, 1994), ora «descentrando-se para melhor se observar» (Morão, 2011, p. 56). Por fim, note-se que esta tessitura de encenação de si poderá ainda ser lida como «personal performance» (Gratton, 2001, p. 86).

⁹ Notem-se as expressões anteriores: «diário íntimo»; «autobiografia de um pensamento»; «memórias de uma consciência» (Quental, 1989, p. 839). E ainda as palavras de Oliveira Martins: «Esta collecção de Sonetos é, portanto, ao mesmo tempo biographica e cyclica. Conta-nos as tempestades de um espirito; mas

dade, todo o exilado é uma consciência fragmentada.» (Mathias, 2013, p. 17).

Todavia, esta fragmentação não incapacita, antes aguça, a auto-análise do sujeito. Destarte, resgata-se o agudo exercício de hiper-consciencialização do sujeito perante a transitoriedade e o sentimento de finitude, qual ínsula mitogénica (*reflexus, us*: enseada, baía) confessada em discurso parentético: «...nesta ilha (que é a minha pátria)» (Quental, 1989, p. 833).

Salienta-se, portanto, a experiência agónica do exílio enquanto rutura dupla (a rutura de si e a rutura no tempo) num ininterrupto desejo de ucronia temporal¹⁰: «Espaço intemporal, o exílio é um tempo inimigo do nosso tempo conhecido, e todo o exilado personifica uma noção de tempo que lhe é própria» (Mathias, 2013, p. 20).

Aclare-se: partindo das distintas tipologias de exílio¹¹, importa examinar o que se poderá entender por exílio interior ou genesiaco. Nesta aceção, parece existir uma clara intersecção entre uma falta primordial, entendida como queda de um tempo imemorial e ucrónico, e aquele sentido de nostalgia que não só unifica os diferentes planos de exílio, mas também os não confina a uma estrutura estanque, antes os dinamiza e universaliza, em graus de profundidade e deambulação que em muito se assemelha a

essas tempestades não são os quaesquer episodios particulares de uma vida de homem: são a refracção das agonias moraes do nosso tempo, vividas, porem, na imaginação de um poeta» (Martins, 1886, p. 14).

¹⁰ Não se poderia deixar de evidenciar a importância da temporalidade na consciência do exilado: «Ter consciência do tempo é já uma forma de exílio» (Mathias, 2010, p. 68). É neste sentido que «Exile crosses borders, breaks barriers of thought and experience ... what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both.» (Said, 2001, p. 185).

¹¹ Especifique-se: o exílio real, voluntário ou não; o exílio interior, enquanto cisão dentro do próprio país e o exílio psicológico, tido como afastamento da comunidade (André, 1997, p. 439). Importa aqui o exílio como expressão de «solitude and spirituality» (Said, 2001, p. 181).

esse «... *logos* qui démontre une certaine épaisseur où peuvent vivre les mythes et les images.» (Bachelard, 1948, p. 26).

Reconhecendo na temática do exílio uma matriz cristã (Viçoso, 1997, p. 173)¹² admite-se que a mesma sobrevém como *topos* privilegiado na cultura portuguesa, desde Camões a Fernando Pessoa, atingindo o seu *acmé* com o Romantismo, sobretudo, com Alexandre Herculano e Almeida Garrett (Viçoso, 1997, p. 175). Com efeito, nos vestígios de um escol intelectual oitocentista¹³, ainda que contextual e formalmente distintos, dá-se a convergência desse tema em Antero, apesar de um claro afastamento da Geração de 70¹⁴: «Antero de Quental retoma o tema ... o proscrito será o eterno inadaptado já que aí não se reconhece ...» (Viçoso, 1997, p. 178).

Encontra-se, assim, a mesma matriz ontológica e metafísica do exílio genesíaco, ora em expressão alegórica, ora em apóstrofe (Serrão, 1989, p. 67), em «Poesias Lúgubres»:

¹² A par dessa referência cumpre mencionar a teologia do exílio em Dt 30:3-4.

¹³ Da relação imediata entre o tédio e a «... urbanização em larga escala ...» resulta, inexoravelmente, a «... instabilidade, o desajustamento, acre percepção da solidude» (Serrão, 1980, p. 146).

¹⁴ Tamanho é o relevo do contexto geracional em Antero que se encontram nas *Cartas* expressões polimórficas para a sua designação: «revolução intelectual e moral»; «agitação intelectual de um centro» (Quental, 1886, p. 833); «correntes do espírito moderno»; «geração»; «velha estrada da tradição» (p. 834); «geração ardente»; «mocidade»; «fermentação intelectual» (Quental, 1886, p. 835); «velho Portugal»; «espécie de revolução»; «modelo de prosa moderna»; «nova era do pensamento português» (Quental, 1886, p. 836); «geração nova» (Quental, 1886, p. 837); «espírito moderno»; «pensamento moderno» (Quental, 1886, p. 839). Segundo Inocêncio, o Autor encontra-se no seio de uma «escola ultra-idealista», cuja batalha, conhecida como «A Questão Coimbrã» (cf.: Machado, 1977), se reviu numa «... luta entre dois romantismos.» (França, 1993, p. 867). Acerca da Geração de 70 e da sua ligação com o exílio, atente-se: «*Exílio* que é, ao mesmo tempo, o excesso na criação estética em si, como absoluto, e a sua relação com o sentido *histórico* da cultura» (Machado, 1980, p. 389). A este respeito, surge a referência a um certo dandismo e a sua ligação com o exílio no que se entende por «dilema narcísico», verificado no paradigma romântico e na estética modernista (Morão, 2008, pp. 347-348).

A minha antiga vida pareceu-me vã e a existência em geral incompreensível. Da luta que então combati, durante 5 ou 6 anos, com o meu próprio pensamento e o meu próprio sentimento que me arrastavam para um pessimismo vácuo e para o desespero, dão testemunho, além de muitas poesias, que depois destruí (subsistindo apenas as que o Oliveira Martins publicou na sua introdução aos *Sonetos*) as composições que perfazem a Secção 4.^a (de 1874 a 80) do meu livrinho (Quental, 1989, p. 837).

Seguindo o fio de Ariadne cedido pela carta podemos considerar que «L'intérieur est conquis dans l'infini de la profondeur pour l'infini des temps.» (Bachelard, 1948, p. 35). Partindo deste pressuposto, a temática do sujeito deambulante recai, justamente, na figura do peregrino¹⁵ e na imagem de cavaleiro¹⁶: símbolos que fundamentam o percurso anterior como peregrinação iniciática ou jornada de errância. O confronto consigo mesmo conduz, por um lado, a prementes polarizações entre as forças interiores e exteriores de um «eu» onírico e de um «eu» real e, por outro, à edificação de um imaginário cuja força anagógica reside, justamente, na visão rara e inigualável de encarar este mundo como sendo o verdadeiro exílio:

¹⁵ Esta figura reúne quer a imagem do espírito inquieto e desenraizado, qual *homo viator* que «... empreende uma busca, e mais, que recebe desde logo os estigmas da impossibilidade de atingir o que procura ... » (Morão, 2004, p. 159); quer a marca de transitoriedade e efemeridade, sem exceptuar um «certo irrealismo», inerente às «ideias de expiação, de purificação» (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 520).

¹⁶ Figura que perpassa variadas culturas e religiões, bastando recordar os cavaleiros do Apocalipse e os da Távola Redonda (Morão, 2004, pp. 11-12), inscrevendo-se «num complexo combate e numa intenção de espiritualizar o combate» (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 170).

Seeing «the entire world as a foreign land» makes possible originality of vision ... plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntual*. ... Exile is never the state of being satisfied, placid, or secure. Exile, in the words of Wallace Stevens, is «a mind of winter» in which the *pathos* of summer and autumn as much potential of spring are nearby but unobtainable ... a life of exile moves according to a different calendar ... Exile is life outside habitual order. It is nomadic, decentered, contrapuntual; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew. (Said, 2001, p. 186)

Será na apreensão de um *pathos* invernosos regido por uma «... loi que nous appellerons l'isomorphie des images de la profondeur» (Bachelard, 1948, p. 51), que se situam as poesias destruídas de Antero no terceiro e último ciclo, compreendido entre 1877-1885 (Serrão, 1989, pp. 29-32). Relembrando o exílio voluntário em Vila do Conde em 1881, encontra-se aqui a exultação do *taedium vitae* e da solidão, inscritos na imagem de um «eu» agónico, pessimista e decetivo, cujo sentimento de orfandade genesíaca transporta o autor para o mundo como um sítio *ermo*: «No matter how well they may do, exiles are always eccentrics who *feel* their difference (even as they frequently exploit it) as a kind of orphanhood.» (Said, 2001, p. 182).

A este sentimento de orfandade une-se uma função litúrgica e reveladora, ainda que apocalíptica, da poesia e do pensamento num «alo-retrato» do autor (Morão, 2011, p. 59): «Um filósofo *manqué*, talvez porque, afinal, ainda não revelei ao mundo o meu Apocalipse, nem sei se chegarei a revelá-lo...» (Quental, 1989, p. 748).

Na verdade, não pretendendo levar a cabo uma análise estilística e retórica das «Poesias Lúgubres», noto que a expressão literária reitera o clima dramático adstrito à experiência do exílio interior, enquanto testemunho genesíaco da condição humana e marca de uma consciência desiderativa e agónica:

Les images matérielles de l'intimité querellée trouvent un appui bien dans les intuitions vitalistes que dans les intuitions alchimiques. Elles obtiennent une adhésion immédiate de «l'âme gastrique» (Bachelard, 1948, p. 65).

É nesta atmosfera de devastação de si, do outro e do mundo, lembrando a simbólica do Vale das Lamentações¹⁷, que se esculpe o políptico alegórico (à excepção de *Hino da Manhã*), cujo primeiro andamento se dá com «Os Captivos» (Quental, 1886, p. 35), nome que fixa e concede abertura hermenêutica aos propósitos desta indagação.

Ora, no zénite de uma ambiência crepuscular contrastante com a lividez dos «pallidos captivos» que «Olham o céu» (Quental, 1886, p. 35), assiste-se a uma encenação brumosa e remota da queda da tristeza «das cousas, lentamente» (Quental, 1886, p. 35). A marca da passagem do tempo, acompanhando a consciência cimeira, torna-se descoincidente com o ritmo vivo e lesto dos «Bandos de aves / Passam velozes, passam apressados» (Quental, 1886, p. 36). Este movimento de contradição entre o dentro e o fora permite autenticar que «... tous les dynamismes des forces

¹⁷ Contextualize-se: «Felizes os que encontram em Ti a sua força / ao preparar a sua peregrinação: / quando atravessam vales áridos, / eles transformam-nos em oásis, como se a primeira chuva os cobrisse de bênçãos.» (SI 84: 6-7). *Topos* do sentimento de exílio genesíaco entendido simultaneamente como caminho de provações e sítio ermo onde se trava o combate entre a luz e as trevas; e, outrossim, como *locus* de cativo, posto que o ser humano se encontra afastado da unção da luz divina (cf.: SI: 85:2).

qui naissent de la division de l'être ... se désignent comme un pessimisme de la matière.» (Bachelard, 1948, pp. 73-74).

Será, então, através de uma apologética ucrónica, resultado de uma distopia interior, que se marcará, por um lado, o compasso antitético daqueles dois ritmos tensionais e, por outro, se atingirá o ápice da encenação telúrica que percorre todo o poema (Quental, 1886, p. 36):

... Que tristezas,
Que segredos antigos, que desditas,
Caminheiro de estradas infinitas,
Te levam a gemer pelas devezas?

Tu que procuras? que visão sagrada
Te acena da soidão onde se esconde? ...

Na senda de uma «biografia interior» (Oliveira, 2004, p. 164), a imagem da eterna peregrinação votada ao vazio da falha assinala em *amplificatio* afetiva (Lausberg, 2011, p. 166) a triádica resposta dos «captivos»: «A noite, a escuridão, o abysmo, o nada! –» (Quental, 1886, p. 37). O cenário evoca: primeiro, a noite sulfúrica e dantesca; segundo, a escuridão trevosa que empece os membros; terceiro, o sentimento de vertigem face ao precipício cosmogónico e, por fim, o vórtice desse vazio – o nada, o não-ser – lembrando que «... pour un authentique rêveur de l'intérieur des substances, un coin d'ombre peut évoquer toutes les terreurs de la vaste nuit» (Bachelard, 1948, p. 76).

Concorde com a leitura segundo a qual «... a alegoria dos homens cativos desvenda o seu germinal “segredo” ...» (Serrão, 1989, p. 68) dir-se-ia que o eixo aumentativo do exílio genesíaco conduz o leitor para uma abordagem ôntica e gnosiológica dessa «... congénita aflição da ignorância absoluta acerca do que é e não

é.» (*Idem*). O grito, elevado e subterrâneo, da consciência condenada à errância torna-se marca metafísica de um desenraizamento originário – essa falta primordial¹⁸ – do mítico *Homo Viator*.

Avança-se para o segundo momento com «Os Vencidos» (Quental, 1886, p. 37): «Tres cavalleiros seguem lentamente» (Quental, 1886, p. 37). Próximos da marca temporal de «Os Captivos», não se pode deixar de referir a carga simbólica inscrita no número três, enquanto cifra da Santíssima Trindade, a par do cumprimento do exílio interior ou genesíaco: «Por uma estrada erma e pedregosa» (Quental, 1886, p. 37).

Partindo do elemento temático do *estranhamento*, na forma radicalizante do *taedium, fastidium* (Lausberg, 2011, p. 112), a experiência da transitoriedade temporal verte-se por inteiro num *topos* da solidão e da dor, esse *caminho estreito*¹⁹ de iniciação *in illo tempore*:

A crise opera uma cisão irremediável entre o lá
mítico e o *aqui e agora*. Assim se compreende a oscilação

¹⁸ Leonel Ribeiro dos Santos aprofunda a questão do desterro físico e psicológico em Antero, a par da sua desinstalação intelectual, social, cultural e ontológica, partindo de duas balizas temporais: a rutura com a figura paterna e a fé em que fora educado. Considerando esta «metafísica da existência» (Santos, 1993, p. 687) como um dos alicerces desta investigação, pretende-se, porém, encontrar um conceito plástico que aglomere todos os diferentes tipos de exílio, a saber: o exílio interior, entendido como genesíaco.

¹⁹ Note-se que são múltiplas as passagens bíblicas que apontam para uma exegese do caminho e das provações: o caminho que conduz à vida e à morte em Dt 31:15-19 e em Prov. 14:12-13; os caminhos comuns e os desertos em Jz 5:6; o caminho da porta estreita e o da larga em Mt 7:13-14 e em Lc 14: 24; as moradas do Pai e o Caminho do Filho, da Vida e da Verdade em Jo 14: 2-6; o caminho da Luz e das Trevas em Jo 1:4-5 e 8-12; e, por fim, o caminho dos justos e dos ímpios (Sl. 1:6) correlacionado com o caminho recto (o da direita) e o caminho sinistro (o da esquerda), simbolizando a passagem «do incriado ao criado» ou com o «olhar à direita» – o dos Eleitos em contraposição ao dos Condenados (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 267). Ainda acerca do estreitamento do caminho, acrescenta-se: «... ce n'est pas parce que le passage est étroit que le rêveur est comprimé – c'est parce que le rêveur est angoissé qu'il voit le chemin se resserrer.» (Bachelard, 1948, p. 215).

romântica entre uma tradição idealizada ... e a apologia da modernidade. ... A dor (*algos*) do regresso (*nostos*) – um dos seus arquétipos literários estaria na viagem de Ulisses em direcção a Ítaca – conduz o prófugo para uma postura de melancólica solidão que apenas acha refrigério no diálogo patético ... (Viçoso, 1997, p. 174)

Encontra-se, por conseguinte, o desventurado desfecho da excursão cavaleiresca: «Das feridas lhes cae o sangue, em gotas» (Quental, 1886, p. 37). Ainda que antecipada pelo título, a derrota assume expoente máximo com a imagem da temporalidade inscrita no estilar vitalista do sangue: «... carregam ... um passado que paradoxalmente dá sentido à sua busca da Ventura mas a condena ao falhanço irremissível dos que partem já sem esperança ...» (Morão, 2004, p. 15).

A partir daí o que é revelado tragicamente são as diferentes causas da derrota: o primeiro cavaleiro prova o «calix purpurino» (Quental, 1886, p. 38) do desejo, maculando a estratosfera «Onde vivem as almas que se adoram» (Quental, 1886, p. 38) e cuja punição será vagar «incerto e fugitivo» (Quental, 1886, p. 38) – temática cujos ecos platónicos do *érōs* lembram o *Banquete*. O segundo cavaleiro, na demanda «Pela justiça heroica» (Quental, 1886, p. 38), é traído pelo «gládio em meio do combate»²⁰ (Quental, 1886, p. 39) e todas as sementes lançadas em «areia movediça!» (Quental, 1886, p. 39) decifram o seu *fatum*: morrer «á mingua» e «ingloriamente» haurido pela «areia adusta» (Quental, 1886, p. 39). De notar ainda a alusão ao tópico da semente, marca temática no Antigo e no Novo Testamento, sobretudo, numa das

²⁰ Assinale-se que o gládio é tido por um: «... instrumento da luta arquétípica entre o Bem e o Mal pela posse de um Poder-síntese colocado sob o signo cavaleiresco e hermético.» (Júdice, 1983, p. 11).

parábolas do Reino (a da colheita dificultosa)²¹, reiterando o sentido de provação e de áspero caminho, inerente ao sentimento de exílio genesíaco. O terceiro cavaleiro, em prédicas de «ancia e sobresalto», invoca «a Deus» (Quental, 1886, p. 39), mas o «Tedio reçuma a luz dos dias vãos...» e os três cavaleiros, avassalados, posto que derrotados, erram «na selva impenetrável / E no palor da noite silenciosa» (Quental, 1886, p. 40).

A derrota assume, então, a expressão indefetível da atmosfera de desenganos anteriana, posto que: «a poesia não podia senão ser concorde com as obsessões mais fundas de quem a construiu.» (Morão, 2004, p. 17) donde o «carácter autobiográfico» de um certo tipo de poesia.²² (Serrão, 1989, p. 69):

Com efeito, os três cavaleiros, conquanto todos vencidos, alegorizam de forma exemplar três fases da essencial caminhada anteriana: a atitude lírica, a revolta ante a justiça, a consciência de que, irremissivelmente, morrera o Deus da sua infância e juventude (Serrão, 1989, p. 69).

Adensa-se a atmosfera tumular com o poema «Entre Sombras» (Quental, 1886, p. 40) e, tratando-se, igualmente, de uma alegoria apresenta, não só pelo ónus continuado da dupla adjetivação

²¹ Mt 13: 3-9. Esta temática é resgatada nos seguintes versos de «Hymno da Manhã»: «O sol, inexoravel sementeador» e «As sementes innumeradas da Dor!» (Quental, 1886, p. 44).

²² A íntima relação entre autobiografia e poesia poderá ser encarada como uma amplificação ficcional da primeira, através das epístolas em análise, e um drama literário dessa mesma ficção, pelas «Poesias Lúgubres»: «... where the author denotes a clear referential connection between the drama of the work and the drama of his or her own life» (Abbs, 2001, p. 82).

«erma e triste», uma estrutura mais intrincada e proteica, como denota Joel Serrão²³:

É que a «noite» que ali metaforiza a morte surge com duas conotações distintas, a saber, a morte ... como realidade simbólica e mítica e a morte como estado anímico de quem já nada espera da vida (Serrão, 1989, p. 69).

O leitor é, assim, convocado por «Uma visão, com azas de setim...» (Quental, 1886, p. 40) que «habita a região distante» (Quental, 1886, p. 41). Ora, que «região distante» (Quental, 1886, p. 41) será essa? Distante do poeta, da sua visão? Distante, porque inatingível neste mundo? Promessa indefetível de um outro porvir? Ou chamamento iniciático ante o aprendizado socrático de morrer em vida? Não se conseguiria determinar as qualidades dessa região mítica se, por complementaridade, não se acesse à atitude indolente e descrente do poeta que habita essas duas Noites, a noite física e a noite eterna: «escuto-a imóvel, somnolento.» (Quental, 1886, p. 41).

Lembre-se que *Thanatos* surge na *Ilíada* como irmão de *Hypnos* (Grimal, 1999, p. 332), um dos elementos concebidos pela Noite, filha do Caos na *Teogonia* hesiódica (Grimal, 1999, p. 427), o que permite aclarar o significado da postura dúplice e janúsica do poeta: por um lado, o abaixamento dos sinais vitais e corpóreos, enquanto abatimento físico que tudo suspende para que seja possível o enlevamento interior, propício a estados de alheamento; por outro, a dramaturgia sorumbática do sujeito, símile da pose tumular.

²³ Note-se que a análise de Serrão aponta para uma correlação entre o poema «Entre Sombras» e «Anima Mea», acentuando a unissonância temático e o nivelamento estético desse período crítico compreendido entre 1879-1881 (Serrão, 1989, p. 70).

É esta uma construção cénica de um sujeito que repousa e cujo repouso é já antecâmara do último sono. Examinem-se outras duas transfigurações ou, melhor, revelações: a noite «clarão que offusca» torna-se «erma como campa enorme –»; e o poeta alheado, «n’ um pasmo doloroso absorto», depõe: «Bem sabes que estou morto!» (Quental, 1886, p. 41).

O avolumar de exemplos da «vivência poética anterioriana» (Serrão, 1989, p. 70) como exílio genesíaco atinge a sua sublimação com «Hymno da Manhã» (Quental, 1886, p. 42): «... o Antero do *Hino da Manhã* situa-se a meio caminho entre Herculano e Pascoaes» (Serrão, 1989, p. 70).

Com «Hymno da Manhã», essa «... apóstrofe ... cuja eloquência e cuja autenticidade a situam nos cimos da ininterrupta cordilheira portuguesa ...» (Serrão, 1989, p. 70), precipita-se o movimento da consciência poética alternada entre as díades de negatividade e positividade, à maneira dos dois Anteros, o apolíneo e o dionisíaco, de que nos fala Sérgio (Sérgio, 1972)²⁴. O cântico distópico e elegíaco – «Porque nasce mais um dia?» (Antero, 1886, p. 43) – materializa, por um lado, o alheamento contínuo face a um mundo onde nada seduz e, por outro, consubstancia a desolação e o ensimesmamento, qual «*crypta monstruosa... ... Surges em vão, e em vão, por toda a parte.*» (Antero, 1886, p. 46).

²⁴ Parece legítima a a visão de Joel Serrão quando afirma o reducionismo da leitura de dois Anteros, propondo a de um Antero (ainda que dividido e contraditório) cuja máxima expressão surge na complementaridade ou hesitação entre esses mundos, aparentemente, opostos (Serrão, 1989, pp. 32 e 65). A este respeito, advoga Nuno Júdice uma «... circularidade em que os pólos positivo e negativo se vão alternando ...» (Júdice, 1985, p. 5). Também França exprime esta «oscilação» como causa irresoluta das angústias do Poeta (França, 1993, p. 1040). Esta alternância encontramos-la, ainda, na carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quando afirma: «... o meu pensar e o meu sentir (coisas que em mim andam sempre muito irmãs) ...» (Quental, 1989, p. 747).

Dá-se, assim, a urdidura agónica da inextrincável aliança entre o *taedium* e a noção de culpa e de pecado, tornando-se aquele a imagem convexa desta última:

É ela que, mais forte que a própria razão, inviabiliza que o sujeito se liberte do que parece ser um destino inelutável, e faz com que ele acabe, num movimento como de involução, voltando-se para si mesmo, numa auto-reflexividade abismal (Morão, 2004, p. 166).

Sendo o homem «un drame de symboles» (Bachelard, 1948, p. 90), a imagem anteriana da «*crypta monstruosa*» (Quental, 1886, p. 46) permite a confluência de dois espaços, a princípio dicotómicos e, posteriormente, subsumidos em proteica dialéctica por um «eu» agónico que ora se expande, ora se contrai, em movimento de sístole e diástole:

... les images de la grotte relèvent de l'imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination ... du mouvement angoissant. (Bachelard, 1948, p. 185)

Ante o desejo de regresso a uma «*demeure sans porte*» (Bachelard, 1948, p. 186), o peregrino cavaleiro vê-se numa encruzilhada entre o nascer e a eterna agonia a que está votado, simultaneamente, como «... *sujet et object conglomerés en être perdu*» (Bachelard, 1948, p. 212). O poeta exaurido do *vortex* de danação desfere as últimas e condenatórias palavras: «*Symbolo da existencia, sê maldito!*» (Quental, 1886, p. 46).

O derradeiro painel alegórico é «A Fada Negra» (Quental, 1886, p. 46) que matiza a razão decrépita e putrefacta, isto é, «... o outro “lado” da “Razão, irmã do amor e da justiça”, cantada

no soneto *Hino à Razão ...*» (Serrão, 1989, p. 71). É essa mesma razão que toma o poeta «sobre o seio ermo e vazio» (Quental, 1886, p. 46), à maneira de um regresso invertido ao colo materno. Numa agónica logomaquia, aquela espargue o seu hálito de morte e tudo inutiliza, vence e abole: desde a alma que «se estorcia» (Quental, 1886, p. 47), aos ossos quebrantados, ao «coração inerte e exangue» (Quental, 1886, p. 47) até à contaminação do mundo como «Um grande mar de nevoa, de illusão, / E a luz do sol como um luar de mortos...».

O abalo do Ideal pelo qual tanto propugnara esvai-se e o seu desmoronamento integral (Quental, 1886, p. 47) escava uma cova funérea no lugar do coração, esse «abysmo» (Quental, 1886, p. 47). Abeira-se, assim, o leitor do fundamento do sentimento de exílio genesíaco – «Vi de que noite é feita a luz do dia !»²⁵ (Quental, 1886, p. 48).

Esta dramaturgia surge potenciada quer pelo cismar melancólico, entendido enquanto iniciação de si e resultado direto da experiência do exílio genesíaco²⁶, aqui pressentido como hostil passagem: «Nunca a poesia portuguesa conheceu uma tal capacidade de confissão, acompanhada de meditação abstracta.» (França, 1993, p. 1046).

A deambulação errante e incerta contamina a mundividência poética e intensifica o jogo de reflexos que se dá nesse desdobramento de si como «arena» e plateia: «A minha alma curva-se dentro de mim, / e por isso eu me lembro de Ti ... / Grita um abismo a outro abismo ...»²⁷.

²⁵ Ecos anteriores a lembrar a lamentação de Job: «Converta-se esse dia em trevas!» (Job 3:4).

²⁶ Determine-se: «Vós não sois do mundo...» (Jo 15:19).

²⁷ Sl 42: 7-8.

Antero: cativado pelo abismo, testemunhou-o. E assim permaneceu, cativo, porém, impregnado d' luz.

Referências bibliográficas

- Abbs, P. (2001). Autobiography and poetry. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (81-82). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- André, C. (1997). Exílio. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 2* (438-445). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti.
- Buescu, H. C. (1995). Sujeito, voz e ficcionalização nos *Sonetos Completos* de Antero de Quental. In *A Lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos, 225-235.
- Bíblia Sagrada* (1999). Lisboa: Edições Paulus.
- Bíblia Sagrada* (1992). Coimbra: Difusora Bíblica (Missionários dos Capuchinhos).
- Cockshut, A. O. J. (2001). Autobiography and biography: their relationship. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (78-79). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Coimbra, L. (1991). *O Pensamento filosófico de Antero de Quental*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (Orgs.) (1994). *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa: Teorema.
- França, J.-A. (1993). *O Romantismo em Portugal – Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 839-881 e 1035-1065.
- Gratton, J. (2001). Autoficton. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (86-87). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Grimal, P. (1999). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel.
- Gunzenhauser, B. (2001). Autobiography: general survey. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (75-77). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Jolly, M. (2008). Twenty-first century epistolarity and the truth about email. In P. Morão & C. I. do Carmo (Orgs.), *ACT 16 – Escrever a vida: verdade e ficção* (115-138). Porto: Campo das Letras.
- Júdice, N. (1983). Prefácio. In *Odes Modernas* (5-11). Lisboa: Ulmeiro.
- Júdice, N. (1985). Prefácio. In *Sonetos* (5-14). Lisboa: Ulmeiro.
- Karpinski, E. (2001). Epistolary fiction. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (300-301). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Karpinski, E. Epistolary poetry. In M. Jolly (Ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms I* (302-303). London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

- Lausberg, H. (2011). *Elementos de retórica literária*. (6th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lejeune, P. (2003). Definir autobiografia. In P. Morão & C. I. do Carmo (Orgs.), *ACT 8 Autobiografia. Auto-representação* (37-54). Lisboa: Edições Colibri.
- Machado, Á. M. (1980). A Geração de 70: uma literatura de exílio. In *O Século XIX em Portugal, Análise Social*, 16 (383-396). Lisboa: Básica Editora.
- Machado, Á. M. (1977). *A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária* (1th ed.), Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Marin, L. (2007). Variações sobre um retrato ausente: os auto-retratos de Poussin 1649-1659. In K. Basílio (Coord. e Org.) & M. J. Torres, P. Morão, T. Amado (Orgs.). *Concerto das Artes* (293-312). Porto: Campo das Letras.
- Martins, J. P. de O. (1886). Introdução. In *Sonetos completos de Anthero de Quental* (5-48). Porto: Lopes & C.^a Editores.
- Mathias, M. D. (1997). Autobiografias e diários. *Colóquio-Letras*, 143/144, Janeiro-Junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 41-62.
- Mathias, M. D. (2008). Escrever a vida – Notas. In P. Morão & C. I. do Carmo (orgs.), *ACT 16 – Escrever a vida: verdade e ficção* (107-114). Porto: Campo das Letras.
- Mathias, M. D. (2010). *Brevíssimo inventário*. Lisboa: D. Quixote.
- Mathias, M. D. (2013). O escritor e o sentimento de exílio. *Colóquio-Letras*, 183, Maio-Agosto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9-24.
- Montaigne, M. de (1978). *Les Essais de Michel de Montaigne* (3th ed.). Paris: Presses Universitaire de France.
- Morão, P. (2003). Souvenirs d'enfance. Quelques exemples portugais. In P. Morão (Org.), *ACT 8, Autobiografia. Auto-Representação* (55-74). Lisboa: Edições Colibri.
- Morão, P. (2004). A temática do cavaleiro andante em Antero, Nobre e em Gomes Leal. In *Retratos com sombra – António Nobre e os seus contemporâneos* (11-23). Porto: Caixotim.
- Morão, P. (2004). Representações do sujeito e do amor nos *Sonetos* de Antero. In *Retratos com sombra – António Nobre e os seus contemporâneos* (159-167). Porto: Caixotim.
- Morão, P. (2008). A imagem do poeta. In F. C. Martins (Ed.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (347-348). Lisboa: Editorial Caminho.
- Morão, P. (2011). «Retrato e auto-retrato – Fronteiras e limites». In *O secreto e o real, ensaios sobre Literatura Portuguesa* (55-65). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Morna, F. F. (2005). *Sonetos* de Anthero. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 5 (176-183). Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- Oliveira, C. (2004). O Iceberg. In *O aprendiz de feiticeiro* (163-177). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quadros, A. (1992). Antero de Quental, do poeta-filósofo ao poeta-religioso. In *Estruturas simbólicas do imaginário na Literatura Portuguesa* (35-55). Lisboa: Átrio.
- Queirós, E. de (1896). Um génio que era um santo. In *Anthero de Quental - In memoriam* (483-522). Porto: Mathieu Lukan.

