



literatura
artes
e doença



v.13 n.25

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p1-3>

No dia 13 de março de 2021, publicamos a chamada para o dossiê *Literatura, artes e doença*, que agora vem a luz, mas as discussões para estabelecimento deste tema se deram ainda no final do ano de 2020. Não imaginávamos, porém, quão fortemente a pandemia – e a doença, de maneira mais ampla e violenta – nos tomaria ainda no decorrer de 2021, e como, no Brasil, teria uma dimensão ainda mais catastrófica, pelo fato de termos um presidente negacionista e fortemente reacionário.

Ao longo desses dois anos de pandemia, a covid-19 nos tirou familiares, amigos e compatriotas, ou seja, cidadãos que ganharam e continuam ganhando destaque diariamente como números de mortos e infectados divulgados pelo Consórcio dos Veículos de Imprensa, pelas páginas das redes sociais de prefeituras e estados, pelos outdoors, pelas rádios e, até mesmo, pelas mensagens de WhatsApp que chegam a cada dia a cada um de nós.

Vivemos em tempos pandêmicos e estamos mergulhados em um presente acachapante, feito das mais diversas dores: física, psíquica, moral e social. E a fome talvez seja a doença mais grave que a pandemia nos deixou como herança. A outra doença que nos atinge é a perda da nossa precária naturalidade. Atingidos pelo coronavírus e as suas novas variantes, são eles que ditam o ritmo da vida: quando podemos sair de casa, por onde podemos transitar, que lugares podemos frequentar e quem podemos abraçar, ou seja, a doença tem o poder, inclusive, de restringir nossos afetos.


É nessa corda-bamba que estamos. Sem rede de proteção!

Mas a literatura pode ser um antídoto para estes tempos de horror e, ainda que não nos cure, vislumbra sempre uma saída. Por isso a *Desassossego* agradece a todos aqueles que participaram deste número tão doloroso e tão atual. E deixamos aqui um respiro através das palavras de Daniel Faria:

Porque a morte tem o seu tempo
A ruína soma ruína, à cabeça
Equilibra a existência desmoronada e inteira.
Tu és o que edifica
Tu constróis mil vezes.
Porque o raio tem o seu tempo.
És o clarão, a lâmpada, a estrela
Somos luz à luz.
Não és a luz, és mais que a luz
Porque a noite tem o seu tempo¹.

Carlos Gontijo Rosa


Pós-doutorando em Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Brasil. Professor colaborador externo do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Contato: carlosgontijo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Rosely de Fátima Silva

Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Mestrado, Graduação e Licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Graduação em Letras (Português/Grego) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.


Contato: roselydefatimasilva@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0728-2808>

Paola Poma

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Fez graduação e doutorado-direto na mesma universidade sobre a obra do poeta modernista Fernando Pessoa. Pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, em 2012. Pesquisa a poesia do século XX e XXI, dando destaque aos seguintes poetas: Fernando Pessoa, Mário de Sá -Carneiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder e Adília Lopes. Dentre suas pesquisas destaque-se o diálogo entre a tradição e a contemporaneidade.

Contato: ppoma@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-2174-3968>

¹ Faria, Daniel. *Poesia*. 3 ed. Edições Quasi: Vila Nova de Famalicão. 2009.p.184.

Mônica Muniz de Souza Simas

Professora da Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente na Área de Literatura Portuguesa (2013) pela mesma instituição, coordena o LIA (Laboratório de Interlocuções com a Ásia). É pesquisadora do CNPq com o projeto "A experiência da orfandade na literatura de Macau". Formada em Letras, Licenciatura (1993), Mestrado (1996) e Doutorado (2001) pela PUC-RJ. Também é formada em Administração de Empresas pela UFRJ (1990) e complementação pedagógica (licenciatura) em Educação Física pela Claretiano (2018).

Contato: monicasimas@usp.br

📄: <https://orcid.org/0000-0002-0705-148X>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

“A PANDEMIA FOI APENAS O DESPERTAR QUE NOS ACORDOU A TODOS”: DOENÇAS, DIS/(U)TOPIAS E RESISTÊNCIAS EM *EM TODAS AS RUAS TE ENCONTRO*, DE PAULO FARIA

“PANDEMIC WAS JUST THE AWAKENING THAT WOKE US ALL”: DISEASES, DYS/(U)TOPIAS AND RESISTANCE IN *EM TODAS AS RUAS TE ENCONTRO*, BY PAULO FARIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p4-36>

Jorge Vicente Valentim ¹

RESUMO

Escrito e publicado no cerne da pandemia da covid-19, o romance *Em todas as tuas te encontro* (2020), do escritor português Paulo Faria, põe em evidência uma série de outros dispositivos em processo cumulativo, designados por Slavoj Žižek como “vírus ideológicos” (ŽIZEK, 2020, p. 39). Num cenário devassado pela distopia (FROMM, 2009; HILARIO, 2013) de um mundo atingido por uma doença fatal, alguns desencontros, desilusões e outras moléstias (muitas experimentadas individualmente) vão se somando e acarretando, assim, outras formas de vírus (no seu sentido metafórico), num amálgama complexo dentro do corpo social: o racismo, o fascismo, a guerra colonial e o câncer. Diante dessas turbulências, algumas personagens são instadas a uma reação de resistência e de esperança, enquanto formas de tomada de consciência e de iniciativa em vislumbrar “mudanças sociais que se impõem depois de terminar a quarentena” (SANTOS, 2020, p. 15).

PALAVRAS-CHAVE

Pandemia; Doença; Resistência; Ficção portuguesa contemporânea; Paulo Faria.

ABSTRACT

*Written and published at the heart of the covid-19 pandemic, the novel *Em todas as ruas te encontro* (2020), by Portuguese writer Paulo Faria, highlights a series of other devices in a cumulative process, designated by Slavoj Žižek as “Ideological viruses” (ŽIZEK, 2020, p. 39). In a scenario ravaged by dystopia (FROMM, 2009; HILARIO, 2013) of a world hit by a fatal disease, some disagreements, disappointments and other diseases (many of them experienced individually) add up and result in other forms of viruses (in its metaphorical sense), in a complex amalgam within the social body: racism, fascism, colonial war and cancer. Faced with these turbulences, some characters are urged for a reaction of resistance and hope, as forms of awareness and initiative to envision “social changes that are necessary after the quarantine ends” (SANTOS, 2020, p. 15).*

KEYWORDS

Pandemic; Disease; Resistance; Portuguese contemporary fiction; Paulo Faria.

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Brasil.

Para Larissa e Marcos, nossa motivação, mesmo de longe, de saber que a esperança resistente de acordar num mundo melhor ainda é possível.

A pandemia, segundo Carlos, servira para que as máscaras caíssem definitivamente, passe o trocadilho, para que as pessoas entendessem de uma vez por todas quem é que se preocupava com os outros e quem é que se estava nas tintas para o resto da Humanidade, e o abalo nas consciências não deixaria de exercer os seus efeitos benéficos. A pandemia eram os óculos especiais do filme Eles vivem!, de Carpenter, que permitem às pessoas acordar, ver a iniquidade que as rodeia e lutar contra ela.
Paulo Faria. *Em todas as ruas te encontro*, p. 93.

O coronavírus é nosso contemporâneo no sentido mais profundo do termo. Não o é apenas por ocorrer no mesmo tempo linear em que ocorrem nossas vidas (simultaneidade). É nosso contemporâneo porque partilha conosco as contradições do nosso tempo, os passados que não passaram e os futuros que virão ou não.
Boaventura de Sousa Santos. *O futuro começa agora: da pandemia à utopia*, p. 41.

Não são poucas as referências dentro da fortuna crítica de estudos específicos sobre as relações entre obras literárias e doenças. Da peste negra à tuberculose, do câncer à aids, da gripe espanhola à covid-19, textos críticos, poemas, peças de teatro e ficções surgem tanto para testemunhar o medo diante de um desconhecido mortal, quanto para reforçar a esperança na capacidade do homem em superar obstáculos intransponíveis, sem perder de vista uma ótica crítica sobre as diferentes consequências políticas, sociais, econômicas e culturais advindas desses cenários.