- Quental, A. (1886). *Sonetos completos de Anthero de Quental*. (1st ed.). Porto: Lopes & C.^a Editores, 35-48.
- Quental, A. (1989). *Cartas II. 1881-1891*. Lisboa e Universidade dos Açores: Editorial Comunicações, 1989, 474-479 e 833-840.
- Santo Agostinho (2001). *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Santos, L. R. dos (1993). A poética da solidão em Antero de Quental. In *Congresso anterioro internacional – Actas* (687-713). Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Sérgio, A. (1972). Os dois Anteros (o luminoso e o nocturno). In *Ensaio*, IV (131-159). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Serrão, J. (1980). *Temas oitocentistas – I, para a história de Portugal no século passado*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Serrão, J. (1989). Na pista dos motivos da destruição das «Poesias Lúgubres». In *Antero de Quental «Hino da manhã» e outras poesias do mesmo ciclo* (9-83). Lisboa: Livros Horizonte.
- Rocha, C. (1992). Carta de Antero de Quental a Wilhelm Storck. In *Máscaras de Narciso – Estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal* (127-130). Coimbra: Almedina.
- Said, E. (2001). *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. London: Granta Books.
- Viçoso, V. (1997). Exílio. In H. C. Buescu (Ed.). *Dicionário do Romantismo Literário Português* (173-179). Lisboa: Caminho.

**A PAISAGEM E A SAUDADE: CONVERGÊNCIAS
NA REPRESENTAÇÃO DE PORTUGAL E
DO EU NA POESIA DE TEIXEIRA DE PASCOAES
(LANDSCAPE AND SAUDADE: CONVERGENCES
BETWEEN THE REPRESENTATIONS
OF PORTUGAL AND OF THE SELF IN TEIXEIRA
DE PASCOAES' POETRY)**

Teresa Jorge Ferreira (CECC, Univ. Católica Portuguesa)

teresajorgeferreira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0744-2920>

Resumo: Teixeira de Pascoaes foi um dos grandes pensadores da identidade nacional portuguesa no século XX, com uma obra vasta que incluiu, além da poesia, artigos, ensaios, conferências, textos críticos, entre outros. Numa linha de «patriotismo mítico», Pascoaes propôs que a saudade fosse elevada a bandeira do movimento da Renascença Portuguesa, procurando uma rutura com o passado monárquico e decadente das décadas anteriores e com a exagerada influência estrangeira. Portugal foi o centro da produção em prosa de Pascoaes. No entanto, na sua poesia, as referências explícitas a Portugal são escassas e é muito mais evidente o lugar ocupado pelo eu. Há, no lirismo de Pascoaes, uma profunda busca da identidade. Pretende-se com este estudo mostrar que esta pesquisa identitária não é apenas individual, mas também nacional. Por meio de duas linhas – a paisagem e a saudade –, Pascoaes transforma uma poesia sobre o eu numa poesia sobre o ser português. Aproveitando a ideia de que o poeta é um intérprete privilegiado dos mistérios da natureza, o eu do poeta identifica-se

com a paisagem da sua terra natal contemplada da janela, que, por sua vez, representa a paisagem nacional. Na linha do seu panteísmo espiritualista, Pascoaes considera que essa paisagem tem uma «alma» feita de saudade, tal como a «alma» do povo, tal como a «alma» do eu. Pode assim verificar-se que a poesia de Pascoaes, mediante variados recursos estilísticos, mistura a construção do eu com a construção da identidade nacional.

Palavras-chave: Eu, Paisagem, Portugal, Saudade, Teixeira de Pascoaes

Abstract: Teixeira de Pascoaes was one of the greatest authors that reflected upon Portuguese national identity in the 20th century, throughout a vast *opus* including essays, conferences, critical texts and articles, besides poetry. Adopting an orientation of «mythical patriotism», Pascoaes proposed that *saudade* should be hoisted as the flag of the *Renascença Portuguesa* movement, and that there should be a break from the decadent monarchic past of past decades and from the strong foreign influence. Portugal was the centre of Pascoaes' prose production. However, in his poetry, the explicit references to Portugal are scarce, the place occupied by the self being much more prominent. In Pascoaes' lyricism, there is a profound search of identity. The aim of this chapter is to demonstrate how the search for this identity takes place not only at an individual level but also at a national level. In two different ways – landscape and *saudade* –, Pascoaes transforms a poetry about the self into a poetry about Portuguese selfhood. Believing that the poet is a privileged interpreter of the mysteries of nature, the poet's self is identified with the landscape of his homeland as seen from his window, which in turn represents the national landscape. According to his spiritualist pantheism, this landscape is considered by Pascoaes as having a «soul» made

of *saudade*, such as the «soul» of the Portuguese people, such as the «soul» of the self. It can thus be noted that Pascoaes' poetry, through several stylistic devices, mixes the construction of the self with the construction of the national identity.

Keywords: Landscape, Portugal, Saudade, Self, Teixeira de Pascoaes

É a história literária de Portugal no segundo quartel deste século:

... é o que foi esta reacção vulgarmente chamada romântica,

mas que não fez mais do que trazer a renascença da poesia nacional e popular.

Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular
(Garrett, 1997, p. 181).

«Portugal é a Paisagem e a Saudade» (Pascoaes, 1999, p. 92): assim define Teixeira de Pascoaes (1877-1952) o país num dos seus aforismos de *Verbo Escuro* (1914), sintetizando a ideia de que a «raça» portuguesa é formada por um conjunto de qualidades de «natureza animal e espiritual, resultantes do meio físico (paisagem) e da herança étnica, histórica, jurídica, literária, artística, religiosa e mesmo económica» (Pascoaes, 2007, p. 24). Desta herança, principalmente derivada da fusão entre os ramos ariano (com feições naturalistas) e semita (mais espiritualista) (Pascoaes, 2007, p. 70), a saudade seria uma espécie de resultado místico perfeito.

Numa época em que Portugal se tentava libertar de uma pesada carga de desalento e humilhação, que havia tido o seu auge simbólico no *Ultimatum* de 1890, e se lançava num

novo projeto republicano, Teixeira de Pascoaes foi uma das figuras que mais pensou a questão da identidade nacional, numa obra vasta que incluiu, além de poesia, artigos, ensaios, conferências, textos críticos, livros (entre os quais o mais emblemático será a *Arte de Ser Português*, de 1915), etc. Um dos fundadores do movimento da Renascença Portuguesa, que propunha uma rutura com o passado monárquico e decadente das últimas décadas e com a exagerada influência estrangeira, Pascoaes defendia que era necessário e premente renovar a pátria:

É preciso, portanto, chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!* (Pascoaes, 2004a, p. 154).

Numa linha de «patriotismo mítico» (Samuel, 2004, p. 42), Pascoaes propôs que a saudade fosse elevada a bandeira do movimento da Renascença Portuguesa, mas nem todos os membros da sociedade portuense estavam de acordo com o seu entendimento, gerando-se a famosa polémica saudosista, bem refletida nas páginas de *A Águia*, que teve como principais interlocutores Teixeira de Pascoaes e António Sérgio. *A Águia*, lançada em 1910 (1.^a série), pouco depois da implantação da república, passou a ser o principal órgão de difusão da Renascença a partir de 1912 (2.^a série), tendo tido uma extensa existência, até 1932, e contado com variadíssimas contribuições (de Teixeira de Pascoaes, António Sérgio, Jaime Cortesão, Mário Beirão, Leonardo Coimbra, Afonso Lopes Vieira, Correia de Oliveira, Augusto Casimiro, Fernando Pessoa, etc.). Teixeira de Pascoaes foi o seu director literário

entre 1912 e 1916, dinamizando diversas ações para a difusão do movimento e consolidando, poética e filosoficamente, a sua visão do que era e devia ser Portugal. Eduardo Lourenço é inequívoco ao atribuir a Pascoaes um lugar único e «genial» na forma de pensar o tema da pátria:

Este Portugal dos fins do século XIX, princípios do XX, medíocre, mendigo da Europa, assistirá estupefacto e incrédulo a uma operação de magia poética incomparável destinada a *subtraí-lo para sempre* àquele complexo de inferioridade anímico que a Geração de 70 ilustrara com tão negra e fulgurante verve. O verbo de Pascoaes rasura ou dissolve a nossa pequenez objectiva, onde enraízam todos os temores pelo nosso futuro e identidade, instalando Portugal, literalmente falando, *fora do mundo* e fazendo desse *estar fora do mundo* a essência mesma da Realidade. Prodigiosa reversão é essa do *não-ser* imaginário (do sentimento do nosso *desvalor* que a melancólica consideração da nossa existência histórica forneceu a três gerações) em ser *supremo*, mítica e mística *Saudade* – corpo-sombra da sua existência lusíada (Lourenço, 1988, pp. 100-101).

No seu discurso não poético, Pascoaes não deixa de ter a consciência das limitações de Portugal para atingir certos patamares de desenvolvimento em que se encontravam outros países europeus, como a Inglaterra, a Alemanha ou a França, reconhecendo que o país é sobretudo rural e que «nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos num território pequeno. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá, no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora» (Pascoaes, 2004f, p. 225). No entanto, considera que Portugal tem de se libertar do

seu complexo de inferioridade e da profunda influência estrangeira, que tem limitado a independência portuguesa, porque:

Sim: a alma portuguesa existe, e o seu perfil é eterno e original.

Revelemo-lo agora em todos os portugueses, na sua maior parte afastados dela, pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro. ...

E então um novo Portugal, mais *português*, surgirá à luz do dia, e a civilização do mundo sentir-se-á mais dilatada (Pascoaes, 2004a, p. 155).

Para que Portugal pudesse «renascer», seria assim necessário que se libertasse dos «pseudo-portugueses» estrangeirados, «micróbios da nossa doença social» (Pascoaes, 2004d, p. 164), e que reconhecesse que podia ter um lugar digno e original ao lado das outras nações. Não havia no seu discurso uma xenofobia absoluta: Pascoaes rejeitava o que era estrangeiro a partir do ponto em que a sua influência fosse excessiva e bloqueasse Portugal no seu desenvolvimento natural, já que «não há maior erro que a pretendida substituição das qualidades próprias por aquelas que admiramos nos outros Povos. Destruímos por completo o nosso carácter e adulteramos, em nós, o que há de bom nos estrangeiros.» (Pascoaes, 2007, p. 26).

Esta visão foi também suportada pela obra poética de Teixeira de Pascoaes. Por exemplo, no poema «Sombras» (Pascoaes, 1996, pp. 126-130), de *As Sombras* (1907), o poeta vai estabelecendo um paralelismo entre obras ou lugares emblemáticos para a humanidade e obras ou lugares da sua terra natal: as «ruínas da Grécia, mais do Egipto!» são postas ao mesmo nível que as «ruínas humildes de choupanas, / Velhos muros, à beira dos caminhos...»; os rios «Sena, Eurotas, Tibre! Grandes águas!»

são comparados ao «meu Tâmega obscuro, água dormente...»; a «pedra das Pirâmides, famosa!» é a outra face das «pedrinhas anónimas dos montes!». Ao estabelecer esta correspondência, o poeta defende o valor intrínseco das coisas aparentemente insignificantes que trazem em si a «alma» do mundo¹, e parece preferir o que é da sua terra:

Ó boca do Vesúvio, erma cratera,
Num vómito de morte e destruição!
Montes da minha aldeia, ai, quem me dera
Ser, como vós, de terra e solidão! (Pascoaes, 1996,
pp. 126-127).

Não obstante todo este labor em torno da questão nacionalista, na sua poesia são pouco frequentes as referências expressas a Portugal, o que não significa que Portugal esteja ausente dos seus versos. Na verdade, é muito mais evidente o lugar ocupado pelo eu, conformando a sua obra uma poesia lírica na qual se verifica uma profunda busca de identidade, que não será, no entanto, apenas individual, mas também nacional.

Em *As Sombras*, podemos ver de que forma se articulam as representações do eu e da pátria. Esta obra é importante no conjunto poético de Teixeira de Pascoaes (como aliás vários autores defendem²) por apresentar com densidade a relação estabelecida

¹ No *Livro de Memórias* (1928), Pascoaes defende que «há em todas as coisas um valor extraordinário, principalmente nas coisas humildes e obscuras» (Pascoaes, 2001, p. 42), e que «esta pequena aldeia excede o planeta. Os seus lugares santos, como a *eira velha* (hoje nova), a capelinha, a fonte de pedra, o *terreiro grande*, apenas os posso comparar aos clássicos cenários da História Antiga.» (Pascoaes, 2001, p. 134).

² José Marinho escreveu, em relação a *As Sombras*, que «Esta é a mais característica das obras de Pascoais, aqui nos aparece o mundo interior do poeta dado na sua forma mais perfeita ... É neste livro que nos aparece por conseguinte o mundo intuitivo do poeta. Na base desta intuição, como sua origem, encontramos

pelo poeta entre o eu e o mundo. Miguel de Unamuno, coetâneo e amigo de Pascoaes, escreveu a propósito deste livro que:

Já o título, *As Sombras*, é um achado ... A filosofia poética de Teixeira de Pascoaes é uma filosofia assombrosa – não sombria. As realidades diluem-se e dissolvem-se em sombra, e as sombras coalham e consolidam-se em realidades. O sono e a vigília perdem as suas fronteiras, diluindo-se um no outro: a vida transforma-se em sonho e o sonho em vida (Unamuno, 2009, p. 21).

A constante transmutação que se verifica na obra de Pascoaes tem por base uma profunda relação do sujeito com a natureza. O escritor vê através da sua janela a paisagem do vale do Tâmega e da serra do Marão que o marca profundamente³:

Minha santa janela, onde eu medito
E digo adeus ao sol e falo ao vento...
E saúdo a aurora e leio no Infinito
E sinto, às vezes, um deslumbramento!

o sentimento da natureza» (Marinho, 2005, p. 111). Também Armindo Teixeira Mesquita considera que, em *As Sombras*, «nos aparece o mundo interior do poeta na forma mais perfeita. Mundo esse caracterizado por uma inspiração de índole emotiva e transcendente. É, portanto, um livro que supõe uma metafísica completa, um novo Credo filosófico, um novo sentido da Vida, porque, para o “solitário do Marão”, cada ser ou cada coisa é sombra vaga, flutuando no tempo e no espaço.» (Mesquita, 2001, p. 44).

³ Recorde-se que o escritor viveu quase toda a sua vida no solar de Pascoaes, em Gatão, a poucos quilómetros de Amarante, rejeitando a advocacia, que chegou a exercer em Amarante e no Porto, depois de realizar a licenciatura em Direito, em Coimbra.

Vejo, de ti, a Serra e aquele val',
Onde aparece a imagem indecisa
Dum rio de águas mortas, espectral,
Que, entre sombrias árvores, desliza (Pascoaes, 1996,
p. 41).

Esta paisagem romântica propicia uma identificação entre o eu e a natureza observada, que leva o poeta a confundir-se com ela, a diluir-se na universalidade que ela representa, revelando a harmonia entre os vários elementos naturais e entre o homem e o cosmos (cf. Collot, 2005, p. 35):

Já de tanto sentir a Natureza,
De tanto a amar, com ela me confundo!
E agora, quem sou eu? Nesta incerteza,
Chamo por mim. Quem me responde? O mundo
(Pascoaes, 1996, pp. 146-147).

E, assim, o sujeito lírico, para se encontrar, olha para a natureza, para a paisagem, que está ligada ao seu «estado de alma»:

Por isso, se quero ver-te [coração],
Olhos as aves, os penedos,
As florestas, as montanhas
E o sol-pôr... (Pascoaes, 1996, p. 64).

Esta identificação entre a paisagem e o «estado de alma», instaurada pelo Romantismo, pode ocorrer em dois sentidos, como destaca Michel Collot em *Paysage et Poésie*: «elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet.» (Collot, 2005, p. 43). Esse duplo movimento é muito claro na poesia de

Pascoaes. Por um lado, pode dar-se pela naturalização do sujeito, por meio de metáforas e comparações que aproximam o eu dos diversos elementos da natureza: o coração é um «profundo rio» (Pascoaes, 1996, p. 17); as árvores são «minhas irmãs em Deus» (Pascoaes, 1996, p. 22), porque são «feitas / Da minha escura e vã fragilidade, / Do mesmo barro túmido de lágrimas, / Da mesma dor, miséria e negra morte» (Pascoaes, 1996, p. 22); o sujeito é «vago como as nuvens, pelos céus» (Pascoaes, 1996, p. 104). O poeta experiencia uma comunhão com tudo quanto existe:

Pois, se me sinto irmão dos que são vivos,
Também me sinto irmão dos que morreram,
Das pedras e dos montes pensativos (Pascoaes, 1996,
p. 109).

Por outro lado, e como se pode inferir do último verso citado, em que as pedras e os montes são tidos como «pensativos» (numa hipálage que não é apenas estilística, na medida em que o poeta defende a existência de uma «alma» dos montes e de uma «dor» das pedras⁴), a referida identificação pode dar-se pela personificação (ou humanização⁵) da natureza, que assume um rosto

⁴ Leiam-se alguns versos de «A sombra do amor»: «Num sozinho lugar da minha aldeia, / Onde a sombra do outono é sempiterna... / E entre pinhais, quimérica, vagueia / A alma, sempre triste, destes montes»; e de «A sombra do luar»: «dor [da pedra] que somente o Poeta compreende» (Pascoaes, 1996, p. 106 e p. 72).

⁵ Pascoaes, em *Para a Luz*, usa o verbo «humanizar-se»: «Eu gosto de sentir minh'alma derramar-se, / Como a chuva do céu, sobre todo o Universo... / De ver suavemente o mundo humanizar-se / E senti-lo vibrar dentro de cada verso» (Pascoaes, 1998, p. 19). Também no III canto de *Cantos Indecisos*, estabelece que «Nasceu desta sombria e mística paisagem / Meu pobre coração. / Destes soturnos montes sou a imagem, / Humanizada e triste.» (Pascoaes, 2002, p. 33).

humano e dialoga com o poeta de forma íntima⁶, como se pode verificar em duas estrofes distintas de «A sombra do passado»:

Ó trágico Marão! Ó serra esfíngica,
De muda e dolorosa face humana,
Com a cauda ondeante sobre o Minho
E as garras sobre a terra transmontana!
...
Tu [minha aldeia] foste a minha ama; e quanta vez,
Nos teus peitos de terra, ao vento agreste,
Mamei com fome o leite que me fez
Poeta e irmão das águas e das pedras.
Quanto te devo a ti, e às tuas árvores!
E ao sol que te fecunda e aos cordeirinhos (Pascoaes,
1996, pp. 32-34).

Com efeito, a identificação do sujeito com a natureza dá-se por meio de uma comunhão espiritual, na qual a «alma» do poeta está em harmonia com a «alma» da natureza, lembrando a ideia de *Stimmung* desenvolvida pelos românticos alemães, que propunha a sintonia entre «os objetos e os sujeitos», entre «a paisagem e os estados de alma» (cf. Collot, 2005, p. 53)

Ao reconhecer uma espiritualidade na natureza, Pascoaes preconiza um panteísmo espiritualista⁷, que procura conciliar todos os contrários do Universo, professando aquela que acredita ser a ciência verdadeira e à qual não pode escapar o sentido religioso:

⁶ São recorrentes versos como: «Uma pedra me fala: – Ó meu irmão» (Pascoaes, 1996, p. 71). Em «A voz das coisas», de *Para a Luz*, falam «o verme», «a lua», «o sol», «o vento», «o mar», «o homem» (Pascoaes, 1998, pp. 77-82).

⁷ Teixeira de Pascoaes coloca ao mesmo nível as expressões: «panteísmo saudosista», «misticismo naturalista», «idealismo saudoso» (cf. Pascoaes, 2007, p. 134).

Não devemos, em nome da verdadeira ciência, separar a Matéria do Pensamento, pela mesma razão que se não pode nem deve separar o reino animal do vegetal. Não roubemos ao Universo o que lhe pertence, e que é o seu modo superior de ser (Pascoaes, 2004c, p. 161).

É, então, pelo mundo espiritual das «sombras» que é possível a comunicação íntima entre os seres (vivos e não vivos), anulando qualquer separação entre o interior e o exterior, já que «tudo se concilia e corresponde» (Coelho, 1945, p. 48):

Ah, cada ser ou cousa é sombra vaga,
Ondulando nos tempos e no espaço...
Um esboço de vida que se apaga,
Mal se acende; uma voz, um grito, um gesto
(Pascoaes, 1996, p. 40).

Neste diálogo, o poeta é considerado um intérprete privilegiado dos mistérios do mundo – e o mundo, a «sombra» de Deus (Pascoaes, 1996, p. 145) –, sendo que, em especial, «o escritor português tem o sentimento inato da Paisagem, porque ela responde às suas íntimas qualidades ráticas.» (Pascoaes, 2007, p. 80). A obra do poeta será assim a revelação da essência de uma pátria:

na Poesia aparece a alma de um Povo, no que ela tem de mais profundo e misterioso.

É por intermédio dos poetas que o génio popular se vai fixando em figura viva, cada vez mais perfeita.

O poeta é o escultor espiritual de uma Pátria, o revelador-criador do seu carácter em mármore eterno de harmonia.

Devemos considerar divina a missão dos poetas,
quando não mintam ao seu destino sublime (Pascoaes,
2007, p. 81).

O poema é, deste modo, o lugar de encontro entre o sujeito, o mundo e as palavras, em que o poeta é um mediador (Collot, 2005, p. 53). Na poesia de Pascoes, podemos encontrar exemplos deste papel profético do poeta, que funciona quase como um oráculo no diálogo com a paisagem, nomeadamente em «A sombra do luar»:

Sozinho, vou andando, e vou falando...
...
Ouço, em meu coração, tudo o que existe!
E nem faço mais que repetir,
Num frágil verso pobre, humano e triste,
O que me diz a terra misteriosa... (Pascoes, 1996, p. 71),

E em «Canção da névoa»:

E o Poeta se transfigura,
É a voz do mundo a falar
E aquela voz também vai
No vento que anda no ar... (Pascoes, 1996, p. 137).

O poeta é, deste modo, o transmissor privilegiado dos mistérios universais⁸ e fá-lo por intermédio de um veículo que por si só

⁸ Veja-se o primeiro aforismo de *Verbo Escuro* (na secção «O poeta»), que estabelece precisamente que «o Poeta alcança os píncaros da Vida; e vem depois contar, aos outros homens, a paisagem contemplada» (Pascoes, 1999, p. 45).

representa a «essência espiritual» de um povo – a língua⁹. Pascoaes defende que pela língua e pelas suas palavras «intraduzíveis» se pode aferir o grau de originalidade e de força anímica de uma pátria: «quanto mais *palavras intraduzíveis* tiver uma Língua, mais carácter demonstra o Povo que a falar. A nossa, por exemplo, é muito rica em palavras desta natureza, nas quais verdadeiramente se perscruta o *seu génio inconfundível*» (Pascoaes, 2007, p. 31). Estas palavras que Pascoaes enumera (sem se preocupar em verificar de forma metódica a sua correspondência ou não noutras línguas), das quais a saudade é a mais «célebre» (Pascoaes, 2007, p. 90), são usadas com frequência nos seus poemas, reforçando o pendor nacionalista da sua obra.

Este *chamamento* do poeta é feito por um «vento misterioso» para ver «o Espírito do Mundo», o «fantasma de Deus», a «Sombra de Deus», expressões que podemos encontrar no poema «Vento do Espírito» (Pascoaes, 1996, pp. 20-21). Há assim, entre o poeta e Deus, um encontro «face a face» (Pascoaes, 1996, p. 39), que se dá no seio do «mistério». A poética do mistério é precisamente a que é preconizada por Teixeira de Pascoaes, contra a da «*nuance*» simbolista:

O *mistério* é a própria acção, o drama íntimo da nossa Poesia ... É o diálogo entre a Esfinge e o Homem, entre as formas anteriores e materiais da Vida e a sua fase derradeira, projectada em espírito, no Além.

O mistério vive nos nossos Poetas; vive e fala... Sendo eles os *enviados* da Saudade, são também o seu verbo ...

⁹ De acordo com Pascoaes, «o génio da Língua é a essência espiritual emanada dos seus vocábulos intraduzíveis, que se pode sintetizar numa expressão mais ou menos definida.» (Pascoaes, 2007, p. 89).

Esta *comunicação apaixonada* com as Cousas representa o parentesco, em constante labor fecundo, que prende a alma lusíada à alma da Natureza: – representa a feição original do *Saudosismo* (Pascoaes, 2004e, p. 175).

Por meio destes textos poéticos e críticos, podemos ver como Pascoaes transita da sua própria experiência poética para uma visão nacional da alma lusíada, que está da mesma forma ligada à natureza. Teixeira de Pascoaes considera os lugares da sua terra natal como natureza-mãe¹⁰, mas não apenas da sua própria pessoa, também do país. Podemos encontrar a construção desse mito de origem nos versos de «A sombra do passado»:

Mãe de almas e fantasmas... Terra Santa;
Terra de outono e místicas donzelas,
Onde eu, árvore humana, criei raízes
E ramagens que abraçam as estrelas...
...
Minha terra de Origem e Princípio! (Pascoaes, 1996,
p. 24)

A paisagem da terra natal do poeta passa assim a significar, por meio de um processo metonímico e simbólico, a própria pátria. Esta relação está mais claramente expressa no longo «romance em verso» intitulado *Marânus* (1911), no qual o «alter-ego» de Pascoaes (Samuel, 2004, p. 43) exclama:

¹⁰ Jacinto do Prado Coelho refere que, «embora de sentido universal, a sua [de Pascoaes] concepção do Mundo mergulha as raízes na terra-mãe, na aldeia e o seu contorno – a serra do Marão, o vale do Tâmega» (Coelho, 1965, p. 16).

Bendita sejas tu, ó sempiterna,
Bem-amada paisagem! Pátrio ninho!
Serrano coração de Portugal,
Velha província de Entre-Douro-e-Minho! (Pascoaes,
1990, p. 31)

Também nos textos em prosa podemos encontrar esta operação que transforma a paisagem do Tâmega e do Marão numa representação de toda a paisagem nacional, recorrendo a uma sinédoque que padece, contudo, de fragilidades significativas, ao excluir desta semelhança paisagística territórios como os do Alentejo ou de Trás-os-Montes:

É na região de Entre-Douro-e-Minho, que o Portugal de terra se mostra em alto e nítido relevo. É ali, portanto, que devemos estudar a Paisagem, como fonte psíquica da Raça.

Quem atingir as alturas do Marão, o seu píncaro mais elevado ..., avista, para as bandas do nascente, o escuro e montanhoso Trás-os-Montes; e, para os lados de noroeste e nordeste, o Minho viridente. Depois, aproximando o olhar, descobre, nesta mesma direcção, as terras vizinhas do Tâmega que participam de Trás-os-Montes pelo acidentado do terreno e do Minho pelo verde e alegre colorido dos seus vales e pradarias.

O doloroso drama transmontano e o bucólico idílio minhoto fundem-se, na região do Tâmega, numa paisagem original que é o próprio busto panteísta do génio dos lusíadas.

Se exceptuarmos as planícies do Alentejo, monótonas, como que anoitecidas de um vago e antigo sonho mou-risco, e os desnudos planaltos transmontanos de uma

hostil e amarela aridez judaica, a paisagem portuguesa é quase toda igual à banhada pelo Tâmega.

Entre-Douro-e-Minho é o coração de Portugal casado ao sentir ingénito da Raça (Pascoaes, 2007, pp. 67-68).

A utilização da paisagem para caracterização dos estados de alma, tão típica do Romantismo, ganha assim com Teixeira de Pascoaes um novo alcance, já que o autor de *Marânus*, um neo-romântico garrettiano, aproveita poeticamente a paisagem da sua terra natal para falar sobre a própria «alma» original da pátria. A paisagem não serve apenas para falar do eu e do seu lugar no mundo, mas conforma uma nova ideia de nação, um traço distintivo do carácter do povo português. Este novo Romantismo de Pascoaes vai assim fundir dois eixos fundamentais do movimento artístico oitocentista ao aproximar poeticamente subjetividade e nacionalismo, recorrendo ao uso da paisagem de uma forma persistente e sistemática. Vítor Viçoso, num estudo em que relaciona o saudosismo de Pascoaes com os traços culturais portugueses, parece ir em parte no mesmo sentido, ao afirmar que o poeta:

insere-se no âmbito de um neo-romantismo saudosista ... Contudo, a originalidade de Pascoaes resulta do modo como transita poeticamente da exploração onírica do génio do lugar (a paisagem do Marão) e das suas gentes para uma dimensão pátria ou universal, diluindo-se nele qualquer estigma provinciano (Viçoso, 2004, p. 100).

Teixeira de Pascoaes reconhece, portanto, que a paisagem transforma ativamente o homem, tem uma «alma que actua com amor ou dor sobre as nossas ideias ou sentimentos» (Pascoaes, 2007, pp. 68-69) e que o homem português, tal como o poeta, vai buscar a sua forma de ser à natureza que o rodeia. Assim,

defende que a paisagem portuguesa é «de contrastes que se abraçam e beijam com amor. Também a *alma pátria é uma alma de contrastes que se abraçam e beijam com amor.*» (Pascoaes, 2007, p. 75). Os portugueses serão alegres e tristes, como «o verde riso das campinas» ou os «ermos» sombrios. O peso da paisagem na definição da identidade está também expressamente plasmado na obra poética de Pascoaes, por exemplo no poema «Canção duma sombra»:

Ah, se não fosse a névoa da manhã
E a velhinha janela, onde me vou
Debruçar, para ouvir a voz das cousas,
Eu não era quem sou.
...
Sem esta terra funda e fundo rio,
Que ergue as asas e sobe, em claro voo;
Sem estes ermos montes e arvoredos.
Eu não era quem sou (Pascoaes, 1996, p. 52).

Aqui, e considerando o que foi exposto acima, verifica-se que a paisagem (local, nacional) condiciona uma certa forma de *ser eu*, que corresponde também a uma certa forma de *ser português*¹¹: a saudade é «*a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza.*» (Pascoaes, 2004b, p. 156). A «alma» do poeta é, deste modo, unida à «alma» da nação: e a essência destas «almas» é a saudade. Evocando novamente a

¹¹ Jacinto do Prado Coelho corrobora esta visão ao considerar que, «se Pascoaes descende dos Avós e da Casa onde viveu a infância, se a Saudade o modelou desde o dia em que saiu da aldeia, com razão se afirmará filho da paisagem das margens do Tâmega, da região onde se fundem de modo original “o doloroso drama da transmontano e o bucólico idílio minhoto” – a paisagem onde o poeta julgará ver simbolizada a psique portuguesa, misto de alegria e tristeza, de austeridade e doçura.» (Coelho, 1965, p. 23).

palavra alemã *Stimmung*, também ela de difícil tradução, podemos sugerir que, em Pascoaes, é a «saudade» que vai alcançar a harmonia descrita por Michel Collot, incluindo no entanto o elemento adicional da nação: «*Stimmung*, qui unit en une seule coloration ou tonalité affective l'atmosphère du paysage, l'état d'âme du sujet et la résonance du poème.» (Collot, 2005, p. 15). Em relação, por um lado, à saudade como «alma» da nação, recordemos a famosa explicação de Teixeira de Pascoaes publicada no n.º 1 da 2.ª série de *A Águia* (1912), na qual está bem patente o gosto saudosista pela conciliação dos contrários:

A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o ser perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-ideia*, a *emoção reflectida*, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina (Pascoaes, 2004a, p. 155).

Em relação, por outro lado, à saudade como essência da «alma» individual, experienciada diretamente pelo poeta durante a sua vida¹², tomemos como exemplos dois poemas: «A sombra do passado», de *As sombras*, em que o poeta escreve que «Meus ossos são feitos de saudades...» (Pascoaes, 1996, p. 24); e «Tristeza», de *Elegias* (1912), em que declara que «sou eu mesmo o corpo da saudade» (Pascoaes, 1998, p. 232).

Há, deste modo, uma operação de «magia poética», recorrendo mais uma vez às palavras de Eduardo Lourenço, que transforma

¹² Além da poesia lírica, leia-se o *Livro de Memórias*, repleto de descrições da infância e juventude e com uma constante alusão à saudade: «eu sou uma saudade do que fui», «a saudade diviniza tudo», «a saudade é a nossa alma e a nossa Musa» (Pascoaes, 2001, p. 54, p. 126 e p. 143).

uma poesia lírica numa poesia sobre o *ser português*: o eu do poeta identifica-se com a paisagem da sua terra natal contemplada da «santa janela», que por sua vez representa a paisagem nacional, por ser o «coração de Portugal», que tem uma «alma» feita de saudade, tal como a «alma» do povo, tal como a «alma» do eu... Um movimento semelhante poderia encontrar-se nos textos em prosa, nos quais o discurso sobre o *ser português* seria afinal um discurso sobre o eu – Miguel Esteves Cardoso vai nesse sentido, ao afirmar que a *Arte de Ser Português* é «muito mais sobre Pascoaes do que sobre Portugal.» (Cardoso, 2007, p. 11). A paisagem e a saudade são assim os pontos de cruzamento destas identidades – a individual e a nacional – forjadas pela poética de Pascoaes, por meio da qual o poeta alcança um Romantismo «completo», ao fundir a valorização da subjetividade e a exaltação do nacionalismo. A par da teorização sobre o saudosismo, a utilização poética da paisagem ganha um novo sentido com esta obra, por intermediar a identificação do sujeito com o lugar e com o «povo» e por criar uma imagem coincidente do eu e de Portugal. Michel Collot defende que a «osmose romântica» entre o eu e o mundo antecipa a redefinição fenomenológica da consciência como «estar-no-mundo.» (Collot, 2005, p. 63). Ora, na poesia de Pascoaes, se o sujeito poético procura saber quem é e que relação tem com o mundo, consegue por esta via situar-se e ligar harmoniosamente o «interior» e o «exterior», o eu e a nação, o eu e o mundo. Assim, e aproveitando o condão de Pascoaes, a frase inicial deste texto – «Portugal é a Paisagem e a Saudade» – poderia ser magicamente convertida em: «*Eu* sou a Paisagem e a Saudade».

Bibliografia:

- Borges, P. (2010). *Uma Visão Armilar do Mundo. A Vocação Universal de Portugal em Luís de Camões, Padre António Vieira, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e Agostinho da Silva*. Lisboa: Verbo/Babel.
- Cardoso, M.E. (2007). Apresentação. In T. Pascoaes. (2007). *Arte de Ser Português* (pp. 7-13). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Coelho, J.P. (1945). *A Poesia de Teixeira de Pascoaes. Ensaio e Antologia*. Coimbra: Atlântida.
- Coelho, J.P. (1965). Introdução. In *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes* (I volume) (pp. 9-68). Lisboa: Bertrand.
- Collot, M. (2005). *Paysage et Poésie, du Romantisme à nos Jours*. Paris: José Corti.
- Franco, A.C. (1994). *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. Amarante: Edições do Tâmega.
- Franco, A.C. (2000). *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: INCM.
- Garrett, A. (1997). *Romanceiro*. Lisboa: Ulisseia.
- Lourenço, E. (1988). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.
- Machado, A.M. (org. e dir.). (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença.
- Marinho, J. (2005). *Teixeira de Pascoais, Poeta das Origens e da Saudade e Outros Textos*. Lisboa: INCM.
- Mesquita, A.T. (2001). *Espiritualidade Poética de Teixeira de Pascoaes*. Guimarães: Cidade Berço.
- Morão, P. & Sá, M.G.M. (org.). (2004). *Encontro com Teixeira de Pascoaes. No Cinquentenário da Sua Morte*. Lisboa: Colibri.
- Nunes, E.J.R. (2007). *A Transfiguração da Paisagem na Poesia de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno* [Dissertação de Mestrado]. Évora: Universidade de Évora.
- Pascoaes, T. (1965). *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes* (I volume). Lisboa: Bertrand.
- Pascoaes, T. (1986). *Regresso ao Paraíso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (1990). *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (1996). *As Sombras. À Ventura. Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (1997). *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (1998). *Para a Luz. Vida Etérea. Elegias. O Doido e a Morte*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (1999). *Senhora da Noite. Verbo Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (2000). *O Pobre Tolo. Prosa e Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (2001). *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Pascoaes, T. (2002). *Londres. Cantos Indecisos. Cânticos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pascoaes, T. (2004a). Renascença. In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 153-155). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2004b). Renascença (O espírito da nossa raça). In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 156-158). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2004c). Uma carta de Manuel Laranjeira. In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 159-162). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2004d). O saudosismo e a Renascença. In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 164-167). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2004e). Saudosismo e simbolismo. In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 174-176). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2004f). O paroxismo. In P. Samuel. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia* (pp. 224-228). Porto: Caixotim.
- Pascoaes, T. (2007). *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Samuel, P. (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia*. Porto: Caixotim.
- Unamuno, M. (2009). *As sombras*, de Teixeira de Pascoaes. In *Por Terras de Portugal e de Espanha* (pp. 19-26). Lisboa: Vega.
- Viçoso, V. (2004). O saudosismo de Teixeira de Pascoaes e a identidade cultural portuguesa. In P. Morão & M.G.M. Sá (org.). (2004). *Encontro com Teixeira de Pascoaes. No Cinquentenário da Sua Morte* (pp. 93-103). Lisboa: Colibri.

**DO «EU» DO AUTOR AO «EU» DO NARRADOR,
OU DA DISSIMULAÇÃO À SEMELHANÇA EM
MANHÃ SUBMERSA DE VERGÍLIO FERREIRA
(FROM THE AUTHOR'S TO THE NARRATOR'S
«SELF» OR THE CONCEALMENT OF SIMILITU-
DE IN VERGÍLIO FERREIRA'S MANHÃ SUBMERSA)**

El Hadji Omar Thiam (Universidade Cheikh Anta Diop)

omarthiam5@yahoo.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-5179>

Resumo: Este capítulo analisa o romance *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira (1971), romance narrado na primeira pessoa e que reflete a infância do autor, passada num Seminário na Beira Alta. Existem muitas semelhanças e experiências partilhadas entre o autor e o narrador, denominado António Lopes dos Santos. Assim, estudamos o discurso do narrador António e as suas ligações com o discurso do autor. Em muitos passos do romance, o autor delega no narrador a transmissão dissimulada do seu saber e da sua ideologia (sendo esta uma estratégia narrativa para escapar ao salazarismo). Sendo uma estratégia muito poderosa para despistar a censura, a dissimulação pode ser entendida como uma maneira de o autor responsabilizar o narrador pela denúncia do Seminário enquanto instituição religiosa. Para além disso, o capítulo mostra como é feita uma

transposição da vida do escritor para o romance, através de palavras que designam coisas e sentimentos provenientes da vida do autor.

Palavras-chave: Autor, Dissimulação, Experiência, Ideologia, Leitor, Narrador

Abstract: This chapter undertakes an analysis of Vergílio Ferreira's *Manhã Submersa* (1971), a novel with a first-person narrator reflecting its author's childhood spent in a seminar, at Beira Alta province. In *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971) we find lot of similarities and shared experiences between the author and the narrator António dos Santos Lopes. Therefore, this chapter analyzes the discourse of the narrator António and emphasizes its connections with the discourse of the author, Vergílio Ferreira. Indeed, the author lets the narrator convey in a dissimulated manner his own knowledge and ideology, in what can be deemed a narrative strategy devised to escape Salazarism. Dissimulation being a powerful tool to avoid censorship, it can be understood as a way for the author to let the narrator bear the burden of denouncing the seminar as a religious institution. Furthermore, this chapter shows in what manner the author's life is transposed to the novel by means of words that refer back to things and feelings that pertain to the author's life.

Keywords: Author, Reader, Narrator, Ideology, Experience, Dissimulation

Introdução

Em *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971), romance de Vergílio Ferreira, o narrador-personagem António dos Santos Lopes conta a sua experiência sacerdotal. Eis-nos perante uma das mais comuns aventuras, essa do adolescente a braços com um tipo de educação muito particular. Tal como é contada, essa aventura vai contra a liberdade humana e o direito à escolha. Orfão de pai, António dos Santos Lopes é um jovem da aldeia de Castanheira, oriundo de uma família muito pobre. Para escapar à pobreza, a mãe coloca-o, contra sua vontade, no Seminário. Antes disso a sua infância na aldeia era marcada pela alegria e pela liberdade. Porém, o Seminário aniquilará o sonho do jovem e dos outros seminaristas, como Gaudêncio e Gama, e fechará todos os horizontes de esperança. Neste romance, a perspetiva narrativa privilegia a focalização interna que se caracteriza por uma osmose entre o sujeito que fala e aquele de quem fala, apesar da distância temporal que os separa. Assim estamos perante um narrador que sabe mais hoje que na altura em que viveu os factos e cuja narração se aplica a revelar o processo pelo qual o «eu» passado (personagem) se transforma no «eu» atual (narrador).

Falar do «eu» do autor e do «eu» do narrador é desvendar a dimensão ideológica dos dois seres. Por outras palavras, a dissimulação do autor no narrador opera-se num processo de delegação de saber ideológico. Este torna necessária a interpretação do leitor, o qual tem de conhecer a ideologia do autor veiculada pelo narrador. A dissimulação tem um grande relevo semântico. Nela o narrador responsabiliza-se pelas opiniões políticas e religiosas de Vergílio Ferreira. Esta estratégia aponta para o contexto da publicação de *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971): o regime de Salazar e a prática de censura que visa reprimir a evolução das mentalidades.

Vergílio Ferreira e o narrador António dos Santos Lopes convergem em pontos fundamentais. O leitor atento aos retalhos da vida do autor encontra na juventude do narrador muitas semelhanças. O próprio Vergílio Ferreira declara numa entrevista: «O Eu de que me ocupo é mais profundo do que o Eu daquele que fala de si. É um Eu que diz respeito a todos os homens.» (Padrão, 1981, p. 230). Aqui, o autor parte do «eu» individual para o «eu» coletivo. Esta evolução do «eu» revela-se, em *Manhã Submersa*, através das duas facetas do destino: o destino individual que é um espaço sem horizontes: «o meu destino» (Ferreira, 1971, p. 35); «o destino da minha carne» (Ferreira, 1971, p. 83), e o destino coletivo que se apresenta como as marcas da condição social: «o destino da raça» (Ferreira, 1971, p. 76); «o destino secreto de todos.» (Ferreira, 1971, p. 148).

A narrativa vergiliana na primeira pessoa que nos ocupa insere-se na temática da poética do «eu». A centralidade do «eu» dá a entender questões poéticas e existenciais. Por outras palavras os acontecimentos, vistos em retrospectiva, permitem que o narrador se liberte das fronteiras rígidas do tempo vivido no Seminário. A criação do tempo na e pela linguagem assume portanto uma função mimética, de modo a tornar verosímil e possível o universo ficcional. Tal função implica o ser humano enquanto único ente capaz de se dissimular, interrogando-se.

Do «eu» dissimulado do autor

O autor responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, passa por um efeito de apagamento no contexto da sua ficção. A sua face está coberta pelos véus da mistificação romanesca e o seu olhar velado pela perspetiva do narrador que criou. O narrador passa a deter o discurso e manipula-o a partir do

seu ângulo de visão e veicula uma ideologia que pode coincidir com a do autor. Nesse caso ocorre um jogo de dissimulação que torna necessária a intervenção do leitor.

Vergílio Ferreira dissimula-se muitas vezes no narrador-personagem António dos Santos Lopes. Esta dissimulação revela-se a um nível ideológico. E este discurso ideológico do autor incide sobre a política e a religião. O autor fala alegoricamente de política em *Manhã Submersa*, segundo o crítico José Gavilanes Laso:

Numa reflexão mais ampla, é pertinente extrapolar o Seminário como simulacro espacial para lá do relato de *Manhã Submersa* e trasladá-lo para a significação de um protesto, não de carácter ético, mas político, contra qualquer sociedade ou regime fechado e totalitário, como no tempo em que escreveu *Manhã Submersa* o tinham sido os recém-derrotados nazismo e fascismo, e como o eram então o comunismo-estalinismo e o próprio Portugal de Salazar. (Laso, 1989, pp. 153-154).

De facto, o narrador António proclama o fim do regime vigiado e repressivo do Seminário, uma alegoria do regime de Salazar. Depois da saída do Seminário devido à perda de dois dedos na explosão de um foguete, António afirma o seguinte:

Estou vivo ainda, estou vivo ainda ... Um apelo de esperança subiu de novo em mim e curvou por sobre todo o negrume da morte e foi até lá onde havia ainda um sol de vivos e o acesso da alegria e a verdade do sangue quente. Em breve, definitivamente, tudo acabou. Três padres cantaram a missa final ... Não podia imaginar o que levaria para a vida, a não ser talvez uma

vontade animal de conquistá-la e a profunda memória humana do meu amigo morto. (Ferreira, 1971, p. 166).

A saída do Seminário abre novas perspectivas que contrastam com o regulamento rígido imposto pelos padres. A liberdade é como uma salvação, uma libertação brutal do corpo e do espírito. Esta libertação do narrador acaba por se confundir com a de Vergílio Ferreira, que, no contexto da sua vida e refletindo sobre a situação portuguesa, afirma um grito de liberdade que se inscreve num campo semântico parecido com o do narrador do romance que aqui analisamos:

Vitória... Não sei o que dizer. Uma emoção violentíssima. Como é possível? Quase cinquenta anos de fascismo, a vida inteira deformada pelo medo. A Polícia. A Censura. Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir. (Ferreira, 1981, p. 187).

Quanto ao discurso religioso em *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971), ele é proferido pelos padres Tomás, Raposo, Pita, Fialho e Alves. Eles têm a responsabilidade de aplicar o regulamento e o castigo das ovelhas tresmalhadas, isto é, dos seminaristas transgressores. O Padre Tomás, «símbolo do mais perfeito do terror», exerce o seu poder pelo discurso firme, rejeitando o prazer e a nudez ou, em resumo, a sexualidade. Veja-se, no trecho seguinte, e tendo em conta este contexto, a transgressão da proibição a respeito do corpo feminino:

Quando entrei [António] na cozinha, Carolina, de costas para mim, remexia em tachos, indiferente. E eu

pasmei como ela não tinha fugido com a sua vergonha para o cabo do mundo, ou não tinha atado uma corda ao pescoço. Ou acaso, ó Deus, a vida para além de mim seria assim tão diferente, que tudo quanto acontecera fosse fácil e natural? Trémulo e deslumbrado, olhei ainda Carolina, obliquamente, olhei o vulto das suas ancas, revolvidas com desembaraço, enquanto limpava os tachos. E de novo me senti infeliz, sem saber porquê. Era como se a vida me tivesse ludibriado desde sempre, e de súbito me visse no meio de um grande círculo e milhares de braços estendidos a toda a roda apontassem sobre mim dedos ossudos de escárnio... E, abruptamente, a presença do pecado na cova da cama, no vago aroma quente do quarto, na dura memória da alvura íntima de Carolina, desvairou-me contra mim próprio como contra uma parede... (Ferreira, 1971, p. 128).

Aqui, o corpo erótico («as costas»; «as ancas») de Carolina suscita o despertar das sensações de António dos Santos Lopes. O olhar é o lugar em que se concentra o prazer, o lugar de penetração do pecado no corpo. E este carácter pecaminoso do olhar é castigado pelo padre Tomás. Daí o uso da repetição do verbo olhar («olhei ainda Carolina», «olhei o vulto das suas ancas»).

O processo de libertação que se opera ao nível da consciência de António dos Santos Lopes, proveniente do conflito entre ele e o sagrado, traduz-se numa lenta evolução do seu comportamento. Em primeiro lugar, o despertar do sexo no jovem é um processo que, embora seja natural, nele suscita um drama desmesurado, devido à educação seminarista fria, rígida e despótica. E a denúncia da condenação do sexo por parte do narrador aponta para o pensamento religioso de Vergílio Ferreira:

Porque é que o cristianismo terá odiado tanto o sexo? Seria porque o paganismo o amou muito? Seria porque, instituindo-se como religião de sacrifício, procurou aquilo onde ele era? De qualquer modo, o ódio foi tão grande, que o sexo se converteu em qualquer coisa de repelente. No Seminário podíamos falar à vontade do pecado mais ignóbil – como por exemplo do matar; mas não desse. E um padre chegou-me a dizer que Deus fora imperfeito em ter resolvido a procriação da maneira como a resolvera. Assim o sexo pela sua repelência se converteu paradoxalmente num motivo de virtude. E foi de certo por isso que em certas heresias se procurava a perfeição precisamente no deboche. (Ferreira, 1982, p. 131).

Vergílio Ferreira rejeita a visão cristã que considera o sexo como um mero fenómeno fisiológico apenas justificado pela sua função social. Considera hipócrita e absurdo o facto de o cristianismo querer ao mesmo tempo abolir o gozo no amor, e adorar o produto imperfeito de uma orgia de nervos, de um paroxismo dos sentidos. O paganismo divinizou o sexo; o cristianismo castrou-o. Ambos foram excessivos; o primeiro no seu entusiasmo, o segundo no seu ódio.

No entanto, apesar das convergências de opinião sobre política e religião com o narrador, Vergílio Ferreira não adere de modo nenhum ao ato violento que António dos Santos Lopes comete para ser expulso do Seminário. Este narrador-personagem deixa explodir um foguete nas mãos para assim perder dois dedos. No Seminário não são aceites mutilados porque um seminarista destinado à vocação tem que estar na plena posse dos seus sentidos. Para Vergílio Ferreira este ato violento aponta para o anarquismo, uma doutrina que faz

a apologia da destruição do Estado injusto sem pensar em transformá-lo em algo melhor:

A ética anarquista afirma a liberdade como valor supremo, rejeitando qualquer forma de opressão, formal ou informal: o poder tentacular do Estado exercido sobre as comunidades e cada um dos seus membros, poder que rege, dirige, regula, numera, normaliza e manipula; e, outrossim, a uniformização totalitária dos modos de pensar e agir (Alves, 2002, p. 111).

Embora o seminarista não tenha nenhuma outra alternativa para sair do Seminário, à semelhança da população jovem durante o salazarismo, Vergílio Ferreira chama-lhes implicitamente a atenção para que não optem por um regime pior do que a ditadura. Nesta visão, a recuperação do passado naquilo que tem de melhor pode ser o alicerce do novo regime político que assegura a digna existência de todos.

No que diz respeito à existência humana António tem uma visão que integra necessidades físicas e necessidades espirituais. Atentemos no seguinte diálogo entre ele e a mãe:

– Meu pobre filho. Meu pobre filho sempre tão triste. Quanto custa viver! Às vezes ponho-me a pensar no que tenho sofrido desde que nasci. E no que sofreu o teu pai. E no que sofre toda a gente pobre. E então eu digo se não era melhor que tivesses morrido em pequeno... Foi então que senti como era imensa a distância que eu teria de percorrer, se quisesse dominar o meu futuro. Mas, nesse mesmo instante, despedaçou-me uma súbita revolta mais alta e mais forte do que quantos destinos houvesse (Ferreira, 1971, p. 169-170).

Aqui, a mãe do narrador interroga-se sobre o sentido da existência. Ela considera que o sofrimento e a pobreza tornam absurda a existência. Esta consideração limita-se ao aspeto horizontal da existência, ou seja, as relações desiguais entre os homens. A mãe parte da existência individual do filho para a existência coletiva («gente pobre»). Este processo faz do narrador um tipo social que representa todos os jovens que vivem em famílias pobres. No entanto, o narrador deixa entender que a existência sem futuro pode ser transformada pela satisfação das necessidades físicas e pela restauração do aspeto vertical da existência que passa por uma revolta, uma reflexão filosófica sobre o homem e a sua condição.

Torna-se então claro que Vergílio Ferreira se dissimula na conceção da existência do narrador. Basta analisar a resposta que deu a um jornalista literário em 1981:

Qual deveria ser, na sua opinião, o verdadeiro objectivo da existência?

Realizar o reino do homem sobre a terra. Como é este, porém, um objectivo-limite, nele se implica uma cadeia de objectivos. O primeiro elo da cadeia é a justiça social e económica; o último, o da reconciliação com a nossa condição humana. Mas o último é realmente um limite, ele existirá somente como apelo, já que o homem não tem limite (Padrão, 1981, p. 152).

Neste trecho o autor encara a existência no sentido da satisfação das necessidades materiais e espirituais. Das necessidades espirituais decorre a vontade de questionar a sua própria pessoa, como estratégia fundamental de reconciliação interior e de consciencialização do «eu».

Das semelhanças entre o «eu» do autor e o «eu» do narrador

Quem conhece a biografia de Vergílio Ferreira nota semelhanças flagrantes com o narrador António dos Santos Lopes. A narração é assumida, no romance, por um «eu» e temporalmente ancorada num presente que se ramifica, abrindo-se para o passado através da memória. O papel duplo de António enquanto personagem e narrador é apontado por Maria Lúcia Dal Farra nas palavras que se seguem:

O narrador é o homem sensível à procura do menino que foi, de forma que as conturbações da criança repercutem nele, adulto, com a mesma intensidade de então. Daí, que ao longo do romance, e por momentos, a distância temporal se enfraqueça. Em decorrência disto surge o carácter emotivo do discurso: o narrador comove-se e exalta-se conforme a tessitura da rememoração. Por outro lado, tão receptivo às repercussões do passado, o narrador volta-se para as personagens e ascende-as ao discurso. A função conativa é resultante de tal procedimento (Dal Farra, 1978, p. 58).

O decorrer do tempo marca a recorrência de uma memória que se detém em pequenos acontecimentos, vivificada pela repetição dos verbos *relembrar* e *lembrar*. Vejamos os seguintes exemplos:

Relembro agora com amargura, o ermo grande que cercou. Relembro a solidão e o medo (Ferreira, 1971, p. 96).

Lembro-me bem da terra húmida, esponjosa de morrinha, dos troncos nu de Inverno ... Lembro-me bem

dessa hora oca, irreal, com vultos de bruma vagueando sem destino (Ferreira, 1971, p. 80).

Relembro-a agora, quase fisicamente, a essa tarde, sinto-lhe ainda a agonia afogada de cinza (Ferreira, 1971, p. 74).

Lembro-me bem de que logo nessa noite, ao jantar, quando olhava atrás o salão, reparei em duas vagas na 1ª divisão (Ferreira, 1971, p. 86).

O «lembrar» une o presente do ato de rememoração e o passado presentificado pela memória. O presente é o tempo da escrita e serve para atualizar situações do passado através da memória ou para antecipar outras do futuro pela imaginação. A narrativa retrospectiva assumida por António dos Santos Lopes confirma a presença da memória de Vergílio Ferreira. Este tenta afastar-se do seu narrador mas há sempre elementos biográficos comuns (a infância, a Beira montanhosa).

Em primeiro lugar, Vergílio Ferreira tem uma experiência dolorosa de seminarista idêntica à de António dos Santos. Ambos entraram num Seminário do Fundão com dez anos de idade e de lá saíram com dezasseis. Atentemos nos seguintes passos:

Entrei num Seminário aos dez anos saindo dele aos dezasseis. Não foi bom este período do Seminário: solidão, desconforto, rigidez do internato (Ferreira, 1971, p. 25).

Saí do Seminário, como esperava, não sei se por ter ficado mutilado, se por enfim se reconhecer que eu não tinha «vocaçào». E bruscamente vi-me diante da

vastidão de uma vida inteira a conquistar. Era um trabalho enorme para as minhas forças e agora mesmo eu não sei se consegui levá-lo ao fim (Ferreira, 1971, p. 172).

Aqui, o autor e o narrador têm em comum uma experiência dolorosa enquanto seminaristas. Esta experiência supõe um ajuste de contas com a infância e a adolescência submersas, obscurecidas pelo Seminário católico e pela superstição rural e clerical, ajuste de contas que possibilita o caminho da consciencialização do «eu» em perfeita solidão, como se se tratasse de uma nova existência. E a palavra existência pode ser relacionada com o título do romance. A manhã de que se trata é sinónimo de existência, de juventude. Ao qualificá-la de submersa o escritor aponta metaforicamente para a existência de António devorada por um destino cruel, marcada no corpo e na alma.

Em segundo lugar, António dos Santos Lopes ocupa o espaço físico do Seminário cercado por montanhas que constituem um espaço metafísico. A montanha não é uma paisagem fantástica mas uma paisagem que faz parte da geografia portuguesa, bem conhecida do autor por ter sido o ambiente da sua infância e adolescência, revivida na memória. Segundo José Luís Gavilanes Laso, «há sempre em Vergílio Ferreira uma comunicação muito estreita com a paisagem da Beira Natal, propícia à expressão das suas preocupações espirituais ambivalentes entre a angústia e a esperança.» (Laso, 1989, p. 62).

A montanha apresenta-se como um espaço simultaneamente fechado e aberto, acolhedor e hostil. Muitas vezes o autor situa nesse lugar o seu narrador António para o reencontro com a sua identidade perdida, para a recuperação do silêncio e da possibilidade de diálogo consigo mesmo. De facto, a montanha ergue-se estranha, hostil, misteriosa, inquietante, ameaçadora e adapta-se ao estado de depressão e angústia de António dos Santos Lopes.

Assim, a montanha converte-se em monstro colossal e ameaçador: «Tudo para mim era estranho e ameaçador, desde a montanha imóvel na enorme manhã.» (Ferreira, 1971, p. 14). Ela é também a maior força do universo, desanima e aumenta a angústia sufocada de António. Por isso o narrador a personifica, atribuídi-lhe boca e voz: «A montanha falava, de enorme bocarra aberta, a voz dos grandes medos do espaço.» (Ferreira, 1971, p. 15). No entanto, esta montanha é refúgio e amparo contra o Seminário quando António dos Santos Lopes regressa à aldeia serrana: «um vento largo do céu e de montanha erguia-se do fundo do tempo, curvava com o azul e caía longe, para lá da noite que viria.» (Ferreira, 1971, p. 187). Assim, a montanha não é só um espaço geográfico mas também um espaço essencialmente metafísico onde o herói reencontra as suas origens naturais e onde lhe é possível reeducar o seu espírito, despojando-o dos preconceitos que lhe foram impostos pelo Seminário.

Em terceiro lugar, a viagem psicológica marca profundamente a evolução de Vergílio Ferreira assim como a de António Lopes, suscitando interesse pelas questões metafísicas. A respeito da viagem o autor de *Manhã Submersa* escreve: «É feio dizê-lo, mas não me entusiasma muito o viajar. Todas as viagens, aliás, mesmo as da vida diária, as faço mais com a imaginação. Ela me salva as outras, as que faço por longe – mas só antes e sobretudo depois de as fazer.» (Padrão, 1981, p. 42). Aqui, Vergílio Ferreira valoriza a viagem com a imaginação, a única via que possibilita a autoanálise do «eu» e que aniquila os sobressaltos da viagem física.

Em *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971), António Lopes realiza sete viagens que correspondem às modificações que se vão operando na sua consciência. Vejamos cada uma delas:

- A primeira viagem (1º capítulo) coincide com a entrada no Seminário e dá pormenores relativos tanto ao espaço exterior como ao estado psicológico do narrador, ao apresentar:
 - A situação atmosférica: «a névoa», «de madrugada»;
 - A fúria do comboio;
 - O medo de partir;
 - A angústia e a solidão;
 - A importância da montanha;
 - A devoração do farnel;
 - A sensação de renascer.

- A segunda viagem (capítulo VII) passa-se no início das férias de Natal e corresponde ao regresso a casa. Atentemos nas seguintes referências:
 - a situação atmosférica («manhã negra», «um frio vapor da névoa»);
 - a dúvida sobre a realidade da existência;
 - a distância em relação aos seres e às coisas;
 - o prazer da merenda;
 - os insultos da gente;
 - a solidariedade e a amizade do Gama.

- A terceira viagem (capítulo X), de regresso ao Seminário após as férias do Natal, revela os seguintes pontos:
 - a situação atmosférica («manhã de nevoeiro»), («a chuva»);
 - a ausência de D. Estefânia;
 - a confiança do Gama.

- A quarta viagem (capítulo XIV) realiza-se após um salto no tempo para as férias da Páscoa do segundo ano e apresenta:

- o vazio do tempo («vivia ... da minha imaginação»);
 - A descoberta da violência da realidade, por exemplo os insultos quando o tio Gorro o interpela («tão bruto, tão sinceramente animal»);
 - A indiferença da aldeia à sua chegada.
- A quinta viagem (capítulo XIV) mostra o peso dos elementos exteriores:
 - a presença do sobrenatural («uma legião de demónios»);
 - a situação temporal («manhã de Março, refriada, polida de arestas»).
- A sexta viagem (capítulo XVI) coincide com o regresso à aldeia. Dá as seguintes informações ao leitor:
 - A fraternidade da paisagem;
 - o sentimento de abertura;
 - a descoberta da vaidade.
- A sétima viagem (capítulo XVII) corresponde ao regresso ao Seminário, no terceiro ano de escolaridade. Encontram-se algumas constantes desta viagem:
 - a situação atmosférica («a névoa», «o frio», «a escuridão»);
 - a fraternidade da paisagem;
 - a solidariedade de Gama.

Podemos notar que todas as viagens implicam no narrador-personagem uma relação consigo mesmo, uma relação com a paisagem e uma relação com os outros. Elas constituem motivos da metamorfose de António Lopes suscitando a interrogação metafísica: «E se Deus não existisse?» (Ferreira, 1971, p. 192). A deambulação física do narrador desenha um trajeto que se asse-

melha a uma peregrinação em que a acumulação de sofrimentos e humilhações é encarada como uma prova imposta pelo destino, prova que transforma a alienação física em liberdade psicológica.

Conclusão

Em *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971), Vergílio Ferreira cria um narrador em quem delega um saber ideológico. Este saber dissimulado dá a entender o pensamento político e religioso do autor. Neste caso, a dissimulação é um recurso que visa desresponsabilizar o romancista. Por outras palavras, o saber do narrador revela-se através da alegoria. Esta permite denunciar o regime de Salazar ao denunciar o Seminário. Este lugar religioso caracteriza-se pela clausura, pela repressão e pela alienação. Os seminaristas, vítimas da repressão dos padres, podem ser comparados ao povo português sob o regime de Salazar. Além disso, a experiência seminarista de António Lopes origina a interrogação sobre a existência de Deus, existência que é posta em causa por Vergílio Ferreira.

Comparando o percurso de Vergílio Ferreira, da infância até à adolescência, com o de António Lopes, podemos notar muitas semelhanças, da situação social até à aventura no Seminário. Vergílio Ferreira, como António Lopes, provém da aldeia, de famílias muito pobres. Ambos são educados pelas tias que lhes impõem um rigor excessivo. Deixam as suas aldeias e entram no Seminário aos dez anos para sair aos dezasseis. Ambos identificam o Seminário com uma prisão, um inferno, um lugar onde se deforma ou se perde a «dignidade humana». Contudo, apesar das semelhanças entre o autor e o narrador, *Manhã Submersa* (Ferreira, 1971) não é um romance autobiográfico. Pode, isso sim, ser caracterizado como um romance de análise introspetiva de

um «eu» individual que se transforma ao longo da narração num «eu» colectivo (o qual pode remeter para a mocidade portuguesa sob o regime de Salazar).