Ainda que o espaço disponível num artigo e/ou num ensaio sobre o viés temático “Literatura, artes e doença”, como é o caso do presente dossier, não seja o mais espalhado e extenso para se fazer um apanhado detido e meticuloso, não posso deixar de iniciar as minhas reflexões com um breve percurso por alguns títulos cujas ênfases analíticas e representacionais despontam como estopins dentro desse campo de investigação, fornecendo-me, assim, subsídios para as considerações a seguir.

Do já clássico estudo *Tuberculose e literatura*, de Túlio Hostílio Montenegro (1971), em que o autor se debruça sobre o espectro da doença e dos tísicos e suas aparições na poesia e na ficção brasileiras, passando pelos incontornáveis ensaios *A doença como metáfora* (1978/1984) e *Aids e suas metáforas* (1988/1989), de Susan Sontag, onde a filósofa norte-americana parte da tuberculose para chegar ao câncer, no primeiro volume, e, depois, retoma este aspecto já por ela abordado para adentrar no universo epidêmico da aids, até chegar aos títulos mais

tem a oferecer, detenho-me no mais recente romance de Paulo Faria¹, *Em todas as ruas te encontro* (2021), ambientado na cidade de Lisboa, em meio ao fervilhar do combate ao coronavírus, e tendo como protagonistas membros de um núcleo familiar, além de amigos que com eles partilham as experiências distintas desse cenário distópico.

Antes, porém, de tecer algumas reflexões sobre a referida obra, vale recuperar a perspectiva crítica de alguns dos principais pensadores da atualidade sobre o cenário atual da doença. Talvez, com uma visão muito discutível, a proposição mais polêmica seja a de Giorgio Agamben que, no olho do furacão da pandemia na Itália, começa a questionar a palavra das autoridades médicas, não pelo conhecimento científico *per se*, mas pela forma como o poder do Estado se aproveita dela para impor as suas normas e as suas determinações sobre as pessoas.

Segundo ele,

a epidemia deixou clara, é que o estado de exceção, ao qual os governos nos acostumam há algum tempo, de fato se tornou a condição normal. Houve epidemias mais graves no passado, mas ninguém jamais considerou declarar um estado de emergência como o de agora, que impede até que nos movamos. Os homens se acostumaram tanto a viver nas condições de crise e emergência perpétuas que parecem nem mesmo notar que suas vidas foram reduzidas a uma condição puramente biológica e perderam todas as suas dimensões, não só as sociais e políticas, mas até as humanas e afetivas. Uma sociedade que vive em um estado de emergência perpétuo não pode mais ser uma sociedade livre. Na verdade, vivemos em uma sociedade que sacrificou a liberdade pelos chamados “motivos de segurança” e foi condenada a viver em um estado perpétuo de medo e insegurança (AGAMBEN, 2020a).

¹ Natural de Lisboa e nascido em 1967, Paulo Faria é um dos nomes mais talentosos da novíssima ficção portuguesa, surgida e difundida a partir dos anos 2000. Licenciado em Biologia, é tradutor literário, tendo traduzido obras de Charles Dickens (*O mistério de Edwin Drood*, 2020 e *Oliver Twist*, 2018, Relógio d'Água), Cormac McCarthy (*Filho de Deus*, 2014 e *Meridiano de sangue*, 2010, ambos pela Relógio d'Água), Don DeLillo (*Cosmópolis*, 2012; *O corpo enquanto arte*, 2001; *O silêncio*, 2020; pela Relógio d'Água; além de *O anjo esmeralda*, 2012; *O homem em queda*, 2013; *Ponto ómega*, 2011; *Submundo*, 2010; *Zero K*, 2016; pela Sextante), George Orwell (*A quinta dos animais*, Antígona, 2020), Jack Kerouac (*Big Sur*, 1999; *Duluoz, o vaidoso*, 2007; *Os subterrâneos*, 2006; *Tristessa*, 2009; Relógio d'Água), James Joyce (*Retrato do artista quando jovem*, Relógio d'Água, 2012), Oscar Wilde (*O retrato de Dorian Gray*, edição não censurada da Relógio d'Água e em co-tradução com Margarida Vale de Gato) e Philip K. Dick (*Relatório minoritário e outros contos*, 2017, Relógio d'Água). Reconhecido no seu ofício, foi galardoado, em 2015, com o Grande Prémio de Tradução APT/SPA, por *História em duas cidades*, de Charles Dickens (Relógio d'Água, 2014). Cronista da revista *Ler* e do jornal *Público*, sua estreia como romancista deu-se com a publicação de *Estranha guerra de uso comum* (Ítaca, 2016), seguindo-se *Gente acenando para alguém que foge* (Minotauro, 2019) e, mais recentemente, *Em todas as ruas te encontro* (Minotauro, 2021).

pandemia. Ao ser interrogado sobre a lógica capitalista na distribuição de vacinas e insumos, Zizek dispara:

Há muita hipocrisia. Disseram que teria para todo mundo e já estamos vendo diferenças no acesso, por exemplo, Israel negando-se a fornecê-la aos palestinos. É uma lógica estúpida, em um mundo globalizado, todos nós precisamos estar a salvo. Não sou idiota — não digo que a covid-19 trará o comunismo —, mas também não sou pessimista: acredito nas possibilidades dessa nova solidariedade. Um detalhe insignificante e maravilhoso: em uma entrevista o fundador turco da BioNtech [o médico Ugur Sahin, com sua esposa, Özlem Türeci] disse: “Nós não podemos fazer tudo, precisamos de outras vacinas”. Um empresário perguntando “onde está a concorrência”! Que beleza! O trabalho desse casal fez mais contra o racismo do que todas as bobagens politicamente corretas. As pessoas dizem: “O capitalismo sobreviverá”. Eu contesto: já mudou imensamente. Mesmo Governos conservadores, Trump, Boris Johnson, fizeram coisas inimagináveis: nacionalizar, intervir e introduzir de fato elementos da renda básica universal (ZIZEK, 2021).

Depreende-se, portanto, da resposta acima, tal como elucida Boaventura de Sousa Santos (2020), que os principais intelectuais da nossa contemporaneidade percebem a emergência de interrogar o mundo a partir de lógicas capazes de suprir as necessidades básicas, sem cair na armadilha de um consenso neoliberal. Talvez, por isso, o redirecionamento do pensamento de Zizek possa ser visto como uma possibilidade não apenas de sanar os efeitos colaterais da pandemia, mas também de combater frontalmente a disseminação de discursos supremacistas e discriminatórios, acentuados no atual cenário pandêmico.

Numa postura igualmente crítica, mas procurando observar o que a ocorrência de uma pandemia deixa em termos de marcas e de lições a serem aproveitadas, Boaventura de Sousa Santos opta por elencar uma série de efeitos colaterais que vão desde a consciencialização da excepcionalidade da exceção, que a pandemia deflagra, até a percepção dos poderes que vão canalizando nas suas mãos as forças de prender a atenção da população, sobretudo a mais vulnerável, na oferta de soluções fáceis e imediatistas. Daí a sua preocupação em reiterar a existência de certas “zonas de invisibilidade” (SANTOS, 2020, p. 9), construídas pela exclusão imposta por 3 diferentes agentes: o vírus (que atinge a todos, mas de forma mais direta aos mais vulneráveis), a igreja (que acredita numa

sanitário faz com que muitos desses grupos acabem se tornando visíveis, graças à atuação da mídia e de organizações efetivamente preocupadas com essas diferentes situações, por outro, não se deve perder de vista que a quarentena acabou por gerar, igualmente, um cenário paradoxal, já que ela também “reforça a injustiça, a discriminação, a exclusão social e o sofrimento imerecido que elas provocam. Acontece que tais assimetrias se tornam mais invisíveis em face do pânico que se apodera dos que não estão habituados a ele” (SANTOS, 2020, p. 21).

Assim, nesse campo de percepção dos efeitos colaterais da doença e de suas sequelas, no ensaio posterior (*O futuro começa agora: da pandemia à utopia*, 2021), Boaventura de Sousa Santos compreende o vírus a partir de 3 metáforas distintas (como inimigo, como mensageiro e como pedagogo – esta última considerada a preferida por ele). Mesmo diante de um cenário de incertezas, seja pela desconfiança diante do crescimento dos movimentos radicais de direita, seja pela incapacidade das vacinas chegarem a toda a população, o sociólogo português aposta numa virada utópica, ao acreditar na possibilidade de “iniciar a transição para outros modos de vida civilizada, onde a aspiração de vida digna não seja o privilégio de um grupo cada vez mais reduzido de seres humanos” (SANTOS, 2021, p. 330-331).

Ou seja, diante das exposições desses 3 pensadores, não será difícil concluir que abordar qualquer texto, mesmo o ficcional que, com sua licença poética, pode criar cenários com mecanismos muito distintos a respeito desse vírus desconhecido que nos enlouquece, como bem afirma Bernard-Henri Lévy (2020), e dessa pandemia que abalou os alicerces do mundo, como postula Slavoj Žižek (2020), não deixa de ser uma aventura inglória e precária. Pelo fato de os conhecimentos específicos sobre a doença ainda se encontrarem num processo em *devoir*, em construção, alguns ainda hesitam em estabelecer quaisquer desígnios sobre ela. No entanto, nota-se, ao mesmo tempo, uma preocupação em olhar o momento presente, em interrogar os gestos humanos e em vislumbrar um horizonte possível, mesmo com as incertezas e as instabilidades trazidas pelo cenário atual.

No meu entender, neste último caminho, pode se incluir o mais recente romance de Paulo Faria, *Em todas as ruas te encontro*. Centrado, numa primeira leitura, em um núcleo familiar lisboeta (o casal Carlos e Irene, juntamente com os filhos Sónia e Augusto), a partir deste, as outras personagens vão surgindo e, com cada um dos membros da família,

estabelecem um vínculo de aproximação, amizade, intimidade, sintonia, confidências e segredos. A princípio, poder-se-ia pensar nesta obra como um autêntico romance burguês familiar. Poderia. Na verdade, trata-se de uma artimanha do narrador para prender a atenção do leitor diante daquilo que envolve, une, separa, encarcera e faz cada uma das personagens exacerbar as suas necessidades. Aliás, tal como no romance anterior (*Gente acenando para alguém que foge*, 2020), neste também parece que a fratura central “é da ordem doméstica: daquilo que se dá dentro de portas, para lá dos patamares dos nossos prédios, dentro dos nossos apartamentos” (ALMEIDA, 2020, p. 231), como bem sublinha Djaimilia Pereira de Almeida.

Quero com isso já adiantar que a pandemia de covid-19 constitui o elemento desencadeador de todas as ansiedades, angústias, medos, surpresas, repúdios, curiosidades, empatias e solidariedades diante das situações vividas no cotidiano particular de cada uma das personagens. Claro que a doença, nesse romance de Paulo Faria, tem uma participação importante, mas não enquanto patologia e enfermidade causadoras de descrições físicas e biológicas abjetas. Nesse sentido, atendendo a uma necessidade de verossimilhança interna, o narrador não vai devassar os ambientes dos hospitais e das UTIS, exatamente porque estes (na esfera da nossa realidade) se transformam numa espécie de *locus* interdito em virtude do grau de transmissibilidade do vírus.

É óbvio que, com a licença poética da onisciência e com a perspectiva de uma personagem da área da saúde, a voz narrativa poderia adentrar em todos esses ambientes e expor, em detalhes, a pesada carga de trabalho dos médicos e dos demais profissionais, bem como a luta constante de cada vida na sua batalha contra a doença. Ao contrário dessa espetacularização do horror e do sofrimento, Paulo Faria de forma muito inteligente opta por direcionar a sua lente para o cotidiano externo aos ambientes hospitalares, centrando-se em personagens facilmente identificáveis, nos dramas vividos dentro dos ambientes particulares dos seus apartamentos (mas não só, como se verá mais adiante), seja pelas suas funções profissionais, seja pelas suas reações diante de um confinamento impositivo e necessário.

Não me parece gratuito, portanto, que, no pórtico da obra, os versos centrais do poema “Ode à noite (inteira)”, de Manuel de Freitas ([SIC], 2002), surjam como uma epígrafe profética das cenas de distintos cotidianos lisboetas:

Esfumas-te, como eles, no espelho de um bar
qualquer, país de enganos e baratas. E
quase gostas disso, quase: a música de punhais,
servil, um certo e procurado desencontro (FREITAS, 2002, p. 29-30).

Interessante observar que, tal como o ébrio dos versos freiteanos, que vai captando e absorvendo as imagens noturnas da cidade, numa espécie de apreensão porosa e pedagógica da noite – dos cartazes aos cães, das mulheres louras aos pedintes de cigarros, das cervejas despejadas nas ruas aos drinques repartidos entre desconhecidos, até o último percurso num taxi, sem definir ao certo o ponto de chegada –, também o narrador do romance de Paulo Faria se coloca numa perspectiva deambuladora, numa movência dinâmica em que vai acompanhando o cotidiano de cada um dos membros da família, bem como alguns de seus amigos e parentes. Ora no espaço privado dos diferentes confinamentos, ora nos locais públicos de circulação limitada e em trânsitos rápidos, a sua necessidade de tudo captar e registrar sugere uma capacidade narrativa alicerçada na esperança de conseguir compor um mosaico de vivências no meio de uma pandemia.

O leitor, portanto, não deve estranhar o fato de cada uma das personagens ser apresentada na sua particularidade e ter a sua intimidade exposta sem haver necessariamente para cada uma delas um desfecho específico e pontual. No meu entender, não se trata de uma falha na composição das criaturas ficcionais, mas um ponto absolutamente positivo e verossímil, afinal, a trama surge tão colada aos nossos dias que paira a sensação de um puro realismo, quase destituído de sensibilidade. Ledo engano. Carlos, Irene, Augusto e, sobretudo, Sónia, bem como tio Jorge (ex-combatente da Guerra Colonial), Teresa e Manuel (ex-militantes da resistência ao Estado Novo), não podem ser concebidas como personagens fechadas e acabadas porque elas – como nós, aliás, ainda sobreviventes de uma pandemia, como a efabulada na trama de *Em todas as ruas te encontro* – também se constituem personas em *devoir*, seres enclausurados numa redoma de distanciamento social e, por isso, sem uma conclusão previsível.

Em virtude de uma doença invisível e impiedosa, que ceifa as vidas sem escolher raça, classe social, religião, orientação sexual ou função profissional, cada uma das personagens, sobretudo as do núcleo familiar principal, passa a desempenhar um papel central na focalização operada pelo narrador. Carlos é o marido preocupado com a saúde da esposa e o pai extremado com a filha Sónia, sobretudo porque esta parece, a princípio,

podemos meter no congelador certas doenças, como o cancro, que até há bem pouco tempo eram o nosso maior papão, e, de um dia para o outro, decretar um novo inimigo principal. Carlos estremeceu ao ler esta última frase e ficou muito tempo parado, a olhar para o ecrã do telemóvel. Irene entrou no quarto, perguntou-lhe: «O que tens?», e ele disfarçou (FARIA, 2021, p. 15).

Ainda que o choque de ideias coincida com o próprio choque de gerações de portugueses e as formas como encaram o mundo, fato é que a mensagem de Sónia deflagra uma situação emergencial vivida pela sua família: como lidar com outras doenças, dentro de um âmbito familiar e particular, diante de uma outra, que tudo consome e a todos atinge? Na verdade, este embate surge na trama através de Irene, a esposa de Carlos, que sofre de câncer de mama e consegue esconder do marido e dos filhos (pelo menos, ela assim imagina), com a ajuda cúmplice de Cláudia, esposa de Álvaro, amigo de Carlos. No fundo, tal como o narrador sugere na cena acima, o apagamento de outras doenças graves, como o câncer, diante do recrudescimento do quadro de covid-19, evidencia uma quase invisibilidade dos portadores de outras enfermidades.