Referências Bibliográficas

- Alves, R. A. (2000). *Anarquismo e Neo-realismo*. Lisboa: Âncora Editora.
- Dal Farra, M. L. (1978). *O narrador ensimesmado. O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Editora Ática.
- Ferreira, V. (1971). *Manhã Submersa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Ferreira, V. (1981). *Conta-corrente 1*. Lisboa: Bertrand.
- Ferreira, V. (1982). *Conta-corrente 2*. Lisboa: Bertrand.
- Godinho, H. (1982). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Gordo, A. S. (1995). *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Porto Editora.
- Laço, J. L. G. (1989). *Vergílio Ferreira. Espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Padrão, M. G. (1981). *Vergílio Ferreira, Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

*PEREGRINAÇÕES COMO NÉONS
NO DESERTO – UMA ABORDAGEM QUEER
NA OBRA DE AL BERTO
(PILGRIMAGES AS NÉONS IN THE DESERT
– A QUEER APPROACH IN
AL BERTO’S CORPUS)*

Catarina Pereira Almeida (Universidade Sorbonne Nouvelle – CREPAL)
catarinapereiralmeida@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5313-3240>

Resumo: Neste capítulo, pretendemos apresentar dois poemas da obra *O Medo* de Al Berto (1948-1997) que se constituem, de acordo com a teoria que apresentamos, como embriões de um grande *corpus continuum* onde se desvendam identidades em viagem (Judith Butler) capazes de pôr em causa o sistema hétero-normativo acadêmico: o *queer* do género e do verso. Para defender os principais eixos da nossa teoria, o da descentralização de uma normatividade do género e o das realizações da crise do verbo abordaremos, entre outros, especialmente os trabalhos de Judith Butler, Henri Meschonnic, Michel Collot, Deleuze, Guattari e Mallarmé. Os dois poemas intitulados: «Salive, Hôtel de la Gare» e «Le Plus Grand Calligraphe» constituem o *Livro Segundo* de 1975 incluído na obra poética *O Medo* (2009 [1987]) e ilustram como

Al Berto começa por questionar o colonialismo português, e nomeadamente a lógica da guerra colonial, ao recusar fazer parte do contingente militar. Exilado voluntariamente em Bruxelas, o poeta vai livrar o seu corpo a experimentações que poderemos entender como fazendo parte da natureza performativa do género (Butler). Uma performatividade que visará igualmente o verso, de onde resultarão a desconstrução dos géneros literários e o apagar na sua obra das fronteiras entre poesia e prosa.

Se escrever e viver são para Al Berto uma só e a mesma coisa, assistiremos assim a uma desconstrução dos cânones corporais e dos cânones literários, num *continuum* poético onde se desenvolverá uma construção gradual de consciência *queer* (Lugarinho) capaz de criar espaços de enunciação legitimadores de identidades marginalizadas pelos diferentes poderes Centro-Normativos existentes.

Palavras-chave: (Des)Territorialização, Exílio, *Queer*, Rizoma, Sujeito-devir

Abstract: In this chapter we intend to present two poems of Al Berto's (1948-1997) book *O Medo* (2009 [1987]). According to our theory, these poems are taken as embryos of an immense *corpus continuum* in which travelling identities (Judith Butler) are capable to challenge the hetero-normative academic system: the queer of gender and verse. To put forward our main claims, the decentralization of gender normativity and the accomplishments of the verb's crisis we turn, among others, to the works of Judith Butler, Henri Meschonnic, Michel Collot, Deleuze, Guattari and Mallarmé.

The two poems «Salive, Hôtel de la Gare» and «Le Plus Grand Calligraphe» pertain to the *Livro Segundo* of 1975 included in the poetic work *O Medo* (Al Berto, 1987) and they illustrate

how Al Berto begins by questioning the Portuguese colonialism, namely the logic of the colonial war when refusing to be included in the military deployment. Exiled voluntarily in Brussels, the poet liberates his body to experimentations that we can understand as being part of the performativity nature of gender (Butler). This is a performativity that also pervades verse, resulting in the deconstruction of literary genres, erasing the borders between poetry and prose.

If writing and living were for Al Berto one and the same thing, what we witness is a deconstruction of the corporeal and literary canons, in a poetic *continuum* in which a gradual construction of a *queer* conscience (Lugarinho) takes place, on that is capable to create spaces of enunciation that legitimate identities that were previously marginalized by the different existing Center-normative powers.

Keywords: Becoming-subject, (De)Territorialization, Exile, Queer, Rhizome

«Salive, Hôtel de la Gare» e «Le Plus Grand Calligraphe» são os dois poemas de 1975 que compõem o *Livro Segundo* da obra *O Medo* de Al Berto (2009 [1987]) e que nós consideramos como rizomas (Deleuze & Guattari, 1975) num imenso horizonte de e-moção¹ (Collot, 2005) albertiano, onde uma perspectivação *queer* se legitima.

No presente texto, tentamos entender como nestes dois poemas são problematizados os conceitos língua e corpo, em relação com o conceito de identidade *queer* que Mark Sabine (2010) formula:

¹ «L'émotion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde.» (Collot, 2005, p.11).

«as fronteiras e categorias de cultura, nação e género sofrem tentativas de (des)construção, nascendo assim uma identidade expressamente *queer* de referências culturais e literárias portuguesas.» (Sabine, 2010, p. 47). Judith Butler (2005) ajuda-nos a precisar o conceito *queer* ao afirmar que a noção social de género humano, tal como se apresenta na sua fórmula binária Masculino/Feminino, anula o poder crítico do sujeito, impedindo assim o assumir de uma verdadeira essência. A dicotomia H/M modeliza os sujeitos provocando fraudes identitárias, na medida em que estes vão ser sujeitos a corpos cujo género é supra estilizado (Butler). Como afirma Butler,

ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à travers une série ininterrompue d'actes. ... De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété «interne» à nous-même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés (Butler, 2005, p. 36).

Podemos compreender que tal processo de sujeição de género impede a formulação e a constituição de sujeitos de enunciação capazes de legitimar identitariamente os indivíduos que não obedecem a uma heteronormatividade social. Daí a nossa hipótese segundo a qual estes dois poemas são os embriões de um *corpus* que Al Berto deseja cada vez mais performativo e onde progressivamente se construa, como escreve Mário César Lugarinho, «uma verdadeira consciência queer»². Tal construção

² «truly queer consciousness» (Lugarinho, 2002).

permitirá como veremos nos dois poemas, a criação de espaços e tempos onde as entidades *lgbt* e o desejo homo-erótico serão sujeitos de enunciação.

É preciso relembrar que durante grande parte da década de 70 Al Berto encontra-se exilado no estrangeiro por se recusar a participar na Guerra Colonial (1961-1974). O *queer* albertiano começará por se construir nesse questionamento do colonialismo português. Propomo-nos seguidamente analisar a que experiências vai Al Berto livrar o seu corpo: ele vai viajar, percorrer espaços-outros, como por exemplo *l'hôtel de la gare* do primeiro poema, onde o espaço iluminado pelo *plus grand calligraphe* do segundo poema vai desconstruir os géneros corporais e literários.

Acreditamos que o motor que potencia estas experiências albertianas pode ser entendido pelo binómio *matéria-emoção* de Michel Collot e, nesse sentido, tentaremos demonstrar como, pelo movimento da emoção, o sujeito poético se constrói em alteridade. Mostraremos como o sujeito, no texto poético, se constrói pelas imagens que dá do mundo. Como defende Collot, na criação poética «se mêlent intimement l'expression d'un sujet, la construction d'une image du monde, et l'élaboration d'une forme verbale» (Collot, 2005, p. 5).

Privilegiaremos dois eixos de análise:

- 1 – Exílio e desterritorialização do corpo e da língua;
- 2 – O Sujeito-devir.

1 – Exílio e desterritorialização do corpo

Propomo-nos encetar um diálogo entre os dois poemas do nosso *corpus* e a teoria de uma performatividade do género, elaborada por Butler, e que coloca em relação as teorias do género / da

sexualidade com as teorias pós coloniais. A obra de Al Berto é, nos anos 70, marcada pela contestação ao colonialismo português. Exilado, este corpo-sujeito vai sofrer uma «desterritorialização» (Inácio, 2010, p. 27), conceito que Emerson da Cruz Inácio aplica à obra albertiana dos anos 70. Vejamos no poema «Le Plus Grand Calligraphe» esta formulação de espaços: «un espace suicidaire une véranda la gare la ville le port la peau la peau de nuit» (Al Berto, 2009 [1987], p. 77) – onde o sujeito poético vai desejar corpos capazes de incitar à escrita, na medida em que, como é formulado no poema «Salive, Hôtel de la Gare»: «l'écriture est un jus du corps» (Al Berto, 2009 [1987], p. 73).

Para além de constituir uma temática, o exílio vai ainda mais longe, provocando em Al Berto uma obra escrita numa língua de exílio³. E, neste contexto, é fundamental entender estas deambulações como esses «não-lugares» de Marc Augé, suscetíveis de multiplicar o processo identitário, pois são povoados de excesso. A janela do *Hôtel de la Gare* incita o corpo do sujeito poético à viagem: «fenêtre ouverte sur le port et sur la gare / trains bateaux qui vont où?» (Al Berto, 1987 [2009], p. 71).

Este questionamento retórico, formulação de viagens sem destinação precisa, é sinónimo desta desterritorialização que o sujeito exilado sofre. Para além da escrita numa língua de exílio vir lembrar a ideia de um corpo sempre em viagem, em busca de liberdade. Compreendemos que as emoções transmitidas pelas imagens instalam o sujeito poético num horizonte de emoção, de tensão liberatória de onde, como refere Collot (2005), nascerá a obra artística. Porque o sujeito poético sabe que, mesmo nas coisas mais simples da vida, como o duche no *Hôtel de la Gare*, existem tentativas sociais de biopoder: («la douche est un lieu interdit contrôlé / Madame Belbèse possède la clef» (Al Berto,

³ Al Berto exila-se em Bruxelles em 1967 e regressa a Portugal em 1975.

2009 [1987], p. 71). Ele procurará libertar o seu corpo das regras sociais, nomeadamente pelo recurso aos miseráveis⁴ milagres da mescalina: «(... où voyagent nos caravanes où? por favor mescalito MESCALITO POR FAVOR.)» (Al Berto, 2009 [1987], p. 72).

Podemos encontrar nestes poemas (e em geral na obra de Al Berto dos anos 70 e 80), uma certa tendência para aprofundar essa poética da miséria, tão fecunda em Henri Michaux⁵, nomeadamente ao recorrer a drogas como a mescalina, catalisador de produção artística (pensamos em *Connaissance par les gouffres*⁶). Encontramos igualmente na obra de Al Berto um processo de repetição visando o apaziguamento do sofrimento, como explica Collot: «le martèlement des mots reproduit indéniablement la violence du traumatisme; mais il aboutit à la dompter et à l’apaiser ... il y a une ivresse de la répétition, qui agit comme une drogue pour endormir la douleur» (Collot, 2005, p. 177, p. 179). As repetições e os ritmos investidos nos seus versos provocam melodias⁷, como por exemplo no poema «Le Plus Grand Calligraphe» : «l’astronaute halluciné l’exil et l’après-exil l’écriture un espace les mots fous mordre les fous mordre les mots qui bavent du corps» (Al Berto, 2009 [1987], p. 77). Surge igualmente a ideia de uma poesia plástica (não esqueçamos a importância da pintura para Al Berto): como podemos ler na excelente introdução que Golgona Anghel (2006) faz à antologia de Al Berto *O Último Coração do Sonho*

⁴ Conceito de Collot (2005) .

⁵ «Il s’agit, bien ... d’insister “dans le lieu même de la souffrance”, d’en mobiliser toute la “violence”, afin qu’elle se “dissolve” d’elle-même par son propre excès, et simultanément défasse toute forme poétique convenue.» (Collot, 2005, pp.172-173).

⁶ Veja-se Michaux, *Connaissance par les gouffres* : «Oui, non, oui, non, oui, non, oui, non, passent sans arrêt, répétés indéfiniment intérieurement, ou à voix haute, avec une monotonie impressionnante. Impuissance, impuissance a conduit à ce va-et-vient infernal. Impuissance conduit aussi, parfois, à la répétition d’une seule idée, d’un seul mot, un seul qui n’en finit plus, seule vie dans la plaine ébriuse de la folie.» (Michaux, 2004, p.127).

⁷ Wordsong – Al Berto (2002).

(Anghel, in Al Berto, 2006). Nuno Júdice e Jean Pierre Léger referem a necessidade que o poeta tinha de ler e (re)ler os seus poemas AU MOMENT DE SON ÉCRITURE. Assim o poeta vai ler como o pintor pinta ou dá os tons, para finalmente alterar / modificar as palavras que não denotem o bom som / tom ao serem lidos.

Podemos comparar as tentativas de busca de som por Al Berto às de uma prática do ritmo por Senghor, tal como a comenta Collot:

Penser la signifiante en fonction de la voix plutôt que de l'écriture, c'est envisager le poème non comme un texte clos sur lui-même, mais comme une parole, ouverte sur le dehors et portée par un sujet.

La voix n'est pas le bruissement anonyme d'une langue. ... Elle émane d'un sujet incarné dans un corps, engagé dans un monde; elle porte la marque de sa vie organique, intellectuelle, affective. La voix est bien matière, mais «matière-émotion» – matière émue, matière à émotion (Collot, 2005, pp. 229-230).

Sabemos o peso que as palavras têm na obra albertiana: elas são organismos vivos. É assim fácil compreender a matéria-emoção que elas incarnam e verificar como o poema “Salive, Hôtel de la Gare” joga precisamente com o apagar das fronteiras entre corpo e corpus: «mon corps-papier sous la pluie tissus liquides nourritures adolescentes» (Al Berto, 2009 [1987], p.72).

Se o ritmo é, como o defende Senghor⁸ (1984), a primeira resposta à emoção, compreendemos porque é que Al Berto procura trabalhar precisamente esse instinto das palavras que

⁸ In Collot: «Le rythme est, pour Senghor, la première réponse à l'émotion: «la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému.» (Collot, 2005, p.239).

é o ritmo. Neste sentido, é o ritmo que orchestra a génese da poesia: ele não é apenas catalisador emocional, mas igualmente um mediador de emoção. Podemos assim identificar intensidades diferentes entre o monocórdico «tam-tam fou de mon cœur»⁹ de Senghor e os «néons» velozes de Al Berto no *Hôtel de la Gare*:

néons marchands de sucreries figues fraises sucre
d'orge fleurs aux pétales distendues textures germes
semences flippers

top ten américain drums drums drums!

Salive au mois d'août (Al Berto, 2009 [1987], p.71).

Estes dois poemas são, como referimos anteriormente, escritos numa língua de exílio que nasce da dinâmica fluida de uma língua *mater* rizomada em múltiplas variantes despoletadas por este corpo veloz de Al Berto viajante. Existem versos albertianos que demonstram uma necessidade ou mesmo um instinto de escrever em línguas-outras ou em línguas multiplicadas: «EUNUQUE DES NUITS VEUVES EVEILLE TOI NOW» (Al Berto, 2009 [1987], p. 72). Al Berto deseja disseminar a sua língua pátria; ele quer provar que a liberdade do seu próprio corpo deverá começar por uma liberdade sintática resultante dessa tomada de partido do ritmo e perpetuada em (re)criações identitárias:

les motsfruits les motsjus les mots à mordre les mots
à tordre les mots à

⁹ In Collot : «[No que se refere à prática do ritmo em Senghor] Il ne s'agit pas seulement d'exprimer l'émotion, mais bien de la maîtriser en la subordonnant à une forme. ... Sa lecture se rapproche d'une psalmodie, dont il revendique la monotonie: "La monotonie du ton, c'est ... l'incantation qui fait accéder à la vérité des choses essentielles: les Forces du Cosmos"» (Collot, 2005, p.241). A este respeito, ouça-se, por exemplo, excertos de Senghor a declamar «Femme Noire».

jouer les mots à cuire les mots voyage les mots
des noms
voici des noms : Nerf-Kid= Tangerina=Kalou on
Ice=Oli=Salive=Hen-
riette Rock=A.Petit-Pieds=Peter Schlagger=*mon fruit*
à *mordre, toutes les heures* (Al Berto, 2009 [1987], p. 77).

É précisément nestas pesquisas do ritmo e nesta (re)criação identitária que fundamos uma lógica do *queer*, na medida em que esta vontade de (re)nomear as coisas anuncia a força geradora de Al Berto, que será capaz, segundo Mark Sabine, de des-codificar uma sexualidade ao libertá-la dos «limites edipais das normas heterossexuais, familiares e de género» (Sabine, 2010, p. 53).

Não exageramos se entendermos que, nestes dois poemas, existe essa ideia de um Verbo Criador geneticamente emocional. Assim, no poema «Le Plus Grand Calligraphe», o sujeito poético elabora o acto de escrever como um esgotar necessário de palavras e de espaços. De repetições incendiárias de escrita-devir de onde resultarão novas palavras e novos espaços, palavras primeiramente incompreensíveis que precisarão sempre de novas e repetidas leituras para adquirir significação:

écrire
écrire jusqu'à l'épuisement épuiser le corps saturer
le texte écrire les mots
sucrés qu'on ne peut plus comprendre
écrire de façon à ne plus comprendre ce qui a été écrit
oublier
sauter dans l'espace-temps des voies lactées
l'anecdote du discours ne fait plus rire c'est la tragédie
du vécu-exagéré

les lieux de sainteté les bouches du métro aux cou-
leurs d'essence et d'entrailles

les caresses ensanglantées de la ville les jambes élan-
cées dans le vol le sifflement nocturne des villes (Al
Berto, 2009 [1987], p. 77).

Este excerto enuncia perfeitamente a génese criativa da obra de Al Berto que, segundo defendemos, se revela uma poética *queer*. Nos dois poemas é notório um processo de disseminação de conceitos como forma de provocar o *queer* nos lugares de enunciação hétero-patriarcal, de criar espaços capazes de albergar sujeitos de enunciados *queer*. Como o explica Collot¹⁰, provoca-se a e-moção na língua, mobilizam-se os seus ritmos, as suas figuras e suas sonoridades e, jogando com todas estas potencialidades, (re)inventa-se o mundo disseminando os binómios conceptuais que o pretendem reger. Como referimos, o género é performativo e esta capacidade de disseminação albertiana provoca a desestabilização das normas de género. Como escreve Butler, o *queer* permite «de faire proliférer les configurations du genre, de déstabiliser l'identité substantive et de priver les récits naturalisants de l'hétérosexualité obligatoire de leurs personnages principaux: l'"homme" et la "femme"» (Butler, 2005, p. 273). Assim, podemos ler no poema «Le Plus Grand Calligraphe» este jogo butleriano: «l'accident les dérives un corps de femme-homme un corps sans sexe étendu sur un lit pauvre d'un quelconque hôtel acidulé» (Al Berto, 2009 [1987], p.77).

Acreditamos que a obra de Al Berto permite a construção de espaços de enunciação capazes de dar voz a sujeitos de enunciação habitualmente e sistematicamente apagados pelo sistema social do heteropatriarcado. E, neste sentido, somos tentados a colocar

¹⁰ (Collot, 2005, p.27).

em causa correntes críticas que insistem em ver / identificar na obra albertiana halos de destruição, de velocidade vertiginosa, de corpos errantes. Correntes que talvez sejam influenciadas pelo recurso intenso do sujeito poético à palavra MEDO, à insistência deste em viagens de solidão e angústia extremas ou sobretudo ao facto de os meios académicos literários continuarem a reger-se por normas de «qualidade» heteronormativas. Mas, uma vez iniciados na escrita albertiana e fazendo uso da nossa teoria, somos levados a defender que esta obra mergulha num aparente caos para se estabelecer depois em relações cósmicas nesses horizontes que impelem à viagem. Não esqueçamos a importância da marcha na obra albertiana, essa linguagem que permite acordos íntimos com o mundo¹¹.

Sabemos como o sujeito poético oscila entre esse caos de dor («douleur sourde qui me ronge jour et nuit» (Al Berto, 2009 [1987], p.73) e esse cosmos de ritmos celestes, capaz de provocar a escrita. Collot insistirá numa requalificação do caos ao jeito nietzschiano: «il faut replonger dans le “primitif chaos” des sensations pour recréer un monde qui ne soit pas le cosmos figé de nos représentations et formulations habituelles, mais un *chaosmos* vivant et vibrant.» (Collot, 2008, p. 81).

Iniciámos a nossa análise explicando como estes dois poemas demonstram processos de exílio e de desterritorialização que serão capazes de legitimar a formação de sujeitos *queer*. Neste sentido, defendemos que esta obra é um *chaosmos*, pois ela vive nesses movimentos rizomáticos de interdependência de caos e cosmos.

E se a noção do *queer* é elaborada em construções *chaosmos* / *caosmicas*, ela implicará necessariamente, como refere Butler¹², um

¹¹ (Collot, 2008, p.33).

¹² Ver Butler, 2005, p. 269: «En alignant cette liste d’adjectifs, ces positions essaient d’englober un sujet situé, mais sans jamais réussir à boucler définitivement

processo de significação infinito. Porque pensar o género implica compreender diferentes «dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités» (Butler, 2005, pp. 62-63). E assim conseguimos entender que tal processo seja contínuo, jamais acabado ou resolvido, como refere Butler: «il devient impossible de dissocier le «genre» des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit.» (Butler, 2005, p. 63).

É este carácter do género como elemento *continuum-mente* produzido / reproduzido que iremos analisar em seguida, tentando mostrar como o apagar das fronteiras no *caosmos* albertiano pode ser compreendido a partir do processo que Deleuze e Guattari definiram como *devenir*.

2 – O sujeito-devir

O carácter performativo do género permite ao sujeito construir-se num horizonte infinito. Neste contexto é fundamental compreender como o processo de desterritorialização constitui simultaneamente possibilidades de reterritorialização. Segundo Deleuze e Guattari, estes dois processos devem ser compreendidos «perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres» (Deleuze & Guattari, 2009, p. 17). Não esqueçamos a importância que estes dois intelectuais dão ao rizoma, às suas «concrétions en bulbes et tubercules» (Deleuze & Guattari, 2009, p. 13) e do qual o poema «Salive, Hôtel de la Gare» pode ser visto como uma formulação nessa ideia de «hommes-végétations»:

la liste. ... C'est le signe que le processus de signification s'épuise mais qu'il n'en finit jamais.»

ville blonde qui m'habite explose subite en liqueurs
épaisses sur le sexe
lacs fatigués hommes-végétations
les vents teintent mon corps (Al Berto, 2009 [1987],
p. 72)

Estes «hommes-végétations» constituem-se como legítimos *devires* Deleuzianos-Guattarianos, todo este excerto denota a capacidade que Al Berto tem de explorar no aparente antagonismo das coisas e dos seres os códigos – «capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir» (Deleuze & Guattari, 2009, p. 17) – para chegar a horizontes capazes de construir esses verdadeiros *devires*. Assim, entendendo que no anterior excerto existem códigos que requerem decifração – *ville blonde* que habita no poeta, explosões de *liqueur* no sexo, *lacs fatigues / hommes-végétations, vents* pintores do corpo – podemos ver «chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin» (Deleuze e Guattari, 2009, p. 17). Neste sentido, conseguimos entender o potencial criador de Al Berto – o génio de conseguir pela escrita essa explosão de coisas e de seres a vir / *devenir*.

Uma perspetivação *queer* é pertinente para a análise deste fenómeno pois este processo de desterritorialização / reterritorialização albertiana permite a criação de espaços suscetíveis de pôr em causa a hegemonia do poder heterossexista que Butler critica:

On poursuivra l'argument en tentant de réfléchir à la possibilité de subvertir et déstabiliser ces notions naturalisées et réifiées du genre qui étayent l'hégémonie et le

pouvoir hétérosexistes, pour mieux perturber l'ordre du genre, non par le biais de stratégies figurant un utopique au-delà, mais en mobilisant, en déstabilisant et en faisant proliférer de manière subversive ces catégories qui sont précisément constitutives du genre et qui visent à le maintenir en place en accréditant les illusions fondatrices de l'identité (Butler, 2005, pp. 110-111).

Este carácter subversivo procurado por Butler está presente ao longo de toda a nossa análise; vimos como nestes dois poemas a subversão do colonialismo português pelo exílio do corpo e da língua permite a criação de espaços / tempos *outros*, potenciadores de palavras rizomáticas capazes de desestabilizar as noções de género e de corpo / *corpus*.

Importa igualmente entender que este sujeito-devir tem rizomas nesse grande *voyant rimbaldien*. O sujeito poético inicia-se numa «voyante marche», como podemos ler no poema «Le Plus Grand Calligraphe»: «avant c'était moi / je maintenant il / elle et demain nous sans sexe images aux couleurs sensibles ... la voyante marche» (Al Berto, 2009 [1987], p. 78). É um *voyant* que, desejando libertar as coisas das suas pré-significações vai procurar a essência das coisas nelas mesmas, como podemos ler neste mesmo poema: «les fleurs en tissu fané les oripeaux d'organdi les transparences transparentes comme une toile d'araignée» (Al Berto, 2009 [1987], p. 77).

Al Berto insistirá nessa ideia tão semelhante à de Francis Ponge¹³ (1991) em *Le parti pris des choses*, que relaciona as coisas

¹³ In Collot: «Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments. D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution rien qu'en s'appliquant aux choses, qui diraient aussitôt beaucoup plus que ce que les hommes ont accoutumé de leur faire signifier. Ce serait là la source d'un grand nombre de sentiments inconnus encore.

com os sentimentos para concluir que muitos são os sentimentos que não existem socialmente porque não foram argumentados, qualificados, preconceitualizados em «coisas». Podemos imaginar qual seria a revolução nos sentimentos humanos se houvesse da nossa parte um regresso às coisas, simplesmente, sem pré-conceitos.

Encontramos assim uma das legitimações para o regresso do sujeito poético à essência das coisas, pois ele não consegue identificar-se nem identificar o outro a partir das significações existentes. Daí a tentativa do sujeito regressar à etimologia das coisas para se legitimar e legitimar os outros, como é visível no poema «Salive, Hôtel de la Gare»:

j'invente d'autres plaisirs d'autres perversions
d'autres meurtres qui conservent en vie
ce corps nomade
...
il est *je ça il* un autre quelqu'un métamorphose
orange-corps corps-poisson tronc couteau-gommeux
gorgée
cri qui désire un autre corps au bout des doigts (Al
Berto, 2009 [1987], p. 73).

Compreendemos que o poeta procura criar lugares de enunciação, que a escrita nada tem a ver com significação mas sim com a cartografia¹⁴ dos *caosmos*. Como explica Collot, na poesia,

Lesquels vouloir dégager de l'intérieur de l'homme me paraît impossible.» (Collot, 2005, p. 48).

¹⁴ Veja-se Deleuze & Guattari: «Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.» (Deleuze & Guattari, 2009, p. 12).

não se trata de confessar estados de alma mas sim da capacidade de se inventar em horizontes devires poemas:

A travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur: il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une é-motion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème (Collot, 2005, p. 40).

Ao tentar criar os seus lugares de enunciação, a obra de Al Berto tende a ser esta poesia-devir, tão elogiada por Rimbaud na sua *Lettre à un voyant*:

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! (Rimbaud, 1991, p. 251)

A obra de Al Berto procura ser esta poesia-devir, onde, como escreve Rimbaud, o sujeito que deseje ser poeta deve começar por verificar os seus próprios conhecimentos do mundo e, progressivamente, cultivá-los em relações-devir com os outros sujeitos. Pensamos que estes dois poemas são embriões de uma obra que ilustrará um *Je voyant* em busca de *devires* rizómicos / rizomáticos.

Esta noção de sujeito-devir revelar-se-á tanto mais fundamental quanto o leitor for progredindo na obra de Al Berto e, assumindo-se nesse engajamento albertiano, nela conseguir ler disseminações dos mitos históricos portugueses, nomeadamente

os dos prodígios messiânicos no mar, assim como os mitos dos ideais artísticos acadêmicos. Como refere Lugarinho¹⁵, relativamente à noção do *queer* no poeta, não se trata unicamente de uma subjetivação de uma marginalidade homossexual, mas também de uma forma de se estar no mundo, já que o assumir da diferença permitirá necessariamente uma crítica ao *mainstream*, abrindo assim linhas de fuga ou espaços em branco para outras formas de ser língua e de ser corpo.

Conclusão

Em conclusão, esperamos ter conseguido provar como estes dois poemas legitimam o embrionar de uma problematização *queer*, iniciando-se pelo questionamento de noções como colonizador / colonizado, língua *mater-pater* / língua de exílio, para seguidamente começar a ver as coisas, as palavras, os corpos como experiências necessárias à construção identitária, pois, como defende Henri Meschonnic, «Penser, c'est penser l'étranger. Puisque c'est retourner l'identité contre elle-même. Travailler à en sortir. À sortir. Montrer que l'identité n'advient que par l'altérité.» (Meschonnic, 2009, p. 93). Assistiremos assim progressivamente ao «mythe de la transfiguration du corps en un corpus» como o formula Michel Beaujour (1980, p. 326).

O *corpus* de Al Berto exige análises múltiplas. Algumas análises importantes têm sido levadas a cabo. Nomeadamente, a análise da sua obra à luz de teorias mais «recentes» de perspetivação identitária. Mencionem-se, por exemplo, Mário César Lugarinho (2002) e Mark Sabine (2010) que têm tratado as questões do

¹⁵ Ver Lugarinho (2002, p. 279).

gênero no mundo literário lusófono, estudando nomeadamente a obra albertiana ao seguir eixos da teoria *queer*.

Tentando compreender a importância da obra de Al Berto, deixemo-nos guiar por esse grande peregrino calígrafo do poema «Le Plus Grand Calligraphe» que atravessa / percorre / marcha pelos desertos nocturnos, sem medo:

le pèlerin marche
ses pas calligraphient la mort sur les sables durs de
la nuit
une étoile d'essence
le désert
il est *le plus grand calligraphe* il traverse
je répète: *il traverse sans peur*
(Al Berto, 2009 [1987], p. 78)

Porque mesmo adormecido, Al Berto tem «uma esferográfica espetada no coração» (Al Berto, 2012, p. 32) e a escrita é a sua própria biografia: para ele, escrever e viver são uma só e a mesma coisa. Num registo do seu diário de 22 de Fevereiro de 1991, (Lisboa), lê-se: «uma dupla pergunta: onde a vida começa, a escrita acaba? ou é, onde a escrita começa que o corpo acaba?» (Al Berto, 2012, p.328). A sua obra deve ser entendida como uma desconstrução dos cânones corporais e dos cânones literários num *continuum*¹⁶ *corpus* poético onde os sujeitos-devires são legitimados. Al Berto entendeu que os sujeitos de enunciação impostos eram abstratos, artificiais e sintomáticos de uma língua colonizadora. Língua que poderia corromper o seu processo de individuação e renegá-lo a uma margem.

¹⁶ Ver Meschonnic (1999).

Al Berto conseguirá ser esse rizoma-língua de uma literatura «menor» entendível ao jeito de Deleuze e Guattari: «une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure» (Deleuze & Guattari, 1975, p. 29).

Referimos como estes dois poemas são embriões de uma imensa obra onde o movimento do poeta será gradualmente o de um asceta. A temática da noite e dos néons que o guiam nos primeiros poemas vão dando lugar ao deserto, ao sol, a constelações de poemas onde homens com cabeça de vidro orquestram cintilações quase do maravilhoso. Outras vezes, é um fiel companheiro, esse *daimon* na forma de *anjo mudo*, que vem acompanhá-lo nas noites de escrita. Uma das figuras mais recorrentes será a desse peregrino calígrafo do poema «Le Plus Grand Calligraphe» que atravessa os desertos nocturnos sem medo, o deserto, esse lugar por excelência do não humano¹⁷, onde os poetas são confrontados com a desmesura do universo, com esse imenso cosmos.

Vamos entendendo que na obra albertiana a indissociabilidade entre a vida e a escrita poderá ser pensada em três grandes poéticas: a geopoética, a genéropoética e a plasticopoética. A geopoética pode ser entendível na necessidade ou no instinto do poeta em pensar o espaço, em problematizá-lo e escrevê-lo. Sabemos como a sua escrita é marcada por descrições de *não-lugares* (Augé, 1992) ou de lugares *entre-deois* (Le Breton, 2012), onde muitas vezes é a estrada que impele à escrita. Ao pensar o espaço e, consequentemente, ao vivenciar esses espaços, o sujeito relacionar-se-á em horizontes vários de que resultarão problemáticas identitárias.