Apesar de, na trama narrativa de *Em todas as ruas te encontro*, o câncer ser vencido a partir de toda uma estratégia de combate e ocultamento da doença do marido e dos filhos, a personagem Irene deflagra o isolamento com que muitas mulheres enfrentam a doença e, ao mesmo tempo, abre espaço para reforçar uma sororidade existente entre ela e Cláudia, sublinhando uma solidariedade possível como forma de lutar contra a enfermidade.

Se, até aqui, essas ocorrências podem ser enquadradas dentro de fenômenos compreensíveis no universo pandêmico, cuja principal demonstração de solidariedade é, ironicamente, a preservação à distância de qualquer contato físico, o romance de Paulo Faria encena, pelo menos, duas situações muito particulares e antagônicas entre si no tocante às manifestações coletivas durante o período de isolamento social.

Uma delas é o emblemático encontro de Carlos e Álvaro com tio Jorge, “veterano da Guerra Colonial, da Guiné” (FARIA, 2021, p. 35). Autor de um “texto que escrevera sobre a pandemia, um conto para publicar num jornal” (FARIA, 2021, p. 22), Álvaro surge como uma espécie de personagem especular da figura autoral, na medida em que permite suscitar uma série de reflexões metatextuais, posto que a referida obra, não coincidentemente, se intitula *Em todas as ruas te encontro*. Ficção dentro da ficção, o pequeno texto de Álvaro permite ao seu autor não só expor, com

vimos uns rastos de fogo a nascer do incêndio, como se fossem os raios dum sol. Eram mulheres a arder, a correr pelo meio do mato, uma para cada lado, com os miúdos ao colo, a pegarem fogo a tudo por onde passavam. O desespero delas quando se viram encurraladas foi de tal ordem que tentaram salvar-se assim. Mas é claro que não tinham salvação possível. Aquilo era uma coisa do inferno. Foram caindo, uma aqui, outra além, e aquele sol ficou lá traçado no mato, com uns raios compridos, outros mais curtos, consoante o lugar onde cada uma delas tinha perdido as forças. A gritaria acabou-se, o capitão disse: «Vamos embora», continuamos pelo trilho. Não tardou nem dez minutos e sofremos uma emboscada. Foi nesse dia que morreu o furriel Coelho.

Jorge acenou uma despedida, retirou-se para dentro, quase à pressa, para esconder a comoção. As pessoas às janelas romperam em aplausos, houve quem agitasse bandeiras de Portugal. Meia dúzia de vozes soltas, depois muitas mais, num coro desafinado, começaram a entoar o hino nacional. Álvaro e Carlos entreolharam-se, siderados.

– Não perceberam nada. Não perceberam um corno – soltou Álvaro para o amigo.

– Vamos embora, disse Carlos.

E, quando Álvaro fez menção de se dirigir para a bagageira:

– Não, vens comigo aqui à frente. Para palhaçada, já bastam estes e fez um gesto largo a indicar as janelas, que as pessoas interpretaram como um adeus exuberante e a que reagiram com gritos de «Obrigado!» por entre os versos do hino. Os dois amigos meteram-se no carro à pressa, arrancaram no momento em que as vozes se esganiçavam: «Às armas, às armas!» Quando passaram sob o Aqueduto das Águas Livres e planaram ao encontro da Praça de Espanha, Carlos, que, tal como Álvaro, não dissera uma palavra o caminho todo, ligou o rádio. No silêncio da noite, na via rápida deserta, ouviu-se uma voz a cantar:

*Daqui, desta Lisboa compassiva,
Nápoles por Suiços habitada...* (FARIA, 2021, p. 62-64).

Cena impactante no tecido da efabulação romanesca, toda ela destila uma necessidade coletiva dos ouvintes do condomínio de expurgar no outro (nesse caso, nos africanos da Guiné e nos habitantes da pequena vila) a sua raiva e o seu ressentimento, sem sequer refletir sobre a dívida do país em relação às vítimas inocentes da guerra. Numa espécie de encenação de arena, porque os moradores vizinhos focam as suas atenções nas personagens recuperadas pela narrativa de tio Jorge, a possibilidade de visualização da destruição das casas e da morte excruciante de mulheres com seus filhos, consumidos pelo fogo, de forma covarde e impiedosa, não

Se tio Jorge emerge como uma espécie de narrador da família do “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1987, p. 199), porque todo seu relato expõe o olhar de quem viajou e viveu as peripécias, a sua experiência exacerba também uma concepção colonialista que não ficou no passado remoto da década de 1960, antes reverbera de forma latente nas mentalidades contemporâneas, tanto que o círculo formado pela própria arquitetura do condomínio funciona como uma espécie de arena em que os aplausos da plateia vão todos para aqueles que perpetraram a violência e a morte de mulheres e crianças. Em contrapartida, Álvaro, enquanto jornalista, parece querer, a partir desse relato, compor a sua própria narrativa, colocando-se como um narrador do grupo do “camponês sedentário” (BENJAMIN, 1987, p. 199), porque absorve o que ouviu. E não será esta também a atitude do narrador de *Em todas as ruas te encontro*? Afinal, ele também emerge como uma testemunha do relato e a apreende para, a partir dela, desnudar as complexidades da sociedade portuguesa. Não à toa, na cena em questão, a matéria apreendida, tanto no narrador, quanto em Álvaro e Carlos, causa uma múltipla reação: repulsa, recusa, sideração e asco diante do show de falta de empatia pelo sofrimento alheio.

Na verdade, o romance *Em todas as ruas te encontro* concretiza um encontro entre diferentes formas de narrar e faz com que a função narrativa nesse texto de Paulo Faria atinja uma tangibilidade plena (BENJAMIN, 1987). Graças à atuação de um narrador que devassa todas as mentalidades e desnuda as idiossincrasias cotidianas, incluindo aquelas que procuram mascarar, aplaudir e justificar atitudes e comportamentos injustificáveis, o confronto com temas incômodos faz-se necessário e urgente, indo na direção daquilo que Bernard-Henri Levy descreve: “[...] dar sentido ao que não tem, e tentar traduzir por palavras o inenarrável sofrimento dos homens, é uma das fontes, na melhor das hipóteses, da psicose, e na pior, do totalitarismo” (LEVY, 2020, p. 47-48). Ainda que a situação encenada no romance de Paulo Faria seja bem diferente da mencionada pelo filósofo francês, as reações das personagens Carlos e Álvaro apontam para o fato de que não se pode compreender, aceitar ou ser conivente com o aplauso racista, porque este não deve fazer parte de qualquer projeto de vida ou de qualquer espírito que se chame humanitário.

Mais do que um pano de fundo, aqui, a covid-19 e o surto pandêmico da doença promovem uma exposição pública e despudorada dos comportamentos sem um filtro minimizador, ou como bem alerta o

narrador, na passagem citada em epígrafe (FARIA, 2021, p. 93), eles servem para escancarar velhos hábitos, revelando, enfim, aqueles que verdadeiramente têm empatia com as pessoas e com os sofrimentos alheios. Nessa perspectiva, o leitor é impelido a interrogar: será que somente a covid-19 causou esse tipo de comportamento ou será que ele já não existia antes de forma mascarada? Não terá sido a pandemia uma força catalizadora para toda essa torrente vir à tona?

Por fim, a segunda situação é a do comovente encontro entre Sónia e Manuel, um senhor idoso a quem a jovem acode no programa *SOS Vizinho*. A princípio, a iniciativa da jovem não se dá por um puro sentimento de ajuda ao próximo, porque, para ela, “era um excelente pretexto para sair mais vezes de casa, para falar com pessoas” (FARIA, 2021, p. 79), mas, ao longo de suas conversas com o idoso e a descoberta de que, no passado, este fora preso e torturado por se envolver no movimento revolucionário contra o Salazarismo, Sónia vai gradativamente alimentando uma afinidade imediata com o senhor.

Aqui, verifica-se um nítido contraponto com a exposição de tio Jorge, na medida em que Manuel constitui um repositório vivo da memória dos movimentos revolucionários, bem como das vítimas de torturas da PIDE e de suas artimanhas para destruir relacionamentos e para afastar os participantes dos movimentos antifascistas. Ainda que a personagem seja marcada por vislumbres de uma “vida que poderia ter sido a sua, ao lado de Teresa, e de que a PIDE o privou” (FARIA, 2021, p. 124), as revelações de Manuel no dia a dia na prisão, os efeitos colaterais psicológicos e suas feridas não cicatrizadas, a ponto dele herdar o fantasma de um monstro que assola o seu sono, concretizam um passado que nada tem de piegas ou saudosista, e isto, no meu entender, corrobora a sintonia e a aproximação da jovem com o ex-militante. Também como um narrador da família dos marinheiros comerciantes (BENJAMIN, 1987), Manuel vai superando o medo das sombras do passado e, a cada encontro, narra “um breve fragmento de cada vez” (FARIA, 2021, p. 102). Ao mesmo tempo, Sónia torna-se a depositária desses breves e complexos relatos, de um passado não tão distante, e, a seu modo, como os narradores do grupo dos camponeses sedentários (BENJAMIN, 1987), reinventa uma outra maneira para recontar a trajetória deste ex-militante e de reatar os antigos laços amorosos de Manuel e Teresa, desfeitos e perdidos no tempo.

pintar o teu retrato. Ir vestida de homem, só para despistar. O que importa é isto: se o que nasceu entre nós nestes cinco meses valeu a pena, irás reconhecer-me. Irás reconhecer-me sem nunca me teres visto. Irás abrir os olhos e, ao fitar-me, saberás que sou eu. Estenderás os braços por cima do tampo da mesa e dar-me-ás as mãos. Não terás dúvidas. Ou antes, terás dúvidas, mas saberás tomar partido delas. Saberás confiar nas tuas dúvidas. Exijo-te apenas isso, que confies nas tuas dúvidas. E começarei então, pela vida fora, a pintar o teu retrato (FARIA, 2021, p. 115-127).

Os trechos da longa carta de Sónia, último capítulo do romance de Paulo Faria, revelam o conteúdo utópico de um mundo pós-pandemia, mas também apontam para um horizonte onde relações afetivas são fundamentais para o homem reestabelecer a confiança em si próprio e nos outros. Tratar-se-á de um discurso apologético em favor de um horizonte socioafetivo mensurável? Talvez, mas, mais do que isso, acredito que se trata de um futuro imaginado, onde as memórias afetivas não são apagadas, mas constituem a tábua de salvação possível que permite ao homem sonhar um amanhã.

Se “resistir é, sempre, um gesto estético” (FARIA, 2021, p. 47), como nos faz crer a personagem Sónia, não será possível, então, pensar nas performances realizadas por ela, Manuel e Lorenzo, e mesmo nessa longa e belíssima carta de amor, como gestos estéticos de pura resistência não apenas ao cenário distópico imposto pela pandemia, mas também aos claros vestígios de outros vírus ideológicos (como o racismo institucionalizado e a herança colonial-fascista)? “É preciso reinventar a memória” (FARIA, 2021, p. 34), alerta-nos a personagem Álvaro. Assim sendo, gosto de pensar que as cenas protagonizadas em locais públicos pelas três personagens apostam numa reinvenção do futuro, onde as pessoas tenham a capacidade de criar e de oferecer as mãos umas às outras.

Mais do que um romance sobre a covid-19, *Em todas as ruas te encontro* é um romance sobre a vida cultural do homem do século XXI, que vive cheio de alusões dos séculos anteriores (as óperas *Don Giovanni* e *As bodas de Fígaro*, de Mozart; a ofensiva do *Chemin de Dames*, de 1917; *A guerra dos mundos*, de Orson Welles; os filmes *Guerra das Estrelas*, de George Lukas, *O acochado*, de Godard, *Eles vivem!*, de Carpenter; o ícone dos Rolling Stones; as composições do músico Fausto; os livros *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, *Guerra das Gálias*, de Júlio César, *A divina comédia*, de Dante; a performance *Imponderabilia*, de Marina Abramovic e Ulay; e o pensamento filosófico de

José Gil), e compreende que a sua memória não pode correr o risco de ser apagada. Talvez, por causa de uma sentida “possibilidade de a pandemia matar o século XX” (FARIA, 2021, p. 33), as referências sejam uma componente tão importante, porque demarcam e certificam a própria existência da humanidade. Mas este também é, ainda, um romance sobre a possibilidade da esperança e mesmo do amor, longe de pieguices e soluções fáceis, porque rejuvenescido pelo horizonte renovado das gerações mais novas, tal como a carta de Sônia a Lorenzo bem deixa transparecer.

Desta forma, concluo a minha leitura com a ideia de que a pandemia pode ser entendida como uma alegoria do “medo caótico generalizado” e da “morte sem fronteiras causada por um inimigo visível” (SANTOS, 2021, p. 29), e, por conseguinte, os exemplos das personagens de *Em cada rua te encontro* constituem paradigmas dessas metáforas do vírus como inimigo e como mensageiro (SANTOS, 2021). Mas, há-de se sublinhar que, a partir das cenas aqui destacadas (com os fantasmas do fascismo colonialista, o desmascaramento de um racismo estrutural entranhado, os reencontros afetivos e as perspectivas amorosas num horizonte próximo e possível), a doença também não deixa de partilhar, nesse romance de Paulo Faria, “as contradições do nosso tempo, os passados que não passaram e os futuros que virão ou não” (SANTOS, 2021, p. 41).

Por isso, a escolha do título do romance, retirado dos versos de Mário Cesariny, não poderia ser mais feliz:

Em todas as ruas te encontro
em todas as ruas te perco
conheço tão bem o teu corpo
sonhei tanto a tua figura
que é de olhos fechados que eu ando
a limitar a tua altura
e bebo a água e sorvo o ar
que te atravessou a cintura
tanto tão perto tão real
que o meu corpo se transfigura
e toca o seu próprio elemento
num corpo que já não é seu
num rio que desapareceu
onde um braço teu me procura

Em todas as ruas te encontro
em todas as ruas te perco (CESARINY, 1982, p. 31).

Afinal, não é esta a angústia daqueles que anseiam transitar pelas ruas e experimentar os encontros amorosos, sociais e afetivos? Não será essa também a utópica esperança das personagens e do narrador de *Em todas as ruas te encontro*? Ao devassar os fantasmas do colonialismo, o ranço fascista e o racismo estrutural e ao desvelar os outros medos existentes no cenário pandêmico (a ocorrência de doenças, o desmatamento, o enriquecimento das grandes indústrias farmacêuticas), não será admissível interpelar o presente (europeu, português e global) e o futuro por vir?

No fundo, ao final da leitura, ficamos com aquela sensação de interrogação, de vazio ainda por preencher, afinal, o que herdaremos da pandemia? Será possível socializar? Será cabível desenvolver laços afetivos e concretizar os desejos e os amores num mundo pós-pandemia? Todas essas questões não deixam de suscitar uma série de inquietações, precisamente porque o romance *Em todas as ruas te encontro*, de Paulo Faria, se vale da ocorrência da covid-19 para encenar um mundo presente marcado ora pelas distopias da doença e de malefícios correlatos expostos (o racismo, o colonialismo e o fascismo), ora pelas utopias esperançosas num outro horizonte possível. Não será isto um autêntico exercício de resistência? Gosto de pensar que sim e, como a personagem Teresa, o autor parece também partilhar dessa única certeza possível: “Confia. Confia sempre” (FARIA, 2021, p. 120).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Miguel Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “Esclarecimentos” (17 de março de 2020a). In: JARDIM, Eduardo. *Giorgio Agamben e a pandemia: subsídios para um debate*. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/giorgio-agamben-e-a-pandemia-subsidios-para-um-debate/>. Acesso: 27 mar 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia*. Trad. Isabella Marcatti. São Paulo: Boitempo, 2020b.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. "Dívida e crédito" (Posfácio). In: FARIA, Paulo. *Gente acenando para alguém que foge*. Lisboa: Minotauro, 2020, p. 231-233.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BEWELL, Alan. *Romanticism and colonial disease*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

CESARINY, Mário. *Pena capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FARIA, Paulo. *Em todas as ruas te encontro*. Lisboa: Minotauro, 2021.