¹⁷ Ver Collot: «Le désert est par excellence un espace inhumain, qui confronte le poète à la démesure de l'univers; c'est pourtant là qu'il éprouve le plus fortement son lien avec le co(s)mos.» (Collot, 2008, p. 41).

A géneropoética resulta no poeta desse pensar-se a si próprio pelo / no seu corpo e pela / na sua língua, como esse ser situado no mundo, nessa escrita do e pelo corpo na tríade sangue-esperma-escrita.

Finalmente, defendemos a plásticopoética como o terceiro e último grande processo de construção identitária na obra albertiana. A obra dos seus últimos anos de vida reflete uma possibilidade de *ser-se* plástico. Catherine Malabou (2005) refere a importância deste conceito, e mais especificamente o conceito de ontologia do acidente (Malabou, 2009). Sabemos como Al Berto, já bastante doente, insiste em resistir à doença para poder continuar a construir o seu traço de existência – o seu *devoir* de homem que habita o mundo pela escrita:

«...na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.» (Al Berto, 2009 [1987], p. 650).

Bibliografia (Corpus Primário)

- Al Berto. (2012). *Diários*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Al Berto. (2009 [1987]). *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Al Berto. (2006). *O Último Coração do Sonho*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Al Berto. (2002). *Wordsong*: Lisboa: 101 noites.
- Mallarmé, S. (1999). *La Musique et les Lettres – Crise de vers*. Paris: éditions Ivrea.
- Michaux, H. (2013). *Misérable miracle – La mescaline*. Paris: Gallimard.
- Michaux, H. (2004). *Œuvres Complètes – tome III*. Paris: Gallimard.
- Nava, L. M.(2000). *Volcan Vulcão*. Paris: éditions Eulina Carvalho.
- Ponge, F. (1991). *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard.
- Rimbaud, A. (1991). *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Senghor, L. S. (2006). *Œuvre poétique*. Paris: éditions du Seuil.
- Supervielle, J. (1996). *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris: Gallimard.

Bibliografia Teórica

- Anghel, G. (2010, Janeiro/Abril). Cronos decide morrer. *Colóquio Letras*, 173, 37-46.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: éditions du Seuil.
- Beaujour, M.(1980). *Miroirs d'encre*. Paris: éditions du Seuil.
- Butler, J. (2009). *Ces Corps Qui Comptent. De La Matérialité et des Limites discursives du «sexe»*. Paris: éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2010). *Le Récit de Soi*. Paris: éditions PUF.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le Genre*. Paris: éditions La Découverte.
- Collot, M. (2005). *La matière-émotion*. Paris: éditions PUF.
- Collot, M. (2008). *Le Corps Cosmos*. Bruxelles: La Lettre volée.
- Cruz, G. (1999). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Deleuze, G.,& Guattari, F. (2009). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G.& Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Paris: éditions du Seuil.
- Inácio, E. (2010, Janeiro/Abril). Uma herança invisível. Algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto. *Colóquio Letras*,173, 20-36.
- Jouffroy, A. & Trigano, P. (2009). *À l'ombre des flammes. Dialogues sur la Révolte*. Paris: Éditions de la Différence.
- Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris: éditions Métailié.
- Lugarinho, M., C. (2002). Al Berto, In Memoriam: The Luso Queer Principle. In S. C. Quinlan and F. Arenas (coord.), *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese Speaking World* (276-299). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Lugarinho, M. C. (2010, Janeiro/Abril). Al Berto: poesia e experiência. *Colóquio Letras*, 173, 11-19.
- Malabou, C. (2005). *La Plasticité Au Soir De L'Écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: éditions Léo Scheer.
- Malabou, C. (2009). *Ontologie De L'Accident. Essai sur la plasticité destructrice*. Paris: éditions Léo Scheer.
- Martelo, R. M. (2010). *A Forma Informe – leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martelo, R. M. (2004). *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme*. Paris: éditions Verdier.
- Meschonnic, H. (2006). *La rime et la vie*. Paris: Gallimard.

- Meschonnic, H. (1999). Manifeste pour un parti du rythme. Disponível em <http://www.berlol.net/mescho2.htm>
- Meschonnic, H. (2009). *Pour sortir du postmoderne*. Paris: éditions Klincksieck.
- Nancy, J. L. (2006). *Corpus*. Paris: éditions Métailié.
- Prado Coelho, E. (1988). Al Berto: Começar a Morrer. In *A Noite do Mundo* (156-157). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: éditions du Seuil.
- Sabine, M. (2010, Janeiro / Abril). Pedacos de corpos envolvidos no coral: Cânone Literário, Identidade e Expressão queer em Salsugem de Al Berto. *Colóquio Letras*, 173, 47-63.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MEMÓRIAS INDIVIDUALIZADAS NO ROMANCE
PORTUGUÊS DO PÓS-25 DE ABRIL
(INDIVIDUALIZED MEMORIES IN
THE PORTUGUESE POST-APRIL 25 NOVEL)**

Agnès Levécot (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
agneslev@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2095-4114>

Resumo: Muitas das narrativas do pós-25 de Abril apresentam-se como discursos memorialistas, verdadeiras autobiografias marcadas pela narração em primeira pessoa num tempo passado. Na maioria dos casos, as personagens mergulham no seu passado individual, buscando uma possível explicação para uma existência insatisfatória: através de uma autoanálise longa, aprofundada e incessante, elas parecem aplicar a teoria de H. Bergson (1982) para quem recordar-se de si mesmo é uma forma de aprofundar o auto-conhecimento. Neste capítulo mostramos, à luz das teorias de Maurice Halbwachs (1997) e de Paul Ricœur (2000), como as noções históricas, tão pregnantes naquele período literário, supõem a existência prévia da memória individual e como se articulam, nestas narrativas, memória singular e recordações plurais.

Palavras-chave: Literatura, Memória, Portugal, Romance contemporâneo

Abstract: Many of the Portuguese post-April 25 narratives present themselves as remembrance discourses, autobiographies that are narrated in a first person perspective in a time past. In most cases, the characters that appear in these novels are immersed in their personal past, questioning and trying to find an explanation for what is deemed to be an unsatisfactory existence. In resorting to a long, deep and incessant self-analysis, they seem to be applying Bergson's (1982) claim according to which to remember oneself is tantamount to deepening one's self-knowledge. In this chapter I show, following Halbwachs' (1997) and Ricœur's (2000) claims, that the historical notions that played such an important role in that literary period, presuppose the previous existence of individual memory; I also demonstrate how singular memory and collective remembrance are articulated in these narratives.

Keywords: Contemporary novel, Literature, Memory, Portugal

A reflexão aqui apresentada resulta de um estudo de âmbito mais vasto sobre a representação e a expressão do tempo no romance português do pós-25 de Abril, com um corpus de catorze autores e trinta e três romances (Levécot, 2007 e 2009). Publicadas durante o último quarto do século XX, o eixo em torno do qual se constroem estas narrativas é, direta ou indiretamente, constituído pela Revolução dos Cravos e as mutações sociopolíticas que se lhe seguiram, embora, logo após o acontecimento, a voz dos escritores se tivesse calado momentaneamente, circunstância assim explicada pelo sociólogo Maurice Halbwachs: «Um acontecimento ganha o seu lugar no conjunto dos factos históricos apenas algum tempo após ter ocorrido.» (Halbwachs, 1997, p. 101). No entanto, esclarece Eduardo Lourenço, «o que não estava, em

geral, na gaveta, para exultação da eterna mesquinhez lusíada, estava na memória, na congelada “reminiscência” camoniana de muita gente, e pouco a pouco de lá surgirá, modificada pela luz póstuma da liberdade que o permite.» (Lourenço, 1984, p. 9). É na história vivida e não na história aprendida que assenta a nossa memória, confirma o sociólogo francês (Halbwachs, 1997, p. 105), e as noções históricas e gerais têm apenas um papel secundário porque pressupõem a existência prévia e autónoma da memória pessoal. As recordações coletivas constituir-se-iam então a partir das recordações individuais. Memória individual, coletiva e histórica dependem, portanto, umas das outras, como demonstrou Paul Ricœur: é na construção da narrativa que «se articulam as recordações no singular, a diferenciação e a continuidade.» (Ricœur, 2000, p. 116). No entanto, pretendemos mostrar neste capítulo como a memória coletiva se arquiteta nestes romances através de memórias «biográficas», reais ou imaginárias, de personagens que retornam, de maneira mais ou menos voluntária, ao seu passado individual.

Para isso, partimos do pensamento de Tzvetan Todorov (1995, p. 24) para quem o indivíduo se constitui a partir dos acontecimentos do presente, da imagem que os outros formam dele e, simultaneamente, a partir da memória do passado mais ou menos consciente, edificada durante a infância. Ora, é precisamente neste conjunto caleidoscópico de imagens temporais que assenta a biografia de numerosos protagonistas do nosso *corpus*.

Incipit e epígrafes anunciam geralmente o processo rememorativo realçando quer o carácter coletivo da recordação que será objeto do relato, quer um traço biográfico de uma das personagens (Levécot, 2007, pp. 219-222; 2009, pp. 112-113). As narrativas abrem-se muitas vezes como biografias («João Carlos, dezoito anos, nascido em Montemínimo, conserva a impressão

de que desapontou, nascendo, os pais que preferiam outra filha», *Cor*¹, 1986², p. 19) ou como autobiografias ficcionais em que o processo memorial está explicitamente marcado («E foi esse breve instante que se me gravou para a vida inteira», *NTF*, 1993, p. 9 / «Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer», *DPBT*, 1994, p. 13). A primeira frase de *Lillias Fraser* (Correia, 2002) anuncia ao mesmo tempo o nome da protagonista, o ponto de partida de toda a sua vida, o seu dom de vidência e o movimento de vai e vem entre presente, passado e futuro: «Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde.» (*LF*, 2002, p. 7). No entanto, a epígrafe mais paradigmática é a do romance *Alexandra Alpha* (Pires, 1987) pois consiste numa verdadeira ficha biográfica da personagem principal, assumidamente inventada pelo autor:

Alexandra Alpha faleceu a 14 de novembro de 1976. Além duma comunicação sobre *Identité Sociale et Marketing*, publicada nas actas do II Simpósio Internacional de publicidade, Lausanne, 1970, deixou um esboço de tradução do *Journal of a Voyage to Lisbon*, de Fielding, alguns breves apontamentos de leitura e várias notas pessoais gravadas em fita magnética. Desse conjunto, vulgarmente designado por “Papéis de Alexandra Alpha”, que se encontra actualmente nos arquivos do

¹ Tendo em conta o extenso número de romances que constituem o *corpus* que analisamos aqui, adotamos neste capítulo um sistema de abreviações, cujo significado se encontra na bibliografia.

² A data indicada com a página corresponde à edição de referência. No entanto, quando nos referimos a um romance em geral, indicamos a data da primeira edição.

10º cartório notarial de Beja, transcreveu ou adaptou o autor algumas referências incluídas neste romance e disso deixa público reconhecimento ao legal depositário. J.C.P. Lisboa, fevereiro 1987 (*AIAl*, 1999, p. 8).

A partir daí, a vida dos indivíduos é contada de maneira fragmentária, muitas vezes desordenada, própria da rememoração, sendo no entanto que o conjunto dos elementos forma um todo. Por exemplo, a personagem Paulo de *Para Sempre* de Vergílio Ferreira, precisa de reunir todos os momentos da sua vida para lhes dar sentido: «a infância e a juventude e a idade adulta, e tudo o que serei e o que morreu, e os amigos, os conhecidos, num instante organizados na tessitura de mim ao mundo.» (*PS*, 2004, p. 71). Em muitos casos, é possível reconstruir a cronologia de cada vida, do nascimento até à morte, real ou simbólica pois alguns protagonistas chegam a imaginar o seu próprio falecimento numa dimensão que qualificaremos de «memória do futuro», já que esse movimento proléptico assenta e se integra no processo memorial. É o caso de Rui S. em *Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes, narrativa em que a personagem principal relata todo o processo que a levou ao suicídio. Também Paulo assiste à distância e com auto-derisão, ao seu próprio funeral: «O cortejo põe-se em movimento, tens de ir indo. Vou atrás, à frente vou eu no caixote de pinho. Não vou pouco acompanhado, temos de confessar. Para quem não era, não vou mal.» (*PS*, 2004, p. 85).

Os percursos de vida rememorados e acima evocados, assim como os dos protagonistas de *Lucialima* de Maria Velho da Costa (1983), o de Eva Lopo em *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge (1988) e o da filha de Walter em *O Vale da Paixão* (1998) da mesma autora, ou ainda o da narradora de *Percursos* (1980) de Wanda Ramos, respondem a uma indagação que lembra a de Proust em *À La Recherche du Temps Perdu*: pela análise psicológica, longa,

aprofundada e incessante, as personagens parecem ilustrar a teoria de Henri Bergson (1982, p. 181) para quem a rememoração aumenta o autoconhecimento. Neste questionamento individual, as recordações da infância ocupam um lugar importante e explicam em parte a frustração e o défice identitário que os indivíduos sofrem no presente e que tentam suprir (re)inventando e reformulando o seu passado. Assim, em *O Mosteiro* (1980) de Agustina Bessa-Luís, Belche encontra, nos seus medos infantis ligados à separação da mãe, uma explicação para os complexos que tem enquanto adulto: «Sabido é que as fobias da infância têm uma repercussão que vai até à criação duma fachada brilhante de desafio.» (*Most*, 1985, p. 240). Em *Cavaleiro Andante* (1983), de Almeida Faria, André constata o mesmo: «Racionalizei pensando que ... devia ter todos os demónios acumulados desde a infância, o que não era brincadeira.» (*CA*, 1987, p. 148). Ou ainda Rui S. que aponta para «A espantosa quantidade de coisas que ficaram por elucidar na sua [minha] infância» (*ExP*, 1987, p. 64). Por isso, esta personagem regressa obsessivamente a esse período da sua vida³, particularmente marcado pela imponente figura do pai e pelo défice afetivo que sempre sentiu e que perturbou toda a sua vida. Este transtorno é recordado reiteradamente através da cena da explicação dos pássaros, cena primordial que constitui o eixo principal em torno do qual se desenvolve a problemática do conhecimento do mundo. No início do romance, esta cena é relatada como um momento potencialmente positivo:

Um dia, em miúdo, ao fim da tarde, achávamo-nos na quinta e um bando de pássaros levantou voo do castanheiro do poço na direcção da mancha da mata, azulada

³ *ExP*, p. 12, 14, 17, 19, 22, 41, 68, 74, / 84, 128, 130, 132, 133 / 146, 149, 150, 158, 168, 179, 193 / 194, 209, 238, 239, 245.

pelo início da noite. As asas batiam num ruído de folhas agitadas pelo vento, folhas miúdas, fininhas, múltiplas, de dicionário, eu estava de mão dada contigo e pedi-te de repente Explica-me os pássaros. Assim, sem mais nada, Explica-me os pássaros, um pedido embaraçoso para um homem de negócios. Mas tu sorriste e disseste-me que os ossos deles eram feitos da espuma da praia, que se alimentavam das migalhas do vento e que quando morriam flutuavam de costas no ar, de olhos fechados como as velhas na comunhão (*ExpP*, 1999, pp. 43-44).

Mas a recordação é logo apagada pela referência à severidade e à rigidez do pai: «Imaginar que cinco ou seis anos depois o que te interessava eram as notas de Geografia e Matemática provocava-me uma espécie esquisita de vertigem, de impressão de absurdo, de impossibilidade quase cómica.» (*ExpP*, 1999, p. 44). No fim da narrativa, a cena primordial vai desembocar na visão do pai querendo estripá-lo (como os pássaros) que se confunde com a cena final do suicídio: «Corta a barriga a esse, disse o meu pai apontando-me com o dedo.» (*ExpP*, 1999, p. 246). O pai é assim descrito como representante de um universo repressivo e concentracionário, culpado da morte da mãe e do suicídio do filho. Noutras obras do mesmo autor, as recordações de infância são sempre profundamente disfóricas. Em *Fado Alexandrino* (1983), romance em que as personagens, todas militares, festejam o décimo aniversário do seu regresso da guerra colonial, o alferes evoca preocupações tétricas da criança que foi: «Quando eu era pequeno ... havia apenas fantasmas de sonhos, anjos e meninos mortos a chamarem em guinchos penetrantes de boneca, tudo a boiar ao calhas num líquido indistinto» (*FA*, 1984, p. 68). As marcas da infância são tão profundas que, em *Esplendor de Portugal* (1997) as recordações parecem transmitir-se geneticamente: em

Carlos, Clarisse e Rui, elas passam pela memória da mãe. As suas frustrações remontam para além da infância de cada um deles e aparecem como herança familiar, vivendo assim uma dupla infância disfórica. A falta de empenho afetivo de Isilda para com os seus filhos é simbolizada metonimicamente pela relação que ela manteve, quando criança, com a boneca Rosarinho (*EsP*, 1999, p. 129). Tal como abandonou a boneca quando se lhe partiu um braço, assim também ela acaba por votar ao abandono os seus filhos: Clarisse pela sua vida dissoluta, Carlos pela sua ascendência mestiça, e Rui por ser epilético. Acabarão por viver essa frustração para o resto da vida, reproduzindo o mesmo comportamento entre eles.

Outros protagonistas sentem a mesma falha. Em *Casas Pardas* (1977) de M. Velho da Costa, uma personagem rememora as privações e humilhações que sofreu em criança: «Esperavamos diversificadas calamidades domésticas em respectivos lares – coça e reprimenda, alguma privação de pequenos gozos.» (*CP*, 1996, p. 209). Também em *Lucialima* (1983), Mariana tem más recordações da mãe e da madrinha enquanto Eugénia e Ramos são incapazes de atingir a felicidade desde aquela altura. Este último é apresentado como uma criança introvertida, sofrendo um complexo de perseguição (*Luc*, 1997, pp. 89-100) provocado por um tipo de discurso ouvido repetidamente em variadas versões, por exemplo: «se não for o empenho da tua madrinha nunca hás-de ser ninguém na vida» (*Luc*, 1997, p. 95). As raparigas sentem outro tipo de frustração derivada da sua educação religiosa. Na história da «Vergôntea», contada por Eva em *Contadoras de Histórias* (1998), a personagem confessa os seus sonhos eróticos, perfeitamente consciente de estar a produzir um discurso pecaminoso, provocação que é sublinhada textualmente pelo uso de maiúsculas: «A mestre-escola, por seu lado ao serviço do senhor Padre, acalentava nos alunos o fervor na luta contra o pecado,

O PECADO!»⁴ (CH, 1998, p. 20). As recordações de infância são assim marcadas pelo peso duma autoridade ditada pelas estruturas sociofamiliares vigentes e nunca discutidas: «Não questionava e não se questionava: é assim porque é assim e assim tem que ser» (CH, 1998, p. 96). Em *O Mosteiro* (1980), Belche reconhece que nada lhe faltou mas que conservou dessa época a imagem de um «tempo de velhos»: «Tempo de velhos fora a sua infância. Não só a sua mas a de José Bento e Paulina, a irmã deste. Embora carregados de brinquedos, de surpresas caras, eles também ficavam marcados pelo tempo dos velhos.» (Most, 1995, p. 105). O tema da infância sofredora é transposto no presente através da personagem de Lucinha (*Lucialima*), criança que cegou por não querer adaptar-se ao mundo dos adultos.

As recordações de infância são geralmente impregnadas pela força emocional com que os acontecimentos foram vividos. Embora Paulo negue a importância desse período da sua vida – «Tudo isto tem a pequenez da infância, que tem a infância aqui que fazer?» (PS, 2004, p. 72), esta impõe-se à memória porque foi a partir dela que começou a correr o tempo: «Mas o que me lembra é o tempo da infância, como é próprio da senectude, que avança para o futuro de costas» (PS, 2004, p. 179). Ele recorda o internamento da mãe no manicómio: «Revejo-a na memória, revejo-nos a todos, somos quatro, as faces pálidas hirtas contra o fundo escuro, vamos todos em silêncio, viajamos na eternidade» (PS, 2004, p. 39). E o momento obsessivamente lembrado em que não conseguiu ouvir as suas últimas palavras (PS, 2004, p. 66) constitui a grande frustração da sua vida, originando o seu questionamento existencial.

Este período da vida das nossas personagens não foi o que deveria ter sido: «A infância deve ser um elo entre duas pessoas»

⁴ As maiúsculas são da responsabilidade do autor.

(MB, 1987, p. 100), afirma Sara que se conta para melhor se compreender. E mesmo quando a recordação da infância lembra um momento feliz, é sempre acompanhada por uma nota disfórica. Na realidade, a maior parte destas recordações são ao mesmo tempo explicações possíveis daquilo em que se tornaram os protagonistas no presente e considerações que reforçam a disforia desse mesmo presente.

Confrontados com o vazio afetivo, os indivíduos precisam muitas vezes de reinventar o seu passado. No entanto, a reconstituição das suas próprias vidas revela-se difícil porque estão conscientes de que as suas recordações já são reconstruções, baseadas em factos reais mas impregnadas de sensações e emoções mais ou menos modificadas pelo tempo. M. Halbwachs (1994, p. 83) lembra que somos incapazes de reproduzir pelo pensamento a sequência pormenorizada dos acontecimentos nas suas proporções em relação ao conjunto. E no caminho da vida, perdemos, por variadas razões, algumas recordações que se revelam inúteis: «A memória dos homens é igual aos viandantes cansados que largam em cada etapa uma ou outra bagagem inútil», confirma Marguerite Yourcenar (1983, p. 19).

Os homens de *Fado Alexandrino* (1983) são testemunha desse fenómeno: «... não me recordo ao certo, faltam-me bocados disso na memória como um retrato de grupo sem caras, ou um desenho incompleto, ou aqueles jogos de pontinhos numerados que é necessário unir para formar um boneco, um perfil, uma paisagem.» (FA, 1984, p. 181). Cada indivíduo repete esta mesma sensação: «... as horas e as recordações confundiam-se-me, líquidas ...» (FA, 1984, p. 525). A forma pronominal complexa realça aqui a confusão da rememoração que se perde no labirinto temporal onde parece diluir-se e tornar-se incaptável. Outras personagens, como a de Olga Gonçalves, constatam a mesma dificuldade: «Haverá um modo de saber se ficamos lúcidos nesse encontro

com o eu sem escolha, provado e sofrido, a memória assusta-me e deslumbra-me, a memória começando para mim em longínquas manhãs ...», (*OE*, 1989, p. 172).

O processo memorial está portanto em constante evolução: as recordações podem ser modificadas, minimizadas ou amplificadas involuntariamente. Por um lado, podem surgir petrificadas, intactas ou idealizadas apesar de a realidade ter mudado, por outro lado, o processo memorial está em constante evolução: «Essa era certamente uma recordação inexata, disseram. A memória podia deturpar as coisas ...» (*CCC*, 1995, p. 46). Além disso, a recordação também pode sofrer um processo de alteração voluntária. Assim, certos regressos ao passado são conscientemente alterados e os relatos apelam então para uma nova dimensão: a da memória-imaginação ou da memória-criação. Em *Esplendor de Portugal* (1977) de A. Lobo Antunes, os filhos de Isilda sabem que recriam uma infância no intuito de enganar o presente redutor e disfórico. Se tal ilusão é possível, podem então substituir aquilo que viveram por aquilo que gostariam de ter vivido. O processo criativo manifesta-se aqui através do uso anafórico de formas verbais condicionais:

... se o meu pai não se dissolvesse no cemitério do Dondo tilintava sem cessar o gargalo contra o corpo a erguer as pálpebras caladas para nós, o meu pai que gostaria de ter hoje na Ajuda com os meus irmãos e comigo, aconchegava-lhe a manta, escolhia-lhe a melhor parte do peru, comprava-lhe um álbum de pintura, conversava com ele ... (*EsP*, 1999, p. 45).

Os protagonistas projetam-se portanto num outro espaço-tempo em que a invenção é essencial, pois, como confirma Gaston Bachelard (1984, p. 85), a infância só se torna narrativa

quando «disfarçada de história», e só pode realizar-se através da sua dimensão poética. Assim sendo, estas personagens ilustram o carácter reversível presente-passado / passado-presente da memória apontado por M. Halbwachs: «Se o que vemos hoje encontra lugar no quadro das nossas lembranças antigas, inversamente, estas lembranças adaptam-se ao conjunto das nossas percepções actuais.» (Halbwachs, 1994, p. 51). A indagação de Carlos, que procura recriar circunstâncias que não existiram no tempo do seu pai, só é possível porque ele se projeta num outro espaço-tempo em que a invenção é essencial. Como o demonstra um narrador de Teolinda Gersão: «O momento longo em que não há nada a fazer num barco senão ficar quieto a ser o próprio barco, a vela, o vento, o mar. O tempo imóvel da eternidade e a infância» (*Sil*, 1984, p. 31). Esta imobilidade remete para o pensamento de G. Bachelard que propõe a hipótese da existência, na alma humana, de um «núcleo de infância que ficaria imóvel mas sempre viva, fora da história, escondida de outrem.» (Bachelard, 1984, p. 85). Por outro lado, o regresso à infância tem um carácter afetivo que distingue a rememoração do mero apelo ao passado como sublinha P. Ricœur (2000, p. 18) recorrendo ao pensamento de Aristóteles no tratado intitulado *Parva Naturalia*.

Memória e imaginação estão portanto intimamente ligadas: não pode existir recordação sem imaginação e vice-versa. «Imaginar é conceber aquilo que ainda não existe e, a partir daquilo que já foi, daquilo que cada um sentiu e viveu», confirma G. Bachelard (1984, p. 301). A memória, conclui J.-Y. Tadié, pelas suas relações com a imaginação, é «a função mais indispensável ao nosso pensamento.» (Tadié, 1999, p. 300). Entretanto, como observa M. Yourcenar, este movimento, se levado ao seu extremo, pode precipitar-nos na total irrealdade: «É estranho conservar na sua imaginação e na sua memória (uma e outra, ou uma ou outra) o equivalente do molde invertido duma realidade que talvez não o

seja.» (Yourcenar, 1983, p. 99). Daí poderem ser questionados os limites entre memória e imaginação, ou entre realidade e ficção e é precisamente na arte em geral e na literatura em particular que esta dialética se instala e que muitas vezes é explorada pelos escritores.

A relação ambivalente e reversível entre memória e imaginação é mais ou menos explícita conforme os romances e os protagonistas. Nalguns é referida indiretamente, através do conteúdo dum sonho: «É real a figura de um mistério que nos descreve a memória» (MB, 1987, p. 47), diz Sara, em *Mandei-lhe uma Boca* de O. Gonçalves. Mas é particularmente explícita nas ficções de Vergílio Ferreira: «... porque me lembras? na ficção da tua memória, onde não estás.» (PS, 2004, p. 76), questiona-se Paulo. Por seu lado, Daniel, em *Na Tua Face*, imagina uma outra realidade possível a partir de uma lembrança precisa: «Bárbara vai descer talvez de casa para se sentar ao pé de nós.» (NF, 1993, p. 167). Para Paulo, a obsessão do passado pela memorização trabalhada pelo imaginário tem um efeito terapêutico que permite a reconstrução à medida do seu desejo: «Sandra, que obsessão esta – na tarde imensa de fogo. Saborear-te o nome há tanto tempo já me não sabia. Tem uma cor pálida. O teu nome. Como um fruto numa tarde de Outono. Estou só e tudo tem explicação. É a altura de se ser louco, de as coisas existirem mais do que nós ...» (PS, 2004, p. 71). Para Daniel trata-se de uma outra maneira de ver a realidade: «Porque na memória também se via.» (NF, 1993, p. 248). Ao longo do relato da sua vida, não consegue reencontrar a imagem do rosto de Bárbara, mulher que ele não amou na sua juventude senão através de aparições difusas (NF, 1993, p. 29). Bárbara «é uma perfeição instantânea frágil», que não se pode tocar, «é a essência do impossível.» (NF, 1993, p. 77). No fim da história, no entanto, conseguirá reinventar esse rosto através das feições da mulher envelhecida por um processo designado por

Carlos Cunha (1993, p. 149) como «anamnese milagrosa»: «a sua face antiga inatingível que estava do lado de lá; eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa do esplendor. E imprevisivelmente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego.» (NF, 1993, p. 284). Paulo e Daniel são personagens que exemplificam perfeitamente o pensamento de Salah Stétié (1994) segundo quem passamos do deserto ao desejo quando nos voltamos para o passado⁵. Paulo confessa aliás no fim da narrativa que a figura de Sandra talvez tenha sido criada para vencer a degradação física resultante do envelhecimento pela recordação idealizada dos prazeres do corpo: «Esta ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei.» (PS, 2004, p. 211).

Outras personagens assumem totalmente a parte reinventada das suas recordações. Evita de «Os Gafanhotos» (CM, 1988), consciente da subjetividade deste tipo de rememoração, até consegue prever o teor das lembranças que irá conservar do seu casamento: «Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim, e que enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta ocupando o terraço – era uma questão de se considerar a realidade subjectiva como a mais concreta.» (CM, 1988, p. 26). Vinte anos mais tarde, Evita, tornada Eva, reafirma que «a memória é uma fraude para iludir o olvido cor de pó.» (CM, 1988, p. 73). Nos romances de Fernanda Botelho e de M. Velho da Costa, esta dimensão criadora da memória é particularmente importante. Em *Contadoras*

⁵ «Devant les vestiges d'un campement: il y a là les traces, cendres ou pierres, d'une présence qui fut en ces mêmes lieux couleur et vie avant de s'évanouir à l'horizon au pas d'une caravane disparue, les traces elles-mêmes n'étant le plus souvent que des vestiges en voie d'abolition. Et c'est là que brusquement l'équation, la redoutable et redoutée équation s'inverse: du fond de l'absence, ce qui soudain va surgir en parousie advenue, en épiphanie sollicitée et miraculeusement produite par l'arbitrage du désir intensificateur, c'est la figure de l'aimée, qui fut hôte de ce campement et qui, bien que partie, reparait chargée de tous les attributs de la présence.» (Stétié, 1994, p. 17).

de *Histórias* (1998), os relatos das três mulheres são ficções autobiográficas que incluem numerosas digressões formando uma hábil cadeia que, globalmente, revela «uma visão desesperadamente ficcional da vida.» (Mexia, 1999, p. 9). Isa afirma, no que conta, que «há o indispensável e há o supérfluo» (CH, 1998, p. 17). Contra tal afirmação se insurge outra das contadoras: «É irresponsável e até perigoso alterar o rumo da História» (CH, 1998, p. 18). No entanto, Isa participará finalmente da segunda versão da mesma história.

A mesma análise também se pode aplicar ao romance *O Vale da Paixão* de L. Jorge (1998). A filha de Walter parece recriar objetivamente a sua infância a partir de elementos concretos que mantêm e alimentam a memória do pai. Mas a sua recordação constitui o que J.-Y. Tadié (1999, p. 174) qualifica de «recordação imaginária»: quando vem a lembrança dos factos, a sua imaginação recria a impressão que eles podem ter provocado na altura em que se produziram. No entanto, a segunda parte do relato mostra que a imagem que ela fez do pai não corresponde à realidade que se desvela aos poucos, e em particular pela mediação dos objetos que Walter lhe deixou: a manta de soldado, as botas, o revólver, e todos os desenhos de pássaros que ele lhe foi enviando de todas as partes do mundo. Consciente da importância deste processo na (re)construção da sua identidade, a jovem transpõe-no para o ato de escrita. Mas o jogo da memória é ainda mais complexo pois a rememoração é o suporte de toda a vida da protagonista principal, indo e vindo em função da distância que separa as duas personagens. A imagem do pai desaparece quando ela fica zangada por sua causa, e logo reaparece quando se reconcilia interiormente com ele: «é por isso que eu digo que este livro tem uma dimensão pascoal, que é a ressurreição do pai e a ressurreição da memória», comenta L. Jorge (2007) a propósito deste seu romance.