FARIA, Paulo. *Gente acenando para alguém que foge*. Lisboa: Minotauro, 2020.

FRATESCHI, Yara. "Agamben sendo Agamben: o filósofo e a invenção da pandemia". *Blog da Boitempo*, 12/05/2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/> Acesso: 25 mar 2021.

FREITAS, Manuel de. [SIC]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

FROMM, Eric. "Posfácio". Trad. Fernando Veríssimo. In: ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 317-329.

GREY, Jeffrey. *A psicologia do medo e do "stress"*. Trad. Junéia Mallas e Maria Inez Lobo Vianna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. "Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade". *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201/25995>. Acesso: 20 mar. 2021.

INÁCIO, Emerson da Cruz. "Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura". *Via Atlântica*, São Paulo, 29, p. 479-505, 2016. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/118885>. Acesso: 25 mar. 2021.

JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo. Aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LÉVY, Bernard-Henri. *Este vírus que nos enlouquece*. Trad. João Luís Zamith e André Tavares Marçal. Lisboa: Guerra e Paz, 2020.

MONTENEGRO, Túlio Hostílio. *Tuberculose e literatura*. Notas de pesquisa. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1971.

PEREIRA, Pedro Schacht. “Regressos (in)desejados: legados coloniais, racismo institucional, descobrimentos”. *Revista anti-capitalista*, n. 7, 03/06/2018. Disponível em: <https://redeanticapitalista.net/regressos-indesejados-legados-coloniais-racismo-institucional-descobrimientos/>.

Acesso: 04 abr. 2021.

POMPILIO, Carlos Eduardo; CARELLI, Fabiana Buitor; PLAPLER, Hélio. *Na saúde e na doença*. Fronteiras entre as Humanidades e as ciências. Curitiba: Editora CRV, 2020.

ROCHA, Clara; FERREIRA, Teresa Jorge (org.). *A caneta que escreve e a que prescreve: doença e medicina na literatura portuguesa*. Lisboa: Babel, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O futuro começa agora: da pandemia à utopia*. São Paulo: Boitempo, 2021.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. O corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SILVA, João Gonçalves Ferreira Christófar. “A literatura e a doença: notas sobre a construção da imagem do escritor nos diários de Virginia Woolf”. *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, Belo Horizonte, v. 3, p. 215-228, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3877/3817>. Acesso: 25 mar. 2021.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel e SILVEIRA, Bruna Rocha. “A doença na literatura infanto-juvenil – análise de quatro obras contemporâneas”. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 29, p. 389-406, 2016. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/108001/118198/225883>. Acesso: 23 mar. 2021.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. São Paulo: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. *Aids como metáfora*. Trad. Paulo Henriques de Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIZEK, Slavoj. *A pandemia que abalou o mundo*. Trad. João Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

ZIZEK, Slavoj. “As pessoas dizem: ‘O capitalismo sobreviverá’. Eu contesto: já mudou imensamente”. Entrevista a Patricia Gonsálvez. *El País*, 23/01/2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-01-23/slavoj-zizek-com-a-pandemia-comecei-a-acreditar-na-etica-das-pessoas-comuns.html>. Acesso: 30 mar. 2021.


Recebido em 19 de abril de 2021

Aprovado em 24 de agosto de 2021

Jorge Vicente Valentim

Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Sub-áreas: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa), do Departamento de Letras da UFSCar. Professor credenciado no PPGLit/UFSCar (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura). Pesquisa realizada com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq.

Contato: jvvalentim@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

UM PARAFUSO A MENOS, UM PARAFUSO A MAIS

SCREW LOOSE, STUCK SCREW

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p37-50>

Lilian Honda¹

RESUMO

Os sofrimentos de ordem psíquica são temas recorrentes na poesia de Adília Lopes, seja num registro marcadamente crítico ou irônico, quando não de pura invectiva, contra profissionais da psiquiatria e da psicanálise, ou na alusão aos psicofármacos, seus efeitos adversos no organismo e a displicência com que são prescritos. Os múltiplos sentidos do jogo envolvendo a conformidade às regras e os sofrimentos psíquicos na poética de Adília Lopes tornaram necessário buscar uma conceitualização mais precisa de “normalidade” e “anormalidade” a partir da reflexão filosófica de Georges Canguilhem, autor de *O Normal e o Patológico*, na qual são investigados os paradigmas que estruturaram o conhecimento médico-científico e as noções de saúde/doença, normalidade/patologia e anomalia, conceitos que passaram a formar a base da multiplicação de dispositivos reguladores em todas as esferas da vida social.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia portuguesa moderna e contemporânea;
Adília Lopes.

ABSTRACT

Psychological sufferings are recurrent themes in Adília Lopes' poetry, whether in a markedly critical or ironic, if not pure invective, record against psychiatry and psychoanalysis professionals, or in the allusion to psychotropic drugs, their adverse effects on the organism and carelessness with which they are prescribed. Based on the philosophical reflection found in Georges Canguilhem's The Normal and the Pathological, in which the paradigms that structured medical-scientific knowledge and the notions of health/disease, normality/pathology and anomaly are investigated, concepts that started to form the basis for the multiplication of regulatory devices in all spheres of social life, the multiple meanings of this game involving compliance with the rules and psychic suffering in Adília Lopes' poetics made it necessary to look for a more precise conceptualization of "normality" and "abnormality".

KEYWORDS

*Modern and contemporary Portuguese poetry;
Adília Lopes.*

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Em “A humanidade”, publicado no livro *Z/S* (2016b), Adília Lopes parte de um dito popular para colocar em xeque a autoproclamada racionalidade dos seres humanos, atributo que, longe de ser um dom, surge no poema como uma “avaria” exclusiva da espécie e provocada por um excesso, por um *algo* que extrapola a medida:

Antigamente dizia-se que um doente mental era uma pessoa com um parafuso a menos. O problema da Humanidade é que tem um parafuso a mais. Na caixa dos pirolitos há ali quelque chose qui cloche, que chocalha. Os outros animais não têm esta coisa a mais, esta avaria. As pessoas, bazófia não lhes fala, autoproclamam-se os animais racionais, é claro que é o contrário, as pessoas são irracionais, são estúpidas. As pessoas são os animais irracionais. A prova disso é que a Humanidade não descansa enquanto não der cabo deste mundo (LOPES, 2016b, p. 91).

Em poucas linhas, a poetisa portuguesa atribui a esse parafuso excedente o ímpeto com que a humanidade se lança à devastação do planeta, ao mesmo tempo em que distancia essa força destruidora daqueles que têm “um parafuso a menos”. Assim, a expressão “doente mental” torna-se uma classificação no mínimo duvidosa, uma vez que a irracionalidade ou a estupidez das pessoas com “um parafuso a mais” é o que as torna capacitadas para conduzir o incansável trabalho de destruição da Terra.

Questões como essa, que giram em torno das noções de (in)adequação social e (a)normalidade, são inescapáveis no decorrer da leitura da obra de Adília Lopes. As múltiplas vozes que habitam sua poética revelam o desconforto com as regras de conduta e certa falta de aptidão para lidar com padrões de comportamento tidos como socialmente adequados; por vezes, deixam entrever até mesmo descaso em relação à normatividade. O sujeito poético adiliano expressa aguda consciência da força coercitiva das normas, bem como da crueldade das sanções a que estão submetidos aqueles que recusam essa conformação, não somente pela manifestação de um *eu* que lida com essas circunstâncias, como também pela reverberação de outras vozes dissonantes: a mulher com olhar de fêmea maligna, a criada com piolhos, a acrobata coxa, o escritor de romances escabrosos, o doente do hospital psiquiátrico, os namorados pobres, entre tantas outras figurações de modos de vida divergentes.

Vinculado ao tópico da normatividade, encontra-se a questão dos sofrimentos psíquicos e da saúde mental, um dos temas recorrentes na poesia adiliana, frequentemente abordado de maneira crítica, sob a chave

da ironia, quando não tomando a forma da desabrida invectiva aos profissionais da área. “Os psicanalistas são darwinistas” (LOPES, 2016a, p. 81), diz um poema do livro *Bandolim*, onde ainda se pode ler “consultei uma psicanalista medonha” (LOPES, 2016a, p. 120). De *Dobra*, que reúne a poesia de Adília Lopes publicada até 2014, pode-se pinçar dois outros exemplos semelhantes: “a Dr.^a Manuela Brazette, ela é que é uma porcalhona” (LOPES, 2014, p. 408) e “um psiquiatra é um prostituto” (LOPES, 2014, p. 407). Psiquiatras e psicanalistas não são, porém, os únicos objetos da ciência médica sob escrutínio do sujeito poético. Em seus escritos, há referências a teóricos e pesquisadores da área, a hospitais psiquiátricos portugueses, como Miguel Bombarda e Júlio de Matos, e aos antigos médicos cientistas que lidavam com as chamadas “doenças dos nervos”, como o escocês William Cullen, que introduziu a categoria nosológica “neurose” no vocabulário médico no século XVIII. São fartas, ainda, menções aos psicofármacos e aos efeitos adversos que provocam no organismo, assim como à displicência com que são prescritos esses “medicamentos do espírito” (ROUDINESCO, 2000, p. 21). Pegue-se como exemplo o poema “Duas intrujonas”, de *Bandolim*, no qual o sujeito poético equipara a psiquiatra à cabeleireira já a partir do título, igualando-as na displicência com que atendem a paciente-cliente:

Nunca tive pesadelos e nunca tive dores de cabeça. Uma vez uma médica psiquiatra não percebeu nada do que eu lhe disse, não trabalhou, mandou-me tomar Surmontil, um remédio para não ter pesadelos.

Uma vez uma cabeleireira impingiu-me um spray para o cabelo para eu pôr quando estava na praia. Eu nunca ia à praia (LOPES, 2016a, p. 117).

Essa discussão torna-se ainda mais inquietante ao se considerar o jogo autobiográfico que atravessa a obra de Adília Lopes, no qual a tematização reiterada dos distúrbios mentais cruza-se com declarações nas quais a poeta torna pública sua doença psíquica, como nesses trechos extraídos de entrevistas, o primeiro deles para uma revista literária: “É claro que o poeta é sempre o idiota da família, o maluquinho” (DIOGO; SILVESTRE, 2001, p. 22). Ou um segundo trecho, retirado de um jornal diário de Lisboa: “Eu vivo de uma maneira sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor-de-rosa” (LOPES, 2008, p. 109). Essas declarações encontram-se espelhadas em poemas, contendo até mesmo

correspondências lexicais, como nos versos: “Adília / a idiota / da família” (LOPES, 2014, p. 636), “Tenho uma doença mental / [...] Meus miolos estão à mostra como a mioleira da vaca no balcão de talho” (LOPES, 2014, p. 419) e “Tomo Risperidona. A Risperidona é um remédio ríspido. Torna-me gorda e lenta” (LOPES, 2014, p. 647).

O sentimento de inadequação social que atravessa a poesia de Adília Lopes pressupõe o seu oposto, a conformação às normas. Pensar a normatividade e a normalização torna necessário pensar na progressiva transformação semântica que deu origem à ideia de “normal” como aquilo que é usual, comum, adequado ou aceitável, assim como a noção assumida no âmbito da ciência médica, que é “sem defeitos ou problemas físicos ou mentais”. Esta segunda acepção situa qualquer desvio anatômico ou fisiológico, na categoria da anormalidade, fazendo da normalidade dos corpos, dos órgãos e dos processos fisiológicos ou psíquicos a negação da anormalidade, da doença e da anomalia.

Esses dois significados, tão distintos quanto são usuais, obrigam a um questionamento: de que (a)normalidade está falando o sujeito poético adiliano? Algo ou alguém é considerado anormal em relação a quê? E como se opera essa questão epistemológica subjacente aos versos? O ponto de partida será o poema sem título e não datado, publicado por Adília Lopes originalmente em *O peixe na água*, de 1993:

O mongoloide alegre-se
com a viagem de autocarro
a que mais ninguém acha graça
e o atrasado mental diverte-se
com a caixa de soutiens vazia
que traz uma menina na capa
com um simples soutien branco
e ar asseado
duas penas vivas para os outros
pobres de espírito ricos de espírito
lixo biológico da luta pela vida
ganhadores
alquimistas (LOPES, 2014, p. 193)

O transporte coletivo é o espaço racional, utilitário e planificado – e, portanto, moderno – em que irrompe o incômodo da coexistência com o “anormal”, personificado por duas pessoas com deficiência intelectual, denominadas cruamente como “mongoloide”, “atrasado mental” e “penas

vivas”, termos tão pejorativos quanto antigos. Essa circunstância presentifica no espaço contemporâneo do ônibus a história do conceito de deficiência mental, bem como do tratamento dispensado aos deficientes. Os dois primeiros termos derivam do vocabulário médico antigo e ainda são utilizados na linguagem popular, frequentemente como ofensa. O terceiro, “penas vivas”, alude ao entrecruzamento da teologia moral religiosa, que estabelece a pena como um castigo expiatório do pecado, e a ordem jurídico-penal secular, construída sobre o mesmo modelo, na forma de crime, seguido de condenação e punição para remissão do delito.

Nos tempos pré-científicos, a doutrina cristã associou a prédica da caridade à resolução da Igreja Católica de reconhecer a existência de alma nos deficientes. O resultado foi o acolhimento das pessoas deficientes em conventos e asilos que lhes garantiam abrigo e alimentação; simultaneamente, a condição de cristãos os tornava moralmente culpados tanto por condutas inadequadas quanto por sua própria deficiência. Ao denominá-los “penas vivas”, passam a figurar no poema como corporificação do mal e castigo de Deus a si mesmos (cf. PESSOTTI, 1993, p. 11-12). Não só: representam também uma associação de comiseração, aflição, desgosto e castigo “para os outros”, como aparece no nono verso. Ressalte-se que o verso “duas penas vivas para os outros” exclui tanto aqueles de quem se fala, como também do eu que fala, sinalizando a aproximação do sujeito poético às duas pessoas com deficiência.

Nesse transcurso poético, há um salto histórico e epistemológico dos tempos pré-científicos à era da ciência, que deu origem à prerrogativa do discurso racional e, no século XVIII, à medicina moderna. No processo, a ideia de personificação da malignidade transformou-se em erro inerente ao organismo, em patologia. “Mongoloide” é uma denominação médica arcaica para pessoas com Síndrome de Down, descrita por John Langdon Down em sua obra *Observations on Ethnic Classification of Idiots*, de 1866. O médico britânico criou a denominação “mongolismo” pela suposta associação das características fisionômicas das pessoas da etnia mongol com as dos pacientes observados (cf. PESSOTTI, 1993, p. 142), escolha que sinaliza sua adesão às teorias de degeneração da raça ou de involução da espécie que, por sua vez, associa a ideia de inferioridade aos deficientes mentais. Tratados e estudos da mesma época têm em comum a busca de características orgânicas ou funcionais de pacientes com a finalidade de estabelecer uma classificação das deficiências intelectuais em tipos e graus.

Entre essas inúmeras categorias nosológicas relativas ao “atraso mental” também estariam “cretinos, idiotas, cretinoides, imbecis e retardados” (PESSOTTI, 1993, p. 75-76) e seus tipos e graus. E todos esses termos se equiparam ao conceito de anormal, que tem como uma de suas acepções dicionarizadas “aquele que apresenta desenvolvimento físico, intelectual ou mental defeituoso”.