O papel da imaginação na reconstrução da memória passa ainda pela recriação de cronologias que foram desestabilizadas pelas flutuações e pelas imprecisões das recordações. Segundo Douwe Fokkema, trata-se de um processo generalizado no romance pós-moderno: «Onde a cronologia falha, é a consciência que estabelece a ordem.» (Fokkema, 1983, p. 49). No entanto, essa cronologia não corresponde obrigatoriamente ao fluir dos acontecimentos, já que estes são forçosamente recriados numa dimensão indefinida e infinita: a da imaginação. Esta restabelece uma ordem à medida de cada indivíduo e cada relato assenta em certo número de elementos que servem de alavanca para a atividade rememoradora e recriadora.

Conclusão

Assim sendo, os romances estudados parecem exemplificar o pensamento de P. Ricœur (2000, p. 385) para quem, por um lado, a escrita da memória não recupera os factos, só os podendo recriar, e defende, por outro lado, que «somos afectados pela história e que nos afectamos a nós próprios pela história que fazemos.»⁶. Estas tentativas de reconstrução memorial individual remetem portanto para outra vertente: a necessidade de reconstrução duma memória coletiva questionando o passado para encontrar explicações para um presente disfórico pós-revolucionário impregnado de dúvidas, de incertezas, e para responder a uma imperativa interrogação identitária.

⁶ «nous sommes affectés par l’histoire et nous nous affectons nous-mêmes par l’histoire que nous faisons » (Ricœur, 2000, p. 385).

Bibliografia

Corpus

- Antunes, A. L. (1984). *Fado Alexandrino* (1ª ed. 1983). Lisboa: Pub. Dom Quixote [FA].
- Antunes, A. L. (1988). *Explicação dos Pássaros* (1ª ed. 1981). Lisboa: Pub. Dom Quixote [Exp].
- Antunes, A. L. (1999). *O Esplendor de Portugal* (1ª ed. 1997). Lisboa: Pub. Dom Quixote [Esp].
- Bessa-Luís, A. (1995). *O Mosteiro* (1ª ed. 1980). Lisboa: Guimarães & Ca Editores [M].
- Botelho, F. (1998). *As Contadoras de Histórias*. Lisboa: Editorial Presença [CH].
- Carvalho, M. de (1994). *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Lisboa: Editorial Caminho [DPBT].
- Correia, H. (2002). *Lillias Fraser* (1ª ed. 2002). Lisboa: Relógio d'Água [LF].
- Costa, M. V. da. (1996). *Casas Pardas* (1ª ed. 1977). Lisboa: Dom Quixote [CP].
- Costa, M. V. da (1997). *Lucialima* (1ª ed. 1983). Lisboa: Dom Quixote [Luc].
- Faria, A. (1978). *Cortes* (1ª ed. 1986). Lisboa: Editorial Caminho, O Campo da Palavra [Cor].
- Faria, A. (1987). *Cavaleiro Andante* (1ª ed. 1983). Lisboa: Editorial Caminho, O Campo da Palavra [CA].
- Ferreira, V. (1993). *Na Tua Face* (1ª ed). Lisboa: Bertrand Editora [NTF].
- Ferreira, V. (2004). *Para Sempre* (1ª ed. 1983). Lisboa: Bertrand Editora [PS].
- Gersão, T. (1984). *Silêncio* (1ª ed. 1981). Lisboa: O Jornal [Sil].
- Gersão, T. (1995). *Casa de Cabeça de Cavallo* (1ª ed.). Lisboa: Dom Quixote [CCC].
- Gonçalves, O. (1987). *Mandei-lhe uma boca* (1ª ed. 1977). Lisboa: Editorial Caminho [MB].
- Gonçalves, O. (1989). *Ora Esguardae* (1ª ed. 1982). Lisboa: Editorial Caminho [OE].
- Jorge, L. (1988). *A Costa dos Murmúrios* (1ª ed.). Lisboa: Pub. Dom Quixote [CM].
- Jorge, L. (2004). *O Vale da Paixão* (1ª ed. 1998), Lisboa, Pub. Dom Quixote [VDP].
- Pires, J. C. (1999). *Alexandra Alpha* (1ª ed. 1987). Lisboa: Pub. Dom Quixote, [AIAI].
- Ramos, W. (1981). *Percursos* (1ª ed. 1980). Lisboa: Presença [Per].

Bibliografia teórica

- Bachelard, G. (1984). *Poétique de la rêverie*. Paris: PUF.

- Bergson, H. (1982). *Matière et Mémoire*. Paris: PUF.
- Cunha, C. (1993). Narração dialógica e ficcionalização do mundo em Vergílio Ferreira. *Diacrítica* n°8. Universidade do Minho, Revista do Centro de Estudos Portugueses, 73-92.
- Fokkema, D. (1983). *Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Edições Vega Universidade.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*, Edition Critique par Gérard Namer. Paris: Ed. Albin Michel.
- Jorge, L., «Uma história de amor cruzada», entrevista de Maria Teresa Horta, in *Diário de Notícias*, 21/07/07.
- Levécot, A. (2007). *Profondeur du temps. Un certain regard sur le roman Portugais du dernier quart du XX^{ème} siècle*. Tese de doutoramento, Dir. Catherine Dumas, Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França.
- Levécot, A. (2009). *Le roman portugais contemporain, Profondeur du temps*. Paris: L'Harmattan.
- Lourenço, E. (1984). Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras* n°78, 7-16.
- Mexia, P. (1999). Cinismo e melancolia. *Diário de Notícias (DNA)*, 23/01/99, 42-43.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.
- Stétié, S. (1994). *Réfraction du désert et du désir*. Mazamet: Babel éditeur.
- Tadié, J.-Y. (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- Todorov, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- Yourcenar, M. (1983). *Le Temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard.

**O DISCURSO MNÉSICO EM *DE PROFUNDIS*,
VALSA LENTA DE JOSÉ CARDOSO PIRES**
(THE MNESIC DISCOURSE
IN *DE PROFUNDIS*, *VALSA LENTA*
OF JOSÉ CARDOSO PIRES)

Rosa Duarte (CHAM, Univ. Nova de Lisboa)

rosaduarte00@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7074-7404>

Resumo: Este capítulo procura analisar o propósito e a temática da obra *De Profundis, Valsa Lenta* (1998) de José Cardoso Pires, à luz da multidisciplinaridade presente no corpo do texto. Questiona o conhecimento científico sobre a dimensão criativa do eu e recorre à intertextualidade para compreender o discurso mnésico do autor no testemunho autobiográfico, quando da perda de memória e sua posterior recuperação. Argumenta a favor da multidisciplinaridade para o conhecimento do homem, embora com legítimas reservas. Reconhece o escritor como um homem que é génio e que doa a sua arte à ciência e ao mundo.

Palavras-Chave: Autobiografia, Consciência, Criatividade, Memória autobiográfica, Multidisciplinaridade

Abstract: This chapter seeks to analyze the purpose and theme of the work *De Profundis, Valsa Lenta* (1998) of José Cardoso Pires,

taking into account the multidisciplinary present in the text. It questions the scientific knowledge about the creative dimension of the self and draws on intertextuality to understand the speech of memory in the author's autobiographical testimony, after undergoing loss of memory and its subsequent retrieval. It argues in favor of a multidisciplinary approach to the understanding of man, albeit with legitimate reservations. It also recognizes the writer as a man who is a genius and donates his art to science and the world.

Keywords: Autobiographical memory, Autobiography, Creativity, Consciousness, Multidisciplinary

O interesse da literatura contemporânea pela modalidade textual biográfica é recorrente, nomeadamente na escrita da professora argentina Leonor Arfuch, em especial no seu livro *Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea* (2010), no qual espelha a sua pesquisa sobre tema desde os anos 1990, numa perspetiva multidisciplinar.

A memória é uma ferramenta indispensável à escrita sobre a vida, que constrói a história da identidade individual e / ou coletiva. O indivíduo constrói-se a registar e a reler os registos. E a cada recordação autoral, faz voluntárias e involuntárias reformulações no ato testemunhal.

A individualidade das experiências humanas é um objeto de estudo complexo e atual, sendo investigado pelas neurociências e outras disciplinas conexas. Cada um habita um cérebro único, que a ele está ligado pelo humor dos desejos pessoais, momentâneos ou amadurecidos, moldados nos neurónios humanos. E o eu engloba em si o micro e o macro, cuja hierarquização é discutível e variável. Será que o material mnésico para pensar o

eu é teorizável? A função mnésica vive também da imaginação. Será, então, realidade mais duradoura quando é memorialística?

Se não houvesse uma forma de armazenamento mental de representações do passado, não se alcançariam soluções para tirar proveito da experiência. Assim, a memória envolve um complexo mecanismo que abrange o arquivo e a recuperação de experiências e que está intimamente associado à aprendizagem. Deste modo, a aprendizagem, tal como a aquisição de novos conhecimentos, conta com a memória que retém os conhecimentos aprendidos. A memória mobiliza situações que comprovam ou invalidam os juízos. Para atingir a plenitude das suas capacidades racionais, a consciência procura captar as realidades de modo virtualmente incondicionado.

As alterações celulares decorrentes da aprendizagem e da memória dependem da eficiência das sinapses e podem aumentar a transmissão de impulsos nervosos, modulando o comportamento, como explica Damásio: «Só as lesões nos córtices sensoriais iniciais criadores de mente e em seu redor impedem a recordação da informação que em tempos foi processada por esses córtices e registada na sua proximidade.» (Damásio, 2010, p. 177).

A experiência pode ocorrer a partir de uma aprendizagem ativa ou pelo contacto com espaços de interação humana, cores, música, sons, livros, cheiros, etc. Com a idade, o cérebro humano também vai perdendo acuidade e a memória pode apresentar alterações. «O cérebro é como um músculo; se não for exercitado, perde-se», na expressão de Ramón y Cajal em *Textura del Sistema Nervioso del Hombre y de los Vertebrados* (1894). A ideia de estudar a obra literária para compreender melhor o papel da memória no acto criativo e no conhecimento do eu sublinha a importância de uma nova atitude, como nas ciências e nas humanidades, que tem sido apontada pela gnosiologia e pela ontologia, com base nos fundamentos essenciais da realidade.

Ao estudar o sonho, Maurice Halbwachs, em *Les cadres sociaux de la mémoire* (1952), mostrou que o passado não é guardado na memória verdadeiramente individual. Nesta restam apenas impressões, fragmentos e imagens que não são memórias completas. As representações coletivas são as memórias reais. Segundo ele, não existem memórias pessoais autossuficientes, porque o indivíduo realmente não se lembra bem do passado, e por isso não pode revivê-lo como tal, apenas reconstruí-lo a partir das necessidades do presente. A reflexão sobre a evocação de memórias não é possível sem o trabalho da consciência. E os quadros sociais da memória são precisamente «instrumentos» para o indivíduo consciente reconstruir uma imagem do passado consistente e de acordo com as necessidades do seu presente, a sua existência como um ser social, em harmonia com o equilíbrio existencial da sua personalidade, da sua identidade.

Em *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires (1998) testemunha a perda acidental da memória, a qual é descrita como sendo um mal-estar físico durante o momento do acidente vascular cerebral propriamente dito. Conta que fixou o olhar, por momentos sentiu-se mal como nunca antes e pouco depois falou com a sua mulher para lhe perguntar como se chamava. Através do texto, procura revelar o que se passou numa «fria tranquilidade». O breve diálogo que reconstituiu na primeira pessoa com Edite, sua esposa, decorre brando, como toda a narrativa, sem peripécias de ansiedade exaltada, algumas vezes num tom distante, de observação omnisciente: «... ele ao princípio sabia-se doente», mas era «...uma impossibilidade com a qual convivia numa aceitação natural.» Convertida a experiência em recordação, narra então na terceira pessoa os dias de estranheza no mundo dos sentidos e dos sentimentos «...a desmemória não só o isolou da realidade objectiva como o destituiu, pode dizer-se, de sentimentos...» (Cardoso Pires, 1998, p. 38), narra o isolamento mental (i.e., a

mente sem o conhecimento de si) e a consequente ausência de cada nome dos outros e dos lugares: «Eu tenho filhos, não tenho?... Como é que eles se chamam?» (Cardoso Pires, 1998, p. 37). José Cardoso Pires procura identificar-se através do reconhecimento daqueles que participam na sua vida. Sem nomes, sem memória, o autor sente-se fragmentado, usando indicadores de alteridade, de polifonia. «O universo para onde desertou esse Outro que eu acompanhei com as esvaídas recordações que trouxe dele ou com os relatos da minha mulher e dos amigos que me visitaram era assim.» (Cardoso Pires, 1998, p. 27).

O narrador depara-se com o problema da identidade para a representação humana durante a construção do seu texto, quando narra, por exemplo, os diálogos jocosos dos seus companheiros de internamento a desafiarem o próprio medo da morte. Mas enquanto José Cardoso Pires foi personagem acidentada, a sua mente não pôde recorrer a quaisquer registos mentais, quer de natureza ontogenética quer filogenética. Biograficamente, procura recolher testemunhos sobre o que se passou consigo.

No momento do ato da escrita, o narrador recorda a ausência de sentido no período pré-internamento e durante o internamento hospitalar: «Por cima duma porta não sei onde havia um letreiro que me obrigava a um soletrar intrigado. ...» (Cardoso Pires, 1998, p. 44). Logo que recupera a consciência de si, sente ativar a sua costumada cumplicidade com a arte da captação da imagem e do diálogo pela observação «Agora que eu tinha despertado, o mundo recomeçava a partir de dois companheiros de hospital que iria deixar em breve e que até lá eram os meus personagens de cada dia.» (Cardoso Pires, 1998, p. 59). Depois, em pleno ato narrativo, dá conta do excesso de sentido que não consegue esgotar na sua narrativa, oferecendo ao leitor uma representação daquela realidade: «Já dois anos sobre isto e só hoje é que dou por encerrada para sempre a minha viagem à desmemória...»

(Cardoso Pires, 1998, p. 63). Naturalmente, ficaram alguns significantes ausentes no texto... «Esta absoluta economia de meios ... concentra a acção em três metros quadrados de sofrimento; não existe nada mais perigoso para um escritor do que abolir as sombras.» (Lobo Antunes, 1997, p. 102).

José Cardoso Pires não considerou *De Profundis, Valsa Lenta* um livro terminal. *De Profundis* foi, na sua opinião, um espaço branco no meio da sua escrita, da sua obra. Ele nunca pensou escrever esse relato, ou essa memória, e por isso não sabia como classificá-lo. Escreveu-o incentivado pelas conversas que teve com o Professor João Lobo Antunes. Ele disse-lhe: «Você contou-me coisas que valia a pena que as relatasse.» Como Lobo Antunes escreveu no seu prefácio, «é escassa a produção literária sobre a doença vascular cerebral» (Lobo Antunes, in Cardoso Pires, 1998, p. 9). Cardoso Pires resolveu seguir o conselho.

Foi-lhe difícil escrever sobre a doença, uma vez que não dominava a área científica e também dada a falta de registo memorialístico. Fê-lo sempre com grande receio, porque afirmava que não tinha cultura médica nem científica para se estar a meter em terrenos que não lhe eram próprios. A dor não a reconheceu como quadro clínico pós-traumático, porque a sua recuperação foi quase milagrosa e indolor. Era seu costume escrever duas versões, no mínimo, de cada livro. Desta vez escreveu uma espécie de três versões deste texto. Queria fazer algo de rigorosamente objetivo. E depois, do ponto de vista literário, que é o que lhe interessava particularmente, tentou fazer aquilo a que se poderia chamar uma escrita branca. Essa escrita branca foi sempre o seu sonho, confessou publicamente, uma escrita despojada, substantiva tanto quanto possível. Despojada de barrocos, de advérbios. Como o tinha feito o poeta João Cabral de Melo Neto, por exemplo em *Morte e Vida Severina* (2010), que o seduzia pela sua escrita seca e descarnada.

José Cardoso Pires considerou o seu livro um livro de memórias, uma memória da não memória. Uma viagem à desmemória, ao homem sem memória. E um homem sem memória é um homem perdido. Porque não tem afetos, ninguém pode gostar de alguém se não tiver memória. Perdeu as emoções, quase perdeu a fala, pois ficou destroçada, perdeu as relações. Não tinha memória, logo não tinha relações, nem leitura nem escrita, impossibilitado de comunicar. O que conta neste livro é em grande parte o que lhe contaram. Não foi imaginado. Há coisas que viveu e se lembrava delas, embora fossem poucas. Lembrava-se do ambiente. A recordação que tem é a de uma brancura iluminada. As pessoas eram vultos muito brancos. O que lhe ficou foi a brancura morna e bastante iluminada. Não havia o sentido de identidade. Quando aparecia uma pessoa, cumprimentava-o, olhava-o e nunca tinha conhecimento de quem se tratava. Assim que essa pessoa saía, perguntava logo quem era. Ele queria entender quem ele próprio era e uma das maneiras de o saber seria saber quem era o outro, porque através do outro talvez ganhasse alguma referência. Andou sempre tranquilo, a sorrir para toda a gente. Ele que, como dizia, não era um tipo sorridente. Para ele, aquele período não teve dimensões. Era um horizonte perfeitamente vazio, via as pessoas e as pessoas passavam por ele, indistintas.

Com esta escrita a partir da sua vivência pessoal, descobriu que o bem mais precioso do homem é a memória. Que a inteligência não pode existir sem memória. Que a memória é tudo, porque é a base do ser humano. E nunca, segundo afirma, leu alguma coisa sobre a memória... Continuava analfabeto em coisas de medicina. A memória é a grande descoberta que José Cardoso Pires faz neste livro. Mas há também em *De Profundis* a reafirmação de uma extraordinária gratidão pela ciência, pelos médicos. Por isso, este seu testemunho dedicou-o à ciência e aos médicos em particular que o assistiram. Aliás, o escritor nunca

escondera a sua admiração pela ciência. José Cardoso Pires considerava que havia mais imaginação na ciência do que nas artes; e dá um exemplo: a imaginação das artes só conseguiu que Júlio Verne descrevesse a Lua, enquanto a imaginação da ciência foi suficiente para se chegar à lua e conhecê-la ao vivo.

É grande o contributo da ciência moderna, até na sua atitude de perscrutar a realidade para além do que os nossos olhos veem e do que a nossa razão admite. E a ajuda da filosofia consiste em participar na reconstrução do pensamento à medida que este emerge no sentido de cada palavra. As questões da filosofia não são hipóteses científicas nem exercícios de abstração. Resultam de uma inquietação e de uma procura. A filosofia e a vida estão ligadas, conscientes do elemento subjectivo que caracteriza as interpretações humanas. Há filosofia em cada procura interpretativa. Embora teórica e reflexiva, a filosofia complementa a ciência porque é uma ação de descoberta pelo primado da relação entre o eu e o tu. Neste domínio concreto, Friedrich Nietzsche é um exemplo de exaltação da vida, como é visível no seu livro *A Gaia Ciência* (2002 [1882]).

A consciência, quer seja na ciência, na literatura, ou na filosofia, obriga-nos inevitavelmente à interrogação. A partir da memória da relação, a consciência, no seu sentido mais estrito, complementa a substância das coisas num lugar no espaço, num momento no tempo, une-as por motivos e causas e atribui-lhes sentido. Surge, então, o conceito fundamental de reconhecimento, desenvolvido por autores como Axel Honneth, em *A Luta pelo Reconhecimento* (2011) ou Paul Ricœur, em *Parcours de la Reconnaissance* (2004). Sobretudo neste último, o ato do reconhecimento surge no sentido de identificação, como quando José Cardoso Pires se redescobre ao regressar à consciência de si. Trata-se de reconhecer aquilo que antes já conhecera. E a consciência desvenda e faz reconhecer.

Alguns filósofos do séc. XX, como Paul Ricœur na obra supracitada, deixaram claro que não se pode confundir a consciência com o eu de que as ciências falam. As ciências realçam certos aspetos da consciência; não a revelam nem a modificam na sua essência. Para esses filósofos, o eu é um fenómeno secundário face ao ser consciente, uma perspectiva, entre outras, que se apresenta na consciência (eu sou eu, mas não sou um eu, afirmou Voegelin nas suas *Reflexões Autobiográficas*, 2008). Este fenómeno do eu é sempre a perspectiva da primeira pessoa, enquanto que o «si» ou «si-mesmo» (o «soi-même» de que fala Ricœur, 1991) é já o ser reflexivo. Ou seja, o eu dá lugar a outros, à alteridade, como é visível no discurso polifónico de José Cardoso Pires.

Com mais ou menos consciência, a criatividade permite à consciência atingir um patamar superior à coordenação das atividades fisiológicas. A criatividade revolta-se contra os sentidos ociosos e liberta o homem da tirania dos factos. E aqui surgem novos exercícios da consciência. A palavra, em vez de mero traço, ganha cor com o sentido. O som, em vez de ser ruído, pode ser transformado em música, para o ouvido desfrutar da sua melodia. Como escreveu Schopenhauer, na obra *Os Dois Problemas Fundamentais da Ética* (2009 [1841]), o homem torna-se quem é ao descobrir o seu verdadeiro carácter. E o ato criativo liberta a sua consciência, despertando no autor o conhecimento de si. Recordar é também um ato criativo. «O acontecimento *existência* é um conceito fenomenológico, pois a existência se apresenta como acontecimento para a consciência viva...» (Bakhtin, 1992, p. 202).

Só se conhece verdadeiramente uma coisa ou alguém quando se é capaz de os descrever. Cada ser humano é um potencial narrador da sua história. Foi isso que José Cardoso Pires procurou fazer: descrever-se para se conhecer no momento distinto da sua vida. E para isso contou a sua história o melhor que pôde e com a ajuda das pessoas que com ele vivenciaram aquele episódio da

sua vida que ele pensava ser inenarrável. Mesmo com um limitado acesso ao estádio da sua consciência mnésica. Habitualmente não se sabe tudo o que acontece dentro de nós quando lemos, falamos ou interagimos em estado de saúde normal. Muito menos numa situação traumática de desmemória grave. Contudo, houve uma realidade que foi possível ao autor recriar através da experiência de reconhecimento retrospectivo.

Afirmou Espinosa, na *Ética* (1992), que só do conhecimento desinteressado vem o poder e a liberdade; só com ele se podem abrir caminhos que ligam a novos destinos. A escrita autoral é um acto que se alimenta do conhecimento temporal desinteressado para alcançar o poder vital e a liberdade. O tempo é um fator limitativo do nosso ser e a cada momento que passa temos menos oportunidades mas um pouco mais de memórias, um pouco menos esperança de existir e um pouco mais de certeza da morte. Como aconteceu dois anos depois do AVC de José Cardoso Pires, que deu origem ao livro que aqui analisamos. José Cardoso Pires precisou escutar o que lhe foi dito, mas também as pausas, os olhares, o que não foi dito... porque por vezes os silêncios clarificam, indicam e revelam. As palavras podem determinar o destino do homem.

Orfeu encantou a natureza com palavras. Era o mais talentoso dos poetas e, ao selar a palavra com a música, maravilhava. Quando tocava lira, os pássaros paravam de voar para o escutar. É pela palavra que o escritor se dirige ao mundo. E José Cardoso Pires, em *De Profundis, Valsa Lenta*, procurou pela palavra encontrar a sua realidade, uma realidade em que não faltassem outras expressões artísticas como a música (de Mozart) e o desenho (de Gunther Grass).

A linguagem é a casa do ser, escreveu Heidegger em *A Caminho da Linguagem* (2003). E escrever é uma linguagem de ação. Certas palavras em certas circunstâncias correspondem a ações. Como

a metáfora que faz, desfaz e refaz a realidade e, enquanto sistema simbólico, torna-se um modo de ver e descrever o mundo. O poeta e o escritor são aqueles que conseguem moldar as palavras de modo a amaciá-las por forma a dizer o que é único. A arte de escrever consegue trazer a palavra à fluidez do pensamento e ao fluxo da consciência. Na crueza do sofrimento, o escritor consegue dar harmonia e sonoridade. A canção é palavra em acção. E a palavra encerra poesia. A palavra é mágica, porque é canção, e porque é poesia. José Cardoso Pires sabia que a senha para entrar na existência é feita de palavras. A consciência tem a capacidade de criar palavras poderosas e tão concretas como as ações que mudam a vida. E *De Profundis, Valsa Lenta* foi uma acção testemunhal de partilha e reconciliação com a história da sua vida.

Não houve afirmação exacerbada do eu, nem uma biografia (ou autobiografia) que destruísse a relação do eu com o outro. Os escritores publicam porque são, por excelência, trabalhadores e mandatários da consciência narradora. Não têm apenas a capacidade de pensar o mundo exterior ou o mundo interior, mas também a capacidade de reconhecer nos outros o seu eu, que é apenas uma parte da sua própria consciência. A natureza humana conta com a insatisfação de cada escritor e de cada cientista para ir mais além. Com os olhos, o perscrutador cumprimenta, fala e até sorri. Escreve com gestos. Mas para isso tem que reconhecer códigos e associar experiências na sua memória.

O modelo cíclico, que surge em mitologias de todo o mundo, é subscrito por Nietzsche em *A Gaia Ciência* (2002 [1882]), numa visão moderna. Considerou que existia no universo um número limitado de fatores que se combinariam periodicamente. Seria o eterno retorno do mesmo (Aguiar, 1932). Em *A Decadência do Ocidente* (2013 [1922]), Spengler fala também de crescimento e decadência das civilizações. Porque a cada ato de vida, o ritmo

é abrandado pelas pequenas mortes diárias. Como na simples leitura de um livro...

Para Nietzsche, a doutrina da vontade de poder, presente no seu livro póstumo com o mesmo título, é expressão das tendências saudáveis de afirmação do ser humano. É preciso criticar todas as teorias transcendentais, todas as teorias baseadas em especulações metafísicas e na crença em Deus. O ser humano tem de se superar e de se tornar melhor. José Cardoso Pires, como homem que se dizia não crente, quis superar-se. E isto também através da subjectividade do prazer estético. É que sem subjectividade, não há reconhecimento do belo, disse Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* (2017 [1790]). E *De Profundis, Valsa Lenta*, como qualquer obra de arte, não é a representação de uma coisa bela, mas a representação bela de uma vida.

Como o prazer estético é desinteressado, pode aspirar à universalidade. Daí a projecção da obra literária. Na estética, não há regra para produzir a beleza nem para a avaliar. Só o desinteresse permite compreender a pretensão à universalidade. Dizer que uma coisa é bela é supor que os outros a acham bela, é acreditar que provoca nos outros o mesmo prazer que provoca em mim. E «...a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, signifi-
cante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico...» (Bakhtin, 1992, p. 203).

Neste livro, José Cardoso Pires lança um grito de vida: aquilo que Nietzsche afirmava ser a arte como a vontade de poder na sua dimensão criadora. A experiência estética recria o real, dá-lhe outro sentido, outra dimensão, e abre novos horizontes. Reconfigura o mundo, pois o artista, mesmo ao biografar a sua vida, não quer copiar a realidade. Apenas reencontrar-se consigo e com os outros. A experiência traumática psicofisiológica de José Cardoso Pires teve como consequência, num tempo posterior, uma inusitada clareza de espírito. Curiosamente, como Nietzsche

considerou a respeito de si próprio: «Em meio a tonturas provocadas por enxaquecas de três dias, acompanhadas de terríveis catarros, eu possuía uma lucidez de dialético *par excellence*.» (Marton, Branco & Constâncio, 2014, p. 292). Da sua vontade de estar de boa saúde e de viver, Nietzsche criou a sua filosofia. Este filósofo começou nessa altura da sua vida a trabalhar a tese sobre a origem do génio como espírito livre. Génio que seria para ele alguém original e forte de espírito porque superaria as suas fraquezas, aceitando-as e transformando-as.

Ao escrever *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires não pretendeu apenas escrever um testemunho invulgar na primeira pessoa de uma experiência traumática, mas recuperar o ato criativo numa dimensão existencial onde vida e morte dialogassem, situação em que ele pasmou e à qual chamou a morte branca. Porque quando se avista o outro lado da linha da vida, a experiência da morte deixa de aterrorizar e de ser uma situação penosa para ganhar um estatuto de conviva encantatório e de harmonia. Este livro é assim um texto-lugar onde há conversação entre a consciência e o «si-mesmo». E essa consciência foi conquistada pelo reconhecimento do indivíduo enquanto narrador da sua própria história. Ao escrever *De Profundis, Valsa Lenta*, José Cardoso Pires assumiu a sua natureza humana incapaz de viver no presente do mundo do ser sem o interesse pelo mundo dos fenómenos e experiências de reconhecimento do eu, com a excelência da lucidez que distingue o génio.

Referências bibliográficas

- Aguilar, M. (1932). *Obras Completas de Federico Nietzsche. El Eterno Retorno* (Tomo V). Madrid: Bolaños y Aguilar.
- Arfuch, L. (2010). *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ.

- Bakhtin, M. (1992). *Estética da Criação Verbal*. S. Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Cajal, S. R. y (1894). *Les Nouvelles Idées sur la fine Anatomie des centres Nerveux*. Paris.
- Cardoso Pires, J. (1998). *De Profundis, Valsa Lenta* (9ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência*. Maia: Temas e Debates.
- Espinosa, B. (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Halbwachs, M. (1952). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: PUF.
- Heidegger, M. (2003). *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes.
- Honneth, A. (2011). *Luta pelo Reconhecimento. Para uma Gramática Moral dos Conflitos Sociais*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM.
- Lobo Antunes, A. (1997). Da Morte Com Humor. O espanto oferecido. *Revista Visão*, Lisboa, 15 de Maio, p. 102.
- Lobo Antunes, J. (2012). *A Nova Medicina*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Marton, S., Branco, M., & Constâncio, J. (Coords.) (2014). *Sujeito, Décadence e Arte. Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Melo Neto, J. C. (2010). *Morte e Vida Severina*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Nietzsche, F. (2002). *A Gaia Ciência* (3ªed.). Brasil: Hemus Editora.
- Ricœur, P. (1991). *O Si Mesmo como um Outro*. Campinas: Papirus.
- Ricœur, P. (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Stock, 2004.
- Spengler, O. (2013 [1922]). *A Decadência do Ocidente*. Rio de Janeiro: Forense.
- Schopenhauer, A. (2009 [1841]), *Les deux problèmes fondamentaux de l'éthique*. Paris: Gallimard.
- Voegelin, E. (2008). *Reflexões Autobiográficas*. Rio de Janeiro: É Realizações.

**A BIOGRAFIA COMO ESCRITA
DA REALIDADE EM TIAGO VEIGA**
(BIOGRAPHY AS A WRITING OF REALITY
IN TIAGO VEIGA)

José Vieira (Faculdade de Letras, Univ. de Coimbra)
jose_e_c_vieira@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2117-9575>

Resumo: O presente capítulo pretende demonstrar de que forma a Biografia enquanto género literário é uma forma de dar existência a pessoas de livro, a personagens. Ainda que seja muitas vezes vista como uma forma de credibilização e canonização, Mário Cláudio faz da Biografia um artefacto artístico de grande valor estético e de um alcance literário que está para lá da historiografia, indo aportar ao cais dos mitos. Através da escrita de *Tiago Veiga. Uma Biografia* (Cláudio, 2011), o autor de *Boa noite, senhor Soares* (Cláudio, 2008) conjuga os conceitos de biografia e autobiografia literária e factual, dando azo, deste modo, a interpretações pós-modernistas destes géneros que parecem tão mal vistos pela crítica. Se, por um lado, a Biografia literária, aliada a um jogo delicado entre realidade e ficção, perpassa as páginas da monumental narrativa sobre Tiago Veiga, por outro lado, o tema da viagem é uma constante que acaba por refletir, de diversas formas, a

suposta personalidade e psique do «esfinge magra». Tendo por base conceitos como os de *flâneur*, vindo a lume a propósito de Baudelaire, e os conceitos sociológicos de turista e vagabundo, preconizados por Zygmunt Bauman, Veiga acaba por ser um sujeito múltiplo, líquido e fragmentado. É sobre estas premissas e balizamentos teóricos que se desenvolve esta reflexão.

Palavras-chave: Biografia, *Flâneur*, Mário Cláudio, Modernismo, Pós-modernismo, Tiago Veiga

Abstract: This chapter intends to demonstrate how Biography, taken as a literary genre is a way to give existence to characters or, as we could call them, *book people*. Although Biography is often seen as a way to give credibility and to canonize, Mário Cláudio turns it into an artistic artefact of great aesthetic worth and provided it with a literary reach that goes beyond historiography, docking into the harbours of myth.

Through the writing of *Tiago Veiga. Uma Biografia* (Cláudio, 2011), the author of *Boa Noite, senhor Soares* (Cláudio, 2008), summons the concepts of biography and literal and factual autobiography thus making it possible to put forward post-modern interpretations of these genres that are otherwise often seen in a negative light by their critics.

If, on one hand, literary Biography, aligned to a game of reality and fiction, is interwoven in the pages of the monumental narrative about Tiago Veiga, on the other hand, the theme of travelling is a constant that ends up reflecting, in many ways, the supposed personality and psyche of the «skinny sphinx». On the grounds of concepts such as *flâneur*, brought to light to Baudelaire, and the sociological concepts of tourist and vagabond, developed by Zygmunt Bauman, Veiga ends up

being a multiple, liquid and fragmented subject. It is with these premises and framework that this reflection is developed.

Keywords: Biography, *Flâneur*, Mário Cláudio, Modernism, Post-modernism, Tiago Veiga

A literatura é a maneira mais agradável de enganar a vida.
(Soares, 2012, fragmento 116)

«É claro», preveniu ele, «que irão acusar-te de me teres inventado, considerando-se muito argutos pela descoberta, mas não será verdade que cada biógrafo inventa o seu biografado, e que andamos todos nós a inventar-nos uns aos outros?»

(Cláudio, 2011, p. 650)

«Julgo chegado o momento de te informar daquilo que pretendo de ti. ... Vais agora escrever-me a biografia, ... servindo-te das conversas que tivemos até hoje, e daquelas que haveremos de ter, e do que a tua fantasia engendrar para preencher as lacunas.» (Cláudio, 2011, p. 649). Foi assim que Tiago Veiga, o «pássaro-bisnau», o «esfinge magra» se dirigiu a Mário Cláudio, no ano de 1984.

Ainda que o autor de *Amadeo* (Cláudio, 1984) tenha recusado durante a vida do «nosso biografado» tal proposta, o certo é que em 2011 vem à estampa a monumental biografia de Tiago Veiga, homem que parece ter passado pela cena literária portuguesa de forma discreta e silenciosa, mas sempre em contacto com os grandes vultos da vida cultural e intelectual, nacional e europeia.

Afinal, quem é este Tiago Veiga que não se insere em rebanhos ou em movimentos? Quem é este homem que bastas vezes queimou os seus escritos e sempre teve pavor à publicação da sua obra e à opinião do público e dos leitores? Para quê escolher alguém para escrever a sua biografia, quando é o próprio Tiago que se afasta do mundo, numa postura de monge beneditino e misto de misantropo? Em que medida se intromete a autobiografia de Mário Cláudio na biografia de Tiago Veiga? São estas algumas das questões que serão desenvolvidas no presente capítulo, de modo a apresentar algumas propostas de reflexão¹.

Será a biografia um artefacto histórico ou um texto ficcional? Parece-nos que a biografia se situa na fronteira-limite destes dois conceitos. Ao mesmo tempo que inventa uma verdade acerca de um sujeito, pois, como refere Catherine Peters, a «biografia literária é um ato de extensão da atenção sobre uma só pessoa, uma canonização da sua vida e trabalho, privilegiando a vida do biografado sobre todas as outras.» (Peters, 1995, p. 44. Tradução nossa), a biografia, com o seu pendor de verdade, institui ao mesmo tempo uma narrativa que tem como propósito ser fiável. O biógrafo torna-se num artista, sendo que a biografia, por conseguinte, passa a ser, não só, mas também, uma narrativa com valor estético-literário.

Porém, porquê escolher alguém para escrever a sua biografia, quando é o próprio Tiago que se afasta do mundo, numa postura de monge beneditino e misto de misantropo? Quando Tiago Veiga escolhe Mário Cláudio para escrever a sua biografia, o «esfinge magra» tem noção do grande escritor em formação, lembremo-nos

¹ Importa referir que o estudo que agora expomos é fruto da nossa investigação no âmbito do curso de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, de modo que as pistas que aqui serão evidenciadas fazem parte de um trabalho *in progress*.

que «o nosso homem» pede ao autor de *O Fotógrafo e a Rapariga* (Cláudio, 2015) para escrever a sua biografia logo após a leitura do romance biográfico *Amadeo* (Cláudio, 1984), e meses antes de o seu autor ser agraciado com o Grande Prémio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores, a 12 de Maio de 1985. Com a tarefa que incumbe a Mário Cláudio, o «pás-saro bisnau» teria a certeza de que a sua vida e a sua obra não passariam despercebidas do mundo que lê, ainda que de forma póstuma, o que vem dar um maior realce à figura de um homem vago, discreto e silencioso, qual comum transeunte deste nosso mundo líquido, múltiplo e fragmentado.

Assim, a vida de Tiago Veiga cola-se à vida de Mário Cláudio e vice-versa. Não nos esqueçamos que é o próprio biógrafo que nos conta que

A partir deste momento (1966) implicar-se-ia de tal forma na minha vida a de Tiago Veiga, marcando-a tanto pela ausência do nosso perturbado diálogo como pela coincidência dos passos que levámos, que se me torna difícil agora atingir a objectividade que se presume no biógrafo (Cláudio, 2011, p. 501).

«Seguindo-me como uma sombra» (p. 583), diz-nos o nosso biógrafo, Tiago Veiga será uma constante presença na vida de Mário Cláudio ao longo das mais de setecentas páginas da sua biografia, mesmo que só se tenham vindo a conhecer sessenta e dois anos e quatrocentas e oitenta e seis páginas depois do nascimento do «nosso poeta».

Esta relação, nem sempre calorosa ou pacífica entre biografado e biógrafo, leva-nos a uma outra questão: em que medida se intromete a autobiografia de Mário Cláudio na biografia de Tiago Veiga? Quando folheamos a grande narrativa claudiana,

comprendemos que esta surge dividida em três grandes momentos: «A Cela e a Vida», «Alhos e Safiras» e «O Sono e o Mundo». Ora, é a partir do terceiro grande bloco que as vidas de ambos se encontram, mais precisamente em Janeiro de 1962.

O que acabamos por encontrar ao longo das extensas e fartas páginas da Biografia de Tiago Veiga é aquilo que Álvaro Manuel Machado define como a «imaginação biográfica» (Machado, 2012, p. 197) de Mário Cláudio, que não deixa de fugir aos propósitos do próprio Veiga, que se dirige nestes termos ao nosso biógrafo:

«Nada desse truque com barbas dos papéis achados, ou entregues, mas um corajoso embuste apoiado nos teus movimentos de alma, e nos teus ímpetos de coração». «É claro», preveniu ele, «que irão acusar-te de me teres inventado, considerando-se muito argutos pela descoberta, mas não será verdade que cada biógrafo inventa o seu biografado, e que andamos todos nós a inventar-nos uns aos outros?». «De resto», acalmou-me por fim, «a tua invenção só poderá manifestar-se parcialmente na minha existência, e na lógica que souberes colocar no retrato.» (Cláudio, 2011, p. 650).

Mário Cláudio parece comungar desta ideia de que na biografia nem tudo o que tem verdadeiro interesse está na factualidade dos acontecimentos, pois «a ficção é muito mais verdadeira do que a História, porque a ficção está muito mais próxima do mito, está sempre a formar-se. A História está junto ao facto, e o facto está sempre a deformar-se.» (Ribeiro, 2005). Interessa, então, para a biografia, e para a autobiografia, tudo aquilo que é tido como não sendo um facto, até porque os factos são moldáveis de acordo com a perspetiva histórica que queiramos adotar. É certo que o mesmo pode ser dito em

relação à ficcionalização de uma vida, mas a verdade é que há um pacto entre leitor e autor que permanece, sendo que aquele, o leitor, acredita naquilo que o escritor redige. No caso particular da biografia de Tiago Veiga este jogo de realidade-ficção vai mais além, visto que é o próprio biografado que pede ao seu biógrafo para preencher os espaços em branco com a imaginação. Assim, o leitor de uma biografia ou autobiografia anda em busca de algum significado, de uma identidade para o sujeito que surge descrito naquelas páginas.

Na verdade, «nenhum biógrafo escreve sem razões ou sem leitores, e a identificação das razões e dos leitores é em si uma experiência da evolução da autobiografia.» (Hart, 1970, p. 491. Tradução nossa). A autobiografia de Mário Cláudio acaba também por ser uma das formas de institucionalizar e credibilizar a existência de Tiago Veiga, visto que este travou conhecimento com pessoas reais em locais verdadeiros. É através da escrita autobiográfica que temos acesso a muitos lugares da vida pessoal de Veiga, nomeadamente o seu escritório:

Fui descobrir o nosso homem naquilo que lhe servia de gabinete e biblioteca, uma ampla quadra onde se amontoavam livros e papéis, coexistindo com essa fusão de objetos heteróclitos que ajudam a detectar os picos mais notórios de toda uma história pessoal. ... Abstendo-se de encetar o diálogo, porventura consciente do típico pendor dos escritores aprendizes para dissertar muito mais sobre si próprios, Tiago concedeu-me o tempo necessário à análise discreta do seu *habitat*. E só quando me viu cravar os olhos no retrato que José Porto desenhara dele, se atreveu a declarar, «Há três décadas, alguém me surpreendeu como sou hoje, e não sei o que isso significará.» (Cláudio, 2011, p. 487).

Esta passagem é riquíssima em significados e em horizontes de interpretação. Em primeiro lugar, o recurso à descrição acaba por ser como que uma das linhas que fazem parte de um protocolo de acreditação, ou, nas palavras de Roland Barthes, «efeito de real» (Barthes, 1968, p. 84). Outro desses efeitos é, por exemplo, a «existência de epistolário com figuras reais, reproduções de pinturas» (Arnaut, 2012, p. 73), como é o que acontece na passagem acima transcrita.

Em segundo lugar, o facto de este primeiro encontro entre o nosso biógrafo e o nosso biografado ocorrer no gabinete ou biblioteca do «esfinge magra», local onde este se refugia não só do mundo mas onde também leva a cabo a sua produção escrita – não nos esqueçamos que o herói romântico vivia afastado das grandes multidões, fechando-se, assim, na sua *turris ebúrnea*, qual incompreendido e, ao mesmo tempo, vítima de um *ennui* tremendo, filho do *mal du siècle*, desacreditado do mundo, das pessoas e das coisas. É o próprio Veiga que confia a Mário Cláudio: «Não acredito em mudanças, sejam elas de dono, de guia, ou de deus, porque não existe invenção que nos justifique a passagem pelo mundo, nem progresso que elimine miséria, desolação e morte.» (Cláudio, 2011, p. 547).

Em terceiro lugar, e a nosso ver, com um tremendo alcance e simbolismo, é a frase que inicia a conversa entre os nossos homens: «Há três décadas, alguém me surpreendeu como sou hoje, e não sei o que isso significará» (Cláudio, 2011, p. 487). Há nesta afirmação algo de romântico, no sentido em que o sujeito anda em busca de si através de um retrato que parece ter poderes encantatórios, e tenhamos em mente que este retrato foi feito aquando do internamento de Veiga no Miguel Bombarda, nos idos de 1931.

Esta busca de si, exemplificada e metaforicamente representada no retrato, estende-se ao próprio Mário Cláudio, pois ambos

sabem que a busca do homem está para lá dos factos, indo aportar no cais dos mitos. Daí as palavras de Mário Cláudio logo na introdução, realçando o carácter de «impossível objectividade em projectos deste teor, pretendia Tiago Veiga a realização de uma reportagem da sua existência, e da sua actividade literária, tocada pela imaginação de quem assumisse a tarefa» (Cláudio, 2011, p. 12). É essa mesma busca que Mário Cláudio nos revela ao longo da sua autobiografia, sabendo que «um escritor nunca inventa outros. Reinventa-se nos outros» (Ribeiro, 2005).

O autor de *Boa noite, senhor Soares* (Cláudio, 2008) conduz-nos pelos meandros das suas reflexões e da sua interioridade, no sentido em que nos deparamos com o confronto que este sente perante a proposta do «pássaro bisnau», recusando-a por várias vezes. O certo é que a ideia da biografia assombra os dias do nosso biógrafo a tal ponto que começa a pensar, ainda que hipoteticamente, no *modus operandi* de tal magna tarefa:

À semelhança do que me ocorrera em anteriores ocasiões, nem sequer seria a peregrinação de Veiga por este mundo que sobremaneira me importava, mas o cenário de atmosferas em que a mesma se desenrolara, a acrescer aos inegáveis factores de relevância intelectual, o seu assumidíssimo anonimato, e as múltiplas facetas de uma obra que, estilhaçada embora, se imprimia com tamanha originalidade na nossa literatura. O que para a fantasia me ficava, e era imenso, jamais precludiria o engenho de um criador que tão-só os críticos suspeitosos da realidade física que lhe cabia obstinariam em negar, ou em aceitar com reticências. Não conseguindo projectar-me a pedir a Tiago Veiga informes sobre o que quer que lhe dissesse respeito, nem o concebendo a

prestar-me a minudente documentação, reclamada pelos biógrafos encartados, apostava eu numa intervenção do ingrediente ficcional em grau muito superior àquele que Tiago desejava para o meu trabalho. Houve inclusive momentos em que, apetecendo-me prescindir de calendários e escritos, se me afigurava como bem mais arrebatadora, e porventura mais exacta, a narração de um itinerário inventado, servido pela contrafacção dos textos alegadamente saídos de uma pena do meu protagonista (Cláudio, 2011, p. 692).

São, pois, estas reflexões aquilo que de mais profundo se pode encontrar na autobiografia de Mário Cláudio, reflexões e trajetos que levam a Tiago Veiga.

Deste modo, a escrita da biografia de Tiago Veiga surge como a escrita da sua própria realidade. Uma pessoa de livro que se transfigura numa pessoa de carne e osso, que visita inúmeros países, que trava conhecimento com várias personalidades, que assiste ao passar do tempo e da história do mundo, fazendo parte dessa mesma história, ainda que ficcionalmente.

Assim como os românticos e os modernos, o «esfinge magra» impõe-se dizendo, «Não sou daqui, nem de parte alguma, desisti de simbolizar a ruralidade que a dinamização cultural extinguiu, nunca ascendi ao cosmopolitismo para que me julgava talhado, e no que respeitava a poeta, condição única que poderia aspirar, horseman, pass by.» (Cláudio, 2011, p. 697).

É esta imagem do *flâneur*, deambulador solitário, ao jeito romântico, que Veiga parece incorporar, ainda que de forma angustiada, pois a cidade tornou-se sujeito literário não só com Baudelaire, mas também com «o nosso homem», ainda que vestida do avesso, filha de constantes mudanças, apanágio dos tempos do Modernismo e Pós-Modernismo.

Nas últimas páginas desta monumental narrativa, Mário Cláudio parece ter descoberto uma resposta para a dúvida que o assolava e que também perseguiu Veiga ao longo de mais de cinquenta anos: tentar descobrir quem era aquele sujeito esboçado por José Porto nos tempos passados de 1931.

Em Itália, país querido pelo mestre que nunca o foi e que sempre haveria de ser e pelo discípulo que sempre o rejeitou aceitando-o cada vez mais de forma definitiva, Mário Cláudio parece descobrir uma verdade que levanta ainda mais dúvidas:

E mergulhado ainda nesses enredos, apercebi-me de alguém que devagar caminhava no passeio marginal lá em baixo. No absoluto silêncio, vazio de qualquer intrusão humana, e apenas quebrado pelo toque da bengala em que se apoiava, descortinei o nosso poeta, um pouco recurvo, mas impecável no casaco de linho branco. Não era porém Tiago Veiga quem ali progredia a custo, mas eu próprio, em busca de uma sílaba, de uma palavra, de um livro como este que os vermes hão-de comer (Cláudio, 2011, p. 708).

Tiago Veiga. Uma Biografia (2011), acaba por ser, por um lado, a história de um homem que nunca chegou a existir para a cena literária nacional, sendo, por outro lado, a história de um escritor e das suas angústias ao longo de vários momentos da sua vida. A história de um escritor e das suas dificuldades em saber como escrever a biografia de um sujeito tão desconhecido, tão original e tão excêntrico. No fundo, a autobiografia de Mário Cláudio acaba por ser a biografia de Tiago Veiga enquanto pessoa de papel que se vai criando ao longo de mais de oitenta e oito anos e setecentas e dezassete páginas.

Notámos que, ao longo da sua vida, Tiago Veiga adota uma postura que é muito semelhante àquela do Álvaro de Campos da sua fase intimista, pois ambos parecem enquadrar-se naquele sujeito que é o homem sem qualidades:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda
que tenha razão.

...

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o *que não nasceu para isso*;
Serei sempre *só o que tinha qualidades* (Pessoa, 2013,
p. 136).

E que sujeito, filho do Romantismo, é esse? Afinal, quem é este Tiago Veiga que não se insere em rebanhos ou em movimentos? Tiago Veiga é um homem múltiplo, filho do seu tempo e de uma longa herança que nasce com o advento daquele que seria o Movimento das grandes paisagens e da subjetividade. Segundo Zygmunt Bauman, «a pedra de toque da estratégia de vida pós-moderna não é a construção da identidade, mas a prevenção da fixação.» (Bauman, 2007, p. 95). O nosso mundo torna-se, então, num mundo líquido, o que de acordo com Michel Maffesoli e Zygmunt Bauman tem que ver com a fluidez da vida moderna que, devido à «*perte d'auréole*» (Baudelaire) du monde moderne est due à la perte de la solidité grâce à laquelle on avait jadis l'impression d'une sécurité immobile» (Maffesoli, 2014, p. 17). O sujeito moderno passa, pois, a ser o «*Homo fractilis*» (Maffesoli, 2014, p. 36) e o «*Homo erraticus*» (Maffesoli, 2014, p. 169).

Tiago Veiga insere-se nesta imagem do homem que viaja e que está em constante movimento, pois ao longo da sua extensa

biografia, várias são as viagens que este realiza não só pela velha Europa (Inglaterra, Itália, França, Irlanda, Espanha, Holanda e Israel), mas também pelo continente africano (Guiné-Bissau e Marrocos) e pelos Estados Unidos da América. Não nos podemos esquecer que Tiago nasceu no Brasil, sendo filho de dois europeus que emigraram para esse país nos finais do século XIX, o que acaba por criar uma auréola de eterno viajante ao redor do «nosso poeta».

Logo nos seus primeiros anos, aquando da sua passagem pelo Seminário de Braga, Veiga e os seus colegas não tinham poiso certo, visto que

Não existindo internato, andavam os meninos de Paredes de Coura, e bem assim os restantes dezanove que com eles se iniciavam nos enredos teológicos, em verdadeiras bolandas, ora pernoitando em aposentos alugados, ora hospedados pelas famílias de boa vontade da terra, incertos de poiso no dia seguinte (Cláudio, 2011, p. 69).

Esta passagem demonstra que o menino Tiago Veiga tem, desde tenra idade, uma vida assente na deambulação, na constante mudança e no movimento. Tal como os turistas, que não têm lugar certo, mas têm sempre um local ao qual podem chamar «casa», o mesmo acontece com o «nosso homem». A Casa dos Anjos, apesar das várias e variadas viagens, acaba por ser o local onde Veiga retorna, o «seu refúgio» (Cláudio, 2011, p. 494).

Quando chega a Londres, pelo Verão de 1918, para ir estudar arquitetura naval no Royal Naval College, curso que jamais terminaria – o que é apanágio deste homem que nunca se prende a nada ou a ninguém – Veiga tem imenso tempo livre, tempo esse

que será a oportunidade «da deambulação, e só da deambulação» (Cláudio, 2011, p. 124).

No entanto, é em Paris, cidade da boémia, dos turistas e dos *flâneurs* por excelência, que nos deparamos com um Tiago Veiga assumidamente deambulador e turista da modernidade e pós-modernidade:

Subia e descia a rue Mont Cenis, ou ascendia à Place du Tertre, irritando-se por se achar na pele de mais um touriste, lançando o olhar guloso a cada porta entreaberta, ou deliciando-se com o presumível pintor que carregava o cavalete às costas, duas telas nuas debaixo de um braço, e a caixa das tintas debaixo do outro. ... Não era porém dentro de si mesmo que se reconhecia, mas no corpo de um adventício ridículo, colecionador de bilhetes-postais, e sem poder de compra Vezes sem conta perguntar-se-ia, «O que faço eu aqui?», colhendo a resposta única em ocasiões similares, a que, não satisfazendo qualquer interrogação, todavia, aponta em seu silêncio para aquela espécie de mosaico rigorosíssimo que o percurso de todos nós, ainda que visitado pela ventania do caos, ou pelas trevas da depressão, acaba por compor E nessas duas iniciais semanas parisienses, aborrecido de leituras e escritas, dormia Tiago Veiga sob o pasmo que o ia dominando, arrepiando-se com o dobre dos sinos do Sacré-Coeur, o que afinal se lhe afigurava destino razoavelmente romanesco (Cláudio, 2011, p. 160).

Muitos mais são os exemplos que comprovam esta predisposição de Veiga para a viagem e para a constante mudança, aliás, tendência moderna dos *flâneurs* que vivem deambulando

pelas ruas de uma cidade, observando os outros e a paisagem, vivendo solitários no meio da multidão, conhecendo as pessoas episodicamente.

Já com oitenta anos, Tiago Veiga surge a deambular pelas ruas da noite lisboeta, pelos bairros de Alfama e do Bairro Alto, em rusgas regadas de vinho, fado e navalhadas, demonstrando este que, até ao fim da sua vida, essa propensão à viagem e ao movimento, ainda que com laivos de misantropia e de um comportamento a roçar o ridículo e o infantil, não esqueçamos que os seres humanos são assim mesmo, temperamentais, sensíveis, falíveis e deliciosamente mortais.

No entanto, é o seu anonimato a base de toda uma biografia e de toda uma identidade de um dos mais subtis e *sui generis* sujeitos do nosso século XX. Tivesse Mário Cláudio desistido da empresa de escrever a monumental biografia de Tiago Veiga e jamais saberíamos como é que nos nossos dias só os grandes escritores conseguem escrever e criar grandes personagens.

Bibliografia:

- Arnaut, A. P. (2012). Tiago Veiga. Uma Biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade. In C. Reis *et al.* (coord.), *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel, *in: Communications*, 11, 84-89.
- Bauman, Z. (2007). *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Cláudio, M. (1984). *Amadeo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cláudio, M. (2008). *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cláudio, M. (2011). *Tiago Veiga. Uma Biografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cláudio, M. (2015). *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hall, S. (1997). *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hart, F. R. (Spring 1970). Notes from an Anatomy of Modern Autobiography. *New Literary History*, Vol. I (3), 485-511.

- Holmes, R. (1995). *Biography: inventing the Truth*. In J. Batchelor (ed.), *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- Machado, A. M. (Janeiro/Abril 2012). «Tiago Veiga – Uma Biografia», de Mário Cláudio: Imaginário Heteronímico e Espírito do Lugar, in: *Colóquio Letras*, 179, 197-205.
- Maffesoli, M. (2014). Prefácio. In J. Shin, *Le flâneur postmoderne*. Paris: CNRS Editions.
- Pessoa, F. (2013) *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Peters, C. (1995). *Secondary lives: Biography in context*. In J. Batchelor (ed.), *The Art of literary Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- Ribeiro, A. E Cláudio, R. Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a Mário Cláudio. Acedido a 18 de novembro de 2014, em http://www.seleccoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia.
- Soares, B. (2012). *Livro do Dessassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim.

AUTORES

Agnès Levécot é *Maître de Conférences honoraire* na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 onde lecionou língua e literaturas portuguesa e africanas contemporâneas. É membro do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), e integrou dois projetos internacionais de pesquisa financiados pela FCT: *40 anos das Novas Cartas Portuguesas* e *Poetics of Selfhood*. No âmbito das suas investigações, participou de numerosos colóquios em França e Portugal. Publicou em 2009, na editora L’Harmattan, um ensaio sobre o romance português do pós-25 de Abril (síntese da sua tese de doutoramento sobre um corpus de 14 autores) intitulado *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps* (Paris: L’Harmattan, 2009). Também escreveu numerosos artigos para várias revistas nacionais e internacionais.

Bruno Venâncio (Lisboa, 1978) terminou o Doutoramento em Filosofia na Universidade Nova de Lisboa. É membro colaborador da Instituto de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra desde 2010. Os seus interesses de investigação mais recentes incidem nas relações entre a Filosofia e outras áreas que com ela apresentam afinidades, tais como a Literatura, o Cinema ou a Cultura Visual.

Catarina Pereira Almeida é licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem também uma Pós-Graduação

em História de Arte Contemporânea pela mesma universidade, tendo concluído o Mestrado em Estudos Lusófonos na Universidade Paris-Sorbonne. Foi Professora de Português em França (entre 2009 e 2016) no Instituto Camões de Paris e na Academia de Versalhes. Atualmente é doutoranda sob a orientação da Professora Catherine Dumas no CREPAL, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, onde prepara a tese: *A subjectivação no discurso poético de Al Berto ou as viagens do corpo*. Entre as suas atividades, destacam-se ter sido membro do comité de organização e participação no Colóquio *Décalages – Vie et œuvre de José Rodrigues Miguéis / Incoincidências – Vida e obra de José Rodrigues Miguéis*, na Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, Fundação Calouste Gulbenkian – Délégation en France e *Maison du Portugal*, em novembro de 2014 com a comunicação «Renato Lima – O Homem que obedeceu». Foi co-diretora do Centro José Saramago em Lille 3.

El Hadji Omar Thiam é Professor de Literatura portuguesa na Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar (Senegal). Doutorou-se pela Universidade Paris 3 Sorbonne Nouvelle em 2007. A sua tese de doutoramento incide sobre a condição feminina em *Patologia Social* de Abel Botelho. É membro do CREPAL (*Centre de Recherche sur les Pays Lusophones*) da Universidade Paris 3 Sorbonne Nouvelle e da LIS (*Littérature, Imaginaire, Société*) da Universidade de Lorraine em França. Dirige desde o mês de dezembro 2014 o departamento de Línguas e Civilizações Românicas de Universidade de Dakar – Senegal.

Gonçalo Marcelo é licenciado em Filosofia e doutorado em Filosofia Moral e Política pela Universidade Nova de Lisboa. Fez investigação em Lovaina (Université Catholique de Louvain), Paris (Fonds Ricœur) e Nova Iorque (Columbia). Atualmente, é inves-

investigador contratado ao abrigo da norma transitória (DL57/2016) pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra, tendo anteriormente sido bolseiro de pós-doutoramento (SFRH/BPD/102949/2014) da FCT, desenvolvendo o seu projeto de crítica da razão como membro do CECH e em parceria com a Departamento de Filosofia da Universidade de Columbia, sendo igualmente Professor convidado na Católica Porto Business School. Os seus principais interesses de investigação incidem na hermenêutica, na teoria crítica e na filosofia prática (ética, filosofia social e política) e respetivas aplicações à análise da economia. É co-editor da Coleção *Ricœuriana* (Imprensa da Universidade de Coimbra) e membro do Comité Editorial da série *Contributions to Hermeneutics* (Springer). É igualmente tradutor de filosofia, tendo traduzido autores como Paul Ricœur, Claude Romano, Johann Michel e François Dosse. Publicou em revistas como a *Philosophy and Social Criticism*, *Philosophy Today* e *Archivio di Filosofia*. Entre as suas publicações, destacam-se a co-edição, com Michel Renaud, do livro *Ética, Crise e Sociedade* (Famalicão: Húmus, 2011) e, com Paulo Jesus e Johann Michel, *Du moi au soi: variations phénoménologiques et herméneutiques* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016).

Helena Costa Carvalho é licenciada em Filosofia (Univ. Coimbra, 2005), pós-graduada em Poética e Hermenêutica (Univ. Coimbra, 2006) e mestre em Filosofia (Univ. Lisboa, 2013), com uma dissertação intitulada “Filosofia e Literatura: O sentido e a medida de uma relação possível em Maurice Blanchot e Paul Ricœur”. Desde 2017, é bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, preparando uma tese na área dos Estudos de Literatura e Cultura sobre a obra de António Ramos Rosa (Univ. Lisboa). Os seus principais domínios de investigação são a filosofia da literatura e a literatura contemporânea. Presidiu a comissão

organizadora do Congresso Internacional “António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal” (BNP, 17-19 out. 2018) e organizou um livro de ensaios com o mesmo título (ed. CLEPUL, 2020).

Jorge Humberto Dias é professor convidado na Universidad Vasco de Quiroga e na Atlântica Executive – School of Business and Industry. Criou com Iolanda Laranjeiro a cadeira de Filosofia Aplicada ao Ator (AMA). Coordenador do projeto de investigação “Perspetivas sobre a Felicidade. Contributos para Portugal no *World Happiness Report* (ONU)”, na Universidade Católica Portuguesa. Colaborador do *Happiness Index*. É diretor do Gabinete PROJECT@, onde dá consultas e criou vários programas de formação sobre Consultoria Filosófica e “Felicidade Aplicada à Vida”, inovando com EaD. Embaixador do Plano Nacional de Ética no Desporto. Revisor na *Oxímora - Revista Internacional de Ética y Política*. Membro do Conselho Científico da *HASER – International Journal of Applied Philosophy*, da *Partilhas – Revista de Filosofia Clínica do IMFIC*, da 14th e 15th International Conference on Philosophical Practice (2016/Suíça e 2018/México). Foi convidado para apresentar o seu “método PROJECT@” na 11th ICPP (2012/Coreia do Sul). Autor de várias publicações científicas sobre felicidade, aconselhamento filosófico e Julián Marías, destacando-se: *Felicidad o Conocimiento?*, escrito com José Barrientos, “Dal paradigma della felicità al método PROJECT@”, publicado na *Rivista Italiana di Counseling Filosofico*, “Projeto de vida” e “Empreendedorismo no desporto”, entradas no *Dicionário de Educação para o Empreendedorismo* e “Perspetivas sobre a Felicidade”, volume 1 e 2. Lecionou módulos de Consultoria Filosófica na Universidad de Sevilla (2007), na Universidad de Barcelona (2008) e na Universidade do Minho (2012) Foi presidente da direção na Associação Portuguesa de Aconselhamento Ético e Filosófico (2004-2008). Tem o título de Doutoramento Europeu em Filosofia Moral e Política, obtido na Universidade Nova de

Lisboa, com Estágio Doutoral na Universidad de Sevilla. A sua tese foi sobre Consultoria Filosófica e Felicidade na obra de Julián Marias. Foi selecionado em vários programas da FCT, da FLAD e da Fundação Oriente.

José Vieira (1991) é doutor em Literatura de Língua Portuguesa (abril 2019) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a tese intitulada “A Escrita do Outro. Mentiras de Realidade e Verdades de Papel”, orientada pela professora doutora Ana Paula Arnaut. É membro do projeto de investigação coordenado pelo professor doutor Carlos Reis, *Figuras da Ficção*, do Centro de Literatura Portuguesa. É membro colaborador do projeto “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, projeto integrante do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, coordenado pela professora doutora Paula Silva. Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), de setembro de 2017 a dezembro de 2018. Ganhou o 1º Prémio das Jornadas do Mar 2016 “Novos Rumos, Novos Desafios”, que decorreram na Escola Naval de Lisboa, de 8 a 11 de novembro de 2016, na área de História e Literatura, com a comunicação “A Ode Marítima como canto do cisne do mar português”. Os seus interesses científicos centram-se na Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, com especial enfoque na heteronímia, nos Estudos sobre a Personagem, na questão da Identidade e na Literatura e outras Artes e na obra de Mário Cláudio, tendo participado em diversos congressos nacionais e internacionais, contando com as respetivas publicações. De fevereiro a julho de 2019 foi professor assistente de Língua e Literatura Portuguesas nas Universidades Taras Schevchenko e na Universidade Internacional de Linguística de Kiev, na Ucrânia, sendo ainda coordenador do Centro de Língua Portuguesa (CLP), do Instituto Camões IP no mesmo país.

Maria Helena Jesus é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra assim como titular de Mestrado e Doutoramento em Estudos Lusófonos pela Universidade da Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Foi Leitora de Português na Universidade Paris 4 – Sorbonne. Atualmente é investigadora associada ao CLEPUL (Universidade de Lisboa) e ao CREPAL (Paris 3). A sua investigação articula literatura e filosofia, focalizando-se essencialmente na poesia portuguesa e francesa contemporânea, estudando a obra de autores como Y. Bonnefoy, Henri Michaux, Sophia Andresen, A. Ramos Rosa e Eugénio de Andrade. Entre as suas publicações, destaca-se o livro *Regard sur la poésie portugaise contemporaine: Gnose et poétique de la nudité* (Paris: L'Harmattan, 2014), além de diversos artigos em revistas científicas.

Maria Lucília Marcos é Professora Associada com Agregação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. É igualmente coordenadora do Mestrado em Ciências da Comunicação e Diretora da Coleção *Cultura, Media e Artes* (coleção de e-books com duplo ISBN em Portugal e no Brasil), editados pelo CECL / Unyleya. Por entre as suas publicações recentes, destaca-se a organização dos seguintes volumes: *I would prefer not to. Em torno de Bartleby* (Lisboa: CECL / UNYLEYA, 2013) e *Jacques Derrida*, org. com Maria Augusta Babo e Ricardo Santos (Lisboa: CECL / UNYLEYA, 2015).

Michèle Leclerc-Olive é formada e agregada em matemática, tendo-se doutorado em sociologia em 1993 (Université Lille 1) com uma tese sobre o evento biográfico. Atualmente, é investigadora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, França) e membro do Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les Enjeux Sociaux (IRIS) da École des Hautes Études en Sciences Sociales

(EHESS). Anima igualmente Atelier de Recherche et Traduction en Sciences Sociales (ARTESS) e faz parte do conselho científico da revista *Tiers Monde*. Entre as suas publicações principais, destacam-se os livros *Le dire de l'événement (biographique)* (Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1997) e G. H. Mead., *La philosophie du temps em perspective(s)* (tradução e edição) (Paris: Éditions de l'EHESS, 2012).

Nuno Crespo é licenciado e doutorado em filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigador no CITAR onde coordena um grupo de investigação sobre arte, crítica e política. Ensina estética e teoria da arte e da arquitetura na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. A sua atividade de investigação tem sido dedicada, principalmente, ao cruzamento entre arte, arquitetura e filosofia e às questões da crítica de arte e a autores como Kant, Wittgenstein, Walter Benjamin, Peter Zumthor e Adolf Loos. Comissariou o ciclo de conferências *Spacetalk: Arte e Arquitetura* organizado em parceria com o Goethe Institut Lissabon; e *Criticism and Value Creation* em parceria com o Museu de Serralves e o Goethe Institut Lissabon. Das suas publicações podem destacar-se trabalhos sobre Adriana Molder, Aires Mateus, Axel Hütte, Bernd e Hilla Becher, Candida Höffer, Carrilho da Graça, Daniel Blaufuks, Fassbinder, Gerhard Richter, Luisa Cunha, Miguel Ângelo Rocha, Nuno Cera, Paulo David, Pedro Costa, Rui Chafes, Vasco Araújo, entre outros, e os livros *Wittgenstein e a Estética* (Assírio & Alvim), *Julião Sarmento. Olhar Animal* (Cooperativa Árvore), a organização do livro coletivo *Arte. Crítica. Política e Crítica e Valor* (Tinta-da-China). Em extensão da sua investigação, é crítico de arte e curador independente.

Paulo Jesus frequentou Estudos Filosófico-Teológicos (ISET, Coimbra, 1991-93), licenciou-se em Psicologia (FPCEUC, 1995-00)

e doutorou-se em Filosofia e Ciências Sociais na EHESS (Paris, 2000-06). No âmbito das suas pesquisas de pós-doc, consagradas às teorias da unidade e identidade da autoconsciência, foi *Visiting Scholar* em Columbia University e New York University (2007-08), assim como estagiário no CREA (École Polytechnique, Paris, 2009-10). Atualmente, é investigador no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, onde trabalha sobre filosofia kantiana, epistemologia da psicologia e personalidade narrativa, tendo dirigido o projeto "Poetics of Selfhood" (PTDC/MHC-FIL/4203/2012). Entre as suas publicações filosóficas e literárias, podem referir-se, entre outras: *Órbitas Primitivas* (Quasi, 2007), *Poétique de l'ipse: Etude sur le «Je pense» kantien* (Peter Lang, 2008), *Labirinto íntimo* (Chiado, 2013), *Eros e Psyche* (Chiado, 2017) e *Eros Thanatos Poiesis* (Chiado, 2020), assim como a co-direção de *Du moi au soi: variations phénoménologiques et herméneutiques* (PU Rennes, 2016, com J. Michel e G. Marcelo), *Ética: Indagações e Horizontes* (IUC, 2018, com M. Formosinho e C. Reis) e *Kant et l'humain* (Vrin, 2019, com E. Lefort, M. Lequan e D. Sardinha).

Ricardo Pinto de Souza é professor de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É editor da Revista *Terceira Margem* e Coordenador do Laboratório de Edição/ Laboratório da Palavra do PPG em Ciência da Literatura/ PACC (labeledicao.com). Sua pesquisa se concentra no campo da estética, especialmente a receção da tragédia grega, tema sobre o qual publicou alguns artigos. Foi fundador da Editora Oficina Raquel e co-fundador da Revista *Confraria*. Publicou os livros de poesia *A-mar-o-mar* (Cone SUL, 1999), *Culturas* (Editora Oficina Raquel, 2007) e editou, com Ary Pimentel, o livro *Vozes do Mudo* (Faculdade de Letras da UFRJ, 2005). Mantém e coordena em seu trabalho no Laboratório de Edição os projetos *Fortuna*, *Biblioteca Nova* e o selo *Argó*, dedi-

cados à produção de livros digitais e de recursos de pesquisa para literatura e crítica literária.

Rosa Duarte é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante Português e Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestre pelo Departamento de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas com a tese «O Jornalismo e a Narrativa de Viagens de António Augusto Teixeira de Vasconcelos» do universo oitocentista português. É igualmente doutorada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com a tese intitulada *O Canto do Cisne no Retorno do Eu ao Ato da Escrita. Estudo Comparativo de Testemunhos de José Cardoso Pires e de José Luís Sampedro*. É membro do CHAM da Universidade Nova de Lisboa como Assistente de Investigação e tem participado em congressos e outras atividades do centro. Participa também em outras atividades, sendo cronista do jornal «online» *Setúbal na Rede* e do jornal *Diário da Região*. Anima o blogue pessoal com textos inéditos «A Batuta do Olhar» (disponível em <http://rosa-duarte00.blogspot.pt/>) desde 2012.

Rui Esteves é doutorando em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com tese dedicada ao tema: «Da dialéctica do abstracto à universalidade concreta: do pensamento ao Estado na Filosofia do Direito de Hegel», orientada pelo Professor José Barata-Moura (2013). Tem igualmente o curso Pós-graduado em Direito, na vertente de Ciências Jurídicas, pela Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa, Escola de Lisboa (2015) e é licenciado em Direito pela *Faculdade de Direito da Universidade Lusíada de Lisboa* (2011). É membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, desde Dezembro de 2011 e

foi membro do projeto de investigação *Poetics of Selfhood: Memory, Imagination and Narrativity*. Tem conferências realizadas e artigos publicados pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

Sofia A. Carvalho é doutoranda do Programa em Teoria da Literatura (FLUL-UL 2016) e bolsista de Doutoramento (FCT 2017), com uma proposta de trabalhos sobre Teixeira de Pascoaes. É mestre em Estética e Filosofia da Arte (FLUL-UL 2008) e licenciada em Filosofia (UCP, Lisboa, 2003). Publicou estudos e ensaios, sobretudo nas áreas da filosofia e da literatura. Foi Presidente da Comissão Organizadora do Triénio Pascoalino (2014 | 2015 | 2017), tendo coordenado três volumes de ensaios sobre o pensamento e a obra de Teixeira de Pascoaes (2017) e comissariado cientificamente a exposição “Pascoaes: do Solar de Gatão ao Universo” realizada na Biblioteca Nacional de Portugal (Fevereiro a Maio, 2017).

Teresa Jorge Ferreira é atualmente investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, onde se dedica ao estudo de poesia contemporânea. É doutorada em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura (2019), com uma tese sobre autorretratos na poesia portuguesa do século XX, mestre em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa (Época Contemporânea) (2009) e licenciada em Direito (2003) pela Universidade Nova de Lisboa. Foi investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2014-2019), onde também integrou a comissão editorial. Foi bolsista de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2015-2018) e leitora do Instituto Camões no Chile e em Espanha (2007-2012).

Victor Gonçalves é licenciado em Filosofia, mestre em Estética e Filosofia da Arte, e doutorado em Filosofia contemporânea com a tese intitulada *Nietzsche, Derrida, Foucault, Deleuze: para lá de uma hermenêutica do sentido* pela Universidade de Lisboa, tendo sido bolsheiro de doutoramento da FCT. É igualmente professor do ensino secundário e membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Os seus interesses de investigação são a Hermenêutica, Filosofia da Paisagem e o Neocriticismo (a partir de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault e Friedrich Nietzsche). Entre as suas publicações mais relevantes destacam-se as seguintes: (2012): «Entrelaçar corpo e paisagem: Petrarca, Rousseau e Nietzsche», in Adriana Veríssimo Serrão (coord.), *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual* (105-115) (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa); «Foucault e a Filosofia», *Philosophica*, n.º 40. Lisboa (125-142); (2013): «Nietzsche: antimoderno, pós-moderno, moderno», *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche* – vol. 6. (2015): «Para uma ética da leitura», in *Enfermaria 6, Caderno 1*. Lisboa.

(Página deixada propositadamente em branco)

ÍNDICE REMISSIVO

- abertura, 12, 13, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 150, 190, 207, 281, 293, 303, 331, 381
- acolhimento, 13, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 152
- acontecimento, 28, 40, 58, 80, 179, 225, 293, 308, 312, 409, 434, 437
- alheamento, 82, 83, 325, 336, 337
- alteridade, 10, 14, 70, 95, 97, 103, 109, 134, 164, 274, 279, 299, 306, 388, 430, 434
- alternativa, 15, 26, 35, 38, 41, 107, 207, 218, 374
- ausência, 29, 56, 58, 108, 135, 174, 202, 222, 242, 249, 272, 281, 306, 308, 311, 315, 380, 430, 444
- autobiografia, 15, 29, 107, 123, 132, 135, 284, 326, 335, 341, 436, 440, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 455
- autobiográfico, 16, 29, 107, 123, 166, 324, 335, 382, 426
- autor, 10, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 28, 63, 67, 97, 99, 101, 105, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 127, 129, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 149, 151, 152, 153, 157, 158, 162, 163, 165, 169, 172, 175, 176, 177, 195, 198, 199, 200, 201, 204, 210, 222, 223, 247, 272, 308, 325, 330, 359, 365, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 378, 379, 382, 411, 412, 414, 416, 426, 430, 434, 435, 440, 442, 444, 446, 448, 461
- biografia, 23, 24, 29, 30, 117, 118, 122, 132, 139, 213, 215, 216, 218, 221, 225, 228, 229, 241, 272, 332, 376, 402, 410, 436, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 452, 454
- biográfico, 15, 16, 80, 113, 114, 116, 117, 118, 122, 123, 134, 136, 139, 196, 216, 284, 410, 444
- caos, 23, 188, 282, 309, 313, 314, 395, 453
- compreender, 19, 21, 24, 36, 40, 44, 46, 55, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 86, 96, 117, 138, 157, 201, 203, 204, 206, 208, 213, 214, 215, 220, 222, 225, 226, 294, 323, 387, 391, 396, 402, 417, 426, 428, 437
- compreensão, 12, 13, 17, 29, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,

69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 86, 127,
147, 149, 150, 160, 164, 192, 205,
206, 209, 211, 213, 214, 215, 225,
253, 300, 307, 314

comunhão, 14, 25, 181, 352, 353, 414

conhecimento, 18, 21, 22, 46, 50,
66, 68, 69, 85, 92, 93, 95, 99, 109,
110, 179, 181, 188, 208, 212, 213,
216, 234, 236, 256, 257, 258, 259,
261, 283, 292, 294, 303, 306, 307,
309, 315, 408, 413, 426, 428, 430,
432, 434, 435, 446, 449

consciência, 12, 13, 24, 49, 54, 55,
56, 68, 73, 125, 156, 170, 181,
182, 183, 184, 218, 222, 225, 240,
247, 255, 259, 261, 284, 299, 304,
315, 321, 323, 324, 325, 326, 327,
331, 333, 335, 337, 347, 362, 372,
379, 385, 387, 423, 428, 429, 430,
433, 434, 435, 436, 438

corpo, 20, 21, 27, 102, 103, 110,
133, 135, 176, 214, 216, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 239, 240, 243,
244, 245, 246, 248, 250, 251, 252,
253, 254, 255, 257, 258, 259, 260,
261, 271, 272, 282, 283, 285, 286,
287, 303, 304, 309, 311, 313, 347,
361, 371, 372, 378, 385, 386, 387,
388, 389, 390, 391, 392, 397, 398,
401, 402, 404, 418, 421, 426, 453,
457, 466

criador, 117, 119, 217, 269, 272, 280,
285, 295, 302, 354, 397, 448

cuidado, 19, 163, 170, 179, 181,
183, 184, 185, 186, 190, 191, 192,
283, 295

descoberta, 80, 85, 89, 102, 209, 240,
268, 279, 291, 307, 381, 432, 433,
442, 445

desconsolo, 13, 55

desconstrução, 385, 402

desejo, 22, 27, 82, 103, 163, 180, 210,
236, 237, 255, 259, 272, 274, 291,
292, 304, 306, 313, 315, 327, 334,
338, 361, 388, 420, 421

discursivo, 140, 176, 190

discurso, 11, 18, 28, 67, 98, 99, 118,
140, 152, 161, 164, 167, 175, 177,
180, 201, 234, 237, 240, 242, 243,
244, 245, 246, 247, 257, 310, 327,
347, 348, 362, 365, 369, 370, 371,
376, 415, 426, 434, 457

dissimulação, 365, 368, 370, 382

ego, 81, 82, 88, 184, 357

escrever, 15, 27, 100, 107, 126, 136,
138, 238, 271, 385, 392, 393, 402,
431, 435, 436, 438, 442, 443, 444,
450, 454

escrita, 10, 11, 15, 16, 23, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 80, 92, 98, 99, 100,
101, 102, 104, 106, 107, 111, 114,
115, 116, 118, 121, 123, 126, 127,
130, 131, 132, 135, 137, 139, 140,
141, 175, 263, 266, 268, 271, 301,
302, 304, 312, 321, 323, 324, 326,
377, 383, 389, 393, 395, 397, 399,
402, 403, 404, 422, 423, 427, 430,
431, 432, 435, 440, 446, 447, 449

evento, 16, 28, 41, 113, 116, 118, 120,
121, 123, 124, 131, 132, 133, 134,
135, 139, 295, 306, 462

evento biográfico, 16, 116, 119, 122,
 123, 132, 134, 139, 462
 exilado, 322, 327, 388, 389
 exílio, 14, 23, 24, 27, 79, 80, 81,
 123, 138, 246, 321, 323, 324, 326,
 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
 335, 337, 339, 341, 389, 392, 395,
 398, 401
 existência, 17, 24, 30, 38, 44, 62, 64,
 65, 68, 71, 82, 92, 107, 108, 109,
 119, 129, 134, 135, 136, 140, 141,
 156, 170, 176, 179, 180, 181, 183,
 186, 191, 198, 210, 242, 264, 271,
 272, 277, 282, 284, 294, 298, 304,
 305, 306, 308, 323, 329, 333, 346,
 347, 352, 374, 375, 378, 380, 382,
 404, 408, 410, 419, 429, 434, 436,
 437, 440, 445, 446, 447, 448
 existencialismo, 26, 79, 92
 existente, 92, 306
 experiência, 10, 11, 12, 14, 15, 16,
 19, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 73,
 87, 88, 89, 91, 95, 97, 98, 100,
 103, 108, 110, 113, 114, 116, 118,
 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126,
 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135,
 136, 138, 139, 140, 141, 150, 155,
 156, 164, 172, 181, 182, 188, 206,
 213, 217, 237, 245, 252, 253, 257,
 258, 259, 274, 275, 276, 281, 282,
 283, 293, 303, 309, 310, 314, 323,
 327, 331, 333, 339, 357, 368, 377,
 378, 382, 405, 428, 429, 435, 437,
 438, 446
 experiência biográfica, 16, 113, 116,
 118, 125, 127, 139, 140
 fábula, 241, 257, 294, 295, 315
 felicidade, 20, 162, 195, 196, 200,
 203, 205, 206, 207, 208, 210, 218,
 219, 221, 223, 224, 225, 226, 228,
 251, 259, 305, 415, 461
 ficção, 16, 25, 29, 96, 109, 110, 113,
 114, 115, 116, 118, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133,
 135, 136, 139, 140, 141, 152, 153,
 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162,
 164, 173, 284, 297, 307, 309, 315,
 335, 340, 341, 369, 420, 421, 440,
 445, 446
 figuração, 108, 109, 239, 243, 307
 figurativo, 95, 109, 110
 habitar, 12, 14, 17, 97, 152, 277,
 293, 294
 história, 18, 27, 36, 41, 44, 65, 69,
 73, 81, 89, 96, 97, 101, 102, 107,
 109, 111, 121, 122, 124, 127, 133,
 136, 139, 140, 154, 155, 156, 157,
 158, 159, 162, 170, 173, 180, 182,
 184, 189, 190, 191, 196, 206, 207,
 209, 213, 215, 218, 219, 221, 225,
 226, 237, 256, 272, 275, 284, 285,
 286, 312, 313, 323, 342, 345, 410,
 415, 419, 420, 422, 423, 425, 427,
 434, 436, 438, 446, 449, 450
 idealização, 45
 idem, 147, 148, 157, 159, 183
 identidade, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18,
 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 44, 65,
 70, 78, 95, 113, 118, 119, 120, 123,
 134, 139, 147, 149, 150, 154, 157,
 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164,

165, 166, 187, 188, 225, 233, 236, 240, 245, 252, 264, 275, 278, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 326, 343, 344, 346, 347, 349, 360, 364, 378, 386, 387, 422, 427, 429, 430, 432, 446, 451, 454, 463

identidade coletiva, 24

identidade narrativa, 11, 16, 17, 18, 139, 147, 149, 150, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 264, 275, 278, 283, 285

ilusão, 15, 51, 58, 107, 200, 249, 273, 284, 418

imagem, 15, 23, 27, 50, 51, 52, 55, 80, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 138, 219, 240, 276, 293, 294, 297, 299, 305, 307, 312, 323, 325, 329, 330, 332, 334, 338, 341, 351, 352, 362, 410, 416, 420, 421, 422, 429, 430, 449, 451

imaginação, 10, 21, 22, 28, 29, 30, 42, 45, 88, 100, 108, 110, 115, 136, 154, 160, 161, 202, 209, 210, 211, 219, 263, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 282, 287, 293, 294, 295, 296, 303, 304, 312, 313, 314, 327, 377, 379, 381, 418, 419, 420, 422, 423, 428, 433, 445, 446, 448

interioridade, 14, 65, 79, 80, 81, 85, 87, 91, 101, 174, 226, 237, 242, 246, 448

interpretação, 12, 13, 26, 61, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 89, 132, 150, 161, 164, 167, 185, 211, 212, 274, 282, 307, 368, 447

interpretar, 68, 71, 72, 73, 102, 107, 151

intriga, 120, 124, 136, 138, 153, 154, 155

ipse, 147, 148, 157, 158, 160, 316, 464

ipseidade, 10, 18, 158, 160, 162, 164, 165, 283, 321

irreal, 38, 39, 40, 43, 45, 148, 213, 377

libertação, 26, 27, 371, 372

linguagem, 10, 20, 69, 70, 74, 84, 85, 99, 100, 109, 149, 150, 151, 152, 173, 174, 234, 252, 253, 255, 268, 270, 271, 272, 277, 278, 283, 284, 293, 297, 299, 302, 309, 311, 369, 395, 435

literatura, 10, 11, 13, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 27, 104, 123, 126, 130, 137, 148, 149, 151, 152, 162, 173, 174, 203, 233, 240, 242, 261, 267, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 307, 321, 323, 326, 340, 341, 342, 403, 420, 427, 433, 442, 448, 459, 460, 461, 464, 465

loucura, 120, 126, 184, 190

mediação, 18, 29, 30, 97, 147, 150, 153, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 295, 311, 314, 422

memória, 10, 26, 27, 28, 29, 98, 103, 105, 130, 131, 133, 164, 211, 293, 324, 371, 372, 376, 377, 378, 408, 410, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 436

metamorfose, 40, 54, 55, 381
 mimesis, 108, 153, 154, 155, 156,
 159, 161, 163, 165
 mimético, 95, 153, 304
 mítico, 31, 292, 294, 324, 333, 343,
 346
 mito, 15, 98, 127, 129, 240, 261, 294,
 357, 445
 morte, 10, 18, 65, 80, 81, 97, 103,
 104, 109, 125, 126, 170, 172, 174,
 175, 177, 188, 210, 236, 248, 256,
 258, 261, 284, 295, 333, 336, 339,
 349, 352, 370, 412, 414, 430, 435,
 438, 447
 mundo possível, 20, 22, 39, 152,
 291, 294, 295, 296, 297, 298, 306,
 307, 308, 310
 narrador, 25, 26, 117, 128, 176, 242,
 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373,
 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381,
 382, 383, 419, 430, 434, 438
 narrar, 97, 126, 162, 164, 165, 219,
 225
 narrativa, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18,
 19, 22, 25, 26, 95, 107, 110, 115,
 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123,
 124, 127, 129, 130, 131, 132, 133,
 134, 135, 136, 138, 139, 140, 147,
 149, 150, 153, 154, 156, 157, 158,
 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
 195, 206, 208, 209, 213, 214, 237,
 240, 242, 267, 275, 277, 283, 285,
 286, 323, 326, 365, 368, 369, 377,
 410, 412, 414, 418, 421, 429, 430,
 440, 443, 444, 450, 463
 narrativa factual, 16, 118, 140
 narrativa ficcional, 16
 narratividade, 16, 19, 20, 196, 225
 o sentido, 53, 61, 67, 69, 74, 102,
 138, 147, 149, 157, 205, 225, 237,
 238, 245, 248, 251, 255, 259, 261,
 297, 323, 328, 335, 353, 375, 432,
 434
 olhar, 14, 77, 78, 87, 89, 91, 92, 96,
 102, 126, 192, 236, 239, 314, 333,
 358, 369, 372, 429, 453
 ordem, 23, 65, 113, 116, 132, 134,
 137, 150, 151, 155, 175, 236, 245,
 247, 259, 423
 paisagem, 24, 25, 90, 343, 344, 345,
 350, 351, 352, 353, 355, 357, 358,
 359, 360, 362, 378, 381, 417, 454,
 466
 percepção, 14, 87, 90, 109, 122, 271,
 285, 310, 311
 poética, 10, 12, 14, 18, 21, 22, 23,
 31, 80, 87, 88, 90, 91, 92, 108,
 116, 147, 148, 149, 150, 154, 156,
 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166,
 263, 264, 279, 280, 287, 291, 292,
 293, 294, 295, 296, 297, 301, 302,
 303, 304, 306, 307, 309, 311, 314,
 315, 321, 323, 326, 337, 339, 342,
 347, 348, 350, 356, 357, 360, 361,
 362, 369, 384, 388, 390, 394, 419
 poética do eu, 10, 18, 147, 149, 164,
 165, 295
 poeticamente, 14, 293, 359
 poético, 12, 14, 20, 31, 77, 78, 80,
 86, 88, 89, 91, 147, 149, 150, 151,

152, 153, 155, 160, 161, 166, 271,
 285, 292, 295, 301, 304, 311, 312,
 314, 315, 322, 326, 347, 349, 362,
 385, 388, 389, 393, 395, 398, 399,
 402, 457

possibilidade, 14, 35, 38, 40, 41,
 44, 45, 47, 50, 54, 57, 58, 65, 66,
 74, 92, 108, 110, 129, 147, 149,
 150, 151, 152, 158, 164, 170, 175,
 182, 205, 206, 207, 222, 225, 240,
 242, 248, 256, 271, 272, 274, 277,
 282, 287, 295, 298, 299, 304, 307,
 378, 404

possível, 12, 15, 22, 23, 28, 29, 30,
 41, 43, 49, 57, 63, 65, 72, 81, 86,
 100, 108, 109, 110, 113, 116, 118,
 120, 123, 124, 125, 126, 127, 153,
 155, 156, 158, 159, 163, 166, 178,
 192, 206, 208, 209, 210, 211, 213,
 214, 215, 219, 220, 221, 223, 236,
 238, 243, 247, 261, 273, 277, 278,
 285, 287, 291, 294, 295, 297, 298,
 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,
 306, 307, 308, 311, 312, 314, 336,
 354, 369, 371, 379, 405, 408, 412,
 418, 419, 420, 429, 431, 435, 458

presença, 30, 78, 92, 99, 105, 108,
 126, 174, 225, 237, 238, 248, 257,
 315, 324, 372, 377, 381, 444

provável, 274

real, 12, 23, 47, 73, 88, 108, 132, 141,
 148, 151, 174, 202, 210, 213, 214,
 217, 218, 261, 294, 295, 298, 299,
 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307,
 311, 312, 321, 322, 323, 324, 326,
 327, 329, 341, 412, 420, 437, 447

realidade, 23, 25, 27, 29, 30, 42, 51,
 52, 80, 81, 82, 91, 92, 104, 109,
 130, 132, 133, 148, 150, 151, 152,
 154, 183, 190, 200, 201, 206, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217,
 218, 223, 226, 239, 260, 261, 266,
 274, 277, 284, 287, 292, 298, 299,
 303, 306, 312, 313, 315, 316, 336,
 346, 380, 381, 417, 418, 419, 420,
 421, 422, 428, 429, 430, 433, 435,
 436, 437, 440, 446, 448, 449

reconciliação, 79, 84, 315, 375, 436

recordação, 116, 132, 133, 134, 158,
 410, 414, 417, 418, 419, 421, 422,
 427, 428, 429, 432

relação com, 14, 16, 28, 35, 36, 40,
 43, 44, 47, 57, 64, 79, 163, 189,
 264, 272, 304, 328, 381, 386

relato, 96, 158, 210, 370, 410, 420,
 422, 423, 431

salvação, 107, 183, 184, 371

sentido, 9, 10, 11, 13, 17, 19, 20, 28,
 40, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 55,
 57, 61, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 73,
 74, 85, 91, 108, 109, 110, 120,
 125, 132, 134, 141, 147, 149, 151,
 152, 153, 154, 157, 158, 162, 164,
 166, 169, 172, 176, 177, 181, 187,
 189, 196, 202, 204, 209, 210, 212,
 213, 218, 222, 226, 236, 238, 241,
 245, 246, 254, 258, 259, 261, 266,
 272, 273, 274, 275, 278, 279, 280,
 282, 284, 285, 286, 287, 293, 295,
 297, 306, 309, 310, 311, 312, 313,
 323, 326, 327, 334, 346, 350, 357,
 359, 361, 362, 375, 388, 392, 394,

395, 397, 412, 430, 433, 437, 447,
 448, 458, 466
 ser outro, 89
 sonho, 326, 350, 358, 368, 420, 429,
 431
 subjetivação, 17, 18, 20, 21, 169,
 170, 177, 178, 179, 180, 182, 186,
 187, 188, 191, 192, 263, 278, 401
 subjetividade, 9, 10, 11, 13, 14, 15,
 17, 20, 21, 61, 68, 70, 110, 174,
 182, 184, 199, 220, 263, 264, 274,
 275, 278, 279, 280, 287, 297, 359,
 362, 421, 437, 438, 451
 sujeito, 10, 12, 18, 19, 20, 27, 65, 70,
 72, 78, 80, 82, 83, 84, 91, 96, 102,
 103, 113, 118, 119, 133, 134, 140,
 149, 157, 159, 161, 162, 164, 165,
 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 179, 181, 182, 183, 184, 189,
 233, 235, 240, 275, 279, 301, 314,
 324, 326, 327, 329, 336, 337, 338,
 341, 350, 351, 352, 353, 355, 362,
 368, 387, 388, 389, 393, 395, 396,
 398, 399, 400, 403, 441, 443, 446,
 447, 449, 450, 451
 tempo, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24,
 28, 41, 44, 46, 54, 61, 65, 74,
 82, 88, 98, 101, 102, 104, 105,
 109, 117, 118, 119, 120, 127, 133,
 139, 147, 149, 152, 154, 155, 156,
 158, 161, 164, 166, 175, 179, 181,
 183, 185, 186, 187, 188, 191, 203,
 206, 209, 217, 219, 221, 225, 236,
 240, 252, 253, 255, 258, 260, 284,
 286, 293, 294, 313, 314, 324, 326,
 327, 328, 331, 350, 369, 370, 373,
 376, 377, 379, 380, 381, 408, 409,
 411, 416, 417, 418, 419, 420, 433,
 435, 437, 443, 446, 447, 449, 451,
 452
 temporalidade, 102, 119, 121, 147,
 149, 164, 215, 324, 327, 334
 tragédia, 12, 13, 20, 46, 49, 51, 55,
 237, 240, 241, 248, 255, 258, 260,
 464
 transformação, 14, 40, 44, 74, 80,
 122, 183, 185, 187, 264, 266, 278,
 283
 unificação, 177
 utopia, 75
 vazio, 23, 29, 120, 132, 173, 246, 261,
 268, 281, 306, 309, 311, 332, 339,
 381, 417, 432, 450
 vida concreta, 40, 209
 vida contada, 25
 vida efetiva, 12, 40, 49, 52
 vida ideal, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56
 vida vivida, 11, 25, 28, 108
 vontade, 149, 174, 181, 188, 189,
 191, 254, 268, 295, 298, 305,
 368, 371, 373, 375, 393, 437, 438,
 452

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria Helena Jesus é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra assim como titular de Mestrado e Doutoramento em Estudos Lusófonos pela Universidade da Sorbonne-Nouvelle (Paris 3). Actualmente é investigadora associada ao CLEPUL (Universidade de Lisboa) e ao CREPAL (Paris 3).

Paulo Jesus é licenciado em Psicologia (FPCEUC) e doutorado em Filosofia e Ciências Sociais pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris). Actualmente, é investigador no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, tendo dirigido o projeto “Poetics of selfhood: Memory, imagination, and narrativity” (PTDC/MHC-FIL/4203/2012).

Gonçalo Marcelo é licenciado em Filosofia e doutorado em Filosofia Moral e Política pela Universidade Nova de Lisboa. Actualmente é investigador contratado pelo CECH (Universidade de Coimbra) tendo anteriormente sido bolseiro de pós-doutoramento (SFRH/BPD/102949/2014) da FCT, desenvolvendo o seu projeto como membro do CECH e em parceria com o Departamento de Filosofia da Universidade de Columbia, sendo igualmente professor convidado na Católica Porto Business School.



ΦDEIA