Cristãos incômodos antes, passageiros inconvenientes no presente do poema, o “mongoloide” e o “atrasado mental” permanecem alheios às classificações e aos demais passageiros: um “alegra-se”, outro “diverte-se” com a viagem ou com uma caixa de *soutien*, verbos que fazem um contraponto às denominações depreciativas, revelando um aspecto lúdico que ameniza a cena, assinalando mais uma vez a diferença do olhar lançado pelo sujeito poético a essas duas pessoas. Os deslocamentos de sentido, a intersecção dos tempos e a sobreposição de vozes nesse poema admitem uma reflexão sobre a questão do normal e da anormalidade na poesia de Adília Lopes a partir da obra *O Normal e o Patológico*, do filósofo e médico Georges Canguilhem, trabalho que se tornou referência na epistemologia histórica contemporânea ao investigar os sentidos que os termos normalidade, anormalidade e anomalia adquiriram no decorrer da história, assim como a ideologização e a naturalização desses conceitos.

Canguilhem discorre sobre a origem inequivocamente técnica do termo “normal”, proveniente do latim *normālis*, que significa “de acordo com a norma”. O vocábulo latino *norma*, por sua vez, é a designação para um instrumento que marca ângulos retos, o esquadro. Com esse sentido técnico, a palavra “normal” entrou no vocabulário francês por meio das reformas sanitária e educacional do final do século XVIII, que instituíram regras para a saúde pública e os hospitais, assim como para a padronização e a expansão do ensino, com a criação das chamadas escolas normais. A adoção do termo, porém, reflete um processo de normalização social iniciado um século antes, com o próprio estabelecimento da norma gramatical culta francesa, a regulamentação dos recursos e procedimentos militares e a padronização dos artigos manufaturados ainda artesanalmente:

Entre 1759, data do aparecimento da palavra normal, e 1834, data do aparecimento da palavra normalizado, uma classe normativa conquistou o poder de identificar a função das normas sociais com o uso que ela própria fazia das normas cujo conteúdo determinava (CANGUILHEM, 2017, p. 195).

A regulação técnica correspondia às necessidades crescentes da burguesia de obter controle sobre os processos de produção e comércio. Gradativamente, portanto, a normatização passou a transpor as esferas militar, educacional e de saúde, abrangendo as áreas industrial, comercial, econômica, cultural e política. Espelhando o sistema social que se consolidava, assim como sua hierarquia de valores, o termo “normal” deixou de ter apenas um sentido de conformação técnica, assumindo a definição de “usual, comum; natural”, assim como a designação de um qualificativo para a pessoa “cujo comportamento é considerado aceitável e comum”. Desse modo, a normatização passou a se manifestar como a criação incessante de imperativos para o fazer, para o viver e para o vivente. Toma-se a norma, seja ela externa ou interna ao ser, ao objeto ou ao fato, como referência a outros seres, objetos ou fatos, tornando o normal simultaneamente a exibição da norma, porque a indica, e a extensão dela, porque a multiplica (cf. CANGUILHEM, 2017, p.188).

Na análise da poética de Adília Lopes, a diferença entre a normalização e a normatividade vital estabelecida por Canguilhem revelou-se produtiva. O filósofo define a normalização como uma disposição regulativa inerente à modernidade, ainda em pleno vigor no modelo biomédico adotado pela medicina e pelas demais áreas relacionadas ou complementares à saúde. Essa operação reguladora determina previamente parâmetros e medidas fixos aos quais o corpo saudável deve corresponder, estabelecendo ações curativas ou corretivas para que o corpo retorne à “normalidade”, sendo a ideia de “normal” parametrizada previamente pela ciência médica, não sem significativas ambiguidades, objeções e limitações, segundo Canguilhem. Por sua vez, a normatividade vital caracteriza-se pela plasticidade própria da individualidade biológica, dotada de uma potência criadora de variados (e não necessariamente excludentes entre si) processos de ajustamento imanentes ao organismo. Nesse sentido, o filósofo francês afirma que a anormalidade não pode ser considerada sinônimo de patologia porque o organismo enfrenta a doença não para se conformar a normas, mas sim com a finalidade de restabelecer a continuidade da vida. Um doente procura vencer a doença, no entanto, mais do que isso, também tem a capacidade de instituir novas regras para si, uma nova forma de vida, um outro normal. Já a normalização tem como objeto uma normalidade cujo

sentido é a criação do seu oposto, por inversão ou violação das regras, do a-normal que antecede qualquer propósito regulativo.

Outra partilha de conceitos que Canguilhem estabelece é a distinção entre “anormalidade” e “anomalia”, termos frequentemente tomados como equivalentes. Essa equivalência teria partido de um equívoco etimológico: o *Vocabulaire Technique Et Critique de La Philosophie*, de André Lalande, esclarece que o vocábulo grego *anomalia* significa “desigualdade, aspereza” e *omalos* designa “o que é uniforme, regular, liso”. Assim, etimologicamente “anomalia” é *an-omalos*, aquilo que se mostra desigual, rugoso ou irregular (cf. CANGUILHEM, 2017, p. 84-85). Em outras palavras, “anomalia” indica um fato e refere-se à descrição de um estado ou característica, enquanto “anormal” diz respeito à atribuição de valor segundo determinadas regras. Utilizado originalmente na zoologia com o sentido de “insólito” ou “inusual”, o termo “anomalia” foi empregado para apontar um fato biológico da diversidade, uma variação que ocorre na morfologia ou nas funções orgânicas de um indivíduo, que o difere dos demais indivíduos de uma espécie. Ou seja, para a zoologia, a anomalia é expressão da diversidade dos seres, uma norma única, diversa, peculiar e específica de vida. Frequentemente, a anomalia sequer é percebida, porque não representa um impedimento para o funcionamento do organismo, tal como ocorre com a dextrocardia, por exemplo, que é um deslocamento do coração para o lado direito do corpo ou inversão dos compartimentos cardíacos. Assim, não é uma condição que equivalha necessariamente a uma patologia; somente se torna objeto da atenção médica ou científica quando prejudica a ordem vital. No entanto, consolidou-se a equivalência do termo “anomalia” às disformidades graves ou fatais, e estabeleceu-se a percepção negativa das formas de vida anômalas em relação a um modelo idealizado de ser humano.

De volta ao poema de Adília Lopes, ainda que a anomalia cromossômica não impeça o passageiro com Síndrome de Down de viver *a seu modo*, ele é visto pelos demais como anormal, como uma patologia corporificada. Mais um salto no tempo e é empregado num dos versos a contemporânea expressão “lixo biológico” para qualificar os dois deficientes. Trata-se de uma alusão ao conceito de anomalia morfológica congênita, hipótese já discutida pela medicina do século XIX como causa das idiotias, como derivação da teoria da degeneração, que no começo do século XX passou a ser considerada “erro nato do metabolismo”

(GARROD apud CANGUILHEM, 2017, p. 223). Os dois passageiros incômodos passam de “penas vivas”, encarnação do mal e da punição divina, a portadores de um “vício originário”, de “uma herança que o herdeiro não pode recusar, já que a herança e o herdeiro são uma e mesma coisa” (CANGUILHEM, 2017, p. 227). Não há cura para a anormalidade originária, logo, pode-se dizer que essa “hereditariedade é o nome moderno da substância” (CANGUILHEM, 2017, p. 228). A deficiência torna-se, assim, essência do ser, característica análoga ao mal encarnado, seja na concepção moral (pecado), seja no entendimento médico (doença de origem genética).

Outros sentidos podem ser inferidos a partir da expressão “lixo biológico”. Nela, costuram-se os significados da palavra “lixo” – tanto a denominação para objeto que se joga fora, ou resto sem utilidade, quanto os sentidos figurados pejorativos, que indicam “pessoa sem qualquer dote moral, físico ou intelectual” e “a camada mais baixa da sociedade; escória, ralé”, empregados para subalternizar socialmente os dois passageiros incômodos – ao vocábulo “biológico”, relacionando a anomalia morfológica congênita à inferioridade física, corporal, bem como intelectual. Um novo acréscimo de sentido se faz na associação da expressão “lixo biológico” ao jargão empresarial/industrial, no qual a nomenclatura “resíduo biológico” denomina as sobras dos processos produtivos, potenciais contaminantes do meio ambiente. No sentido figurado, essa contaminação pode bem indicar que a presença de duas pessoas com deficiência no espaço racional, utilitário e planificado do ônibus representa uma transgressão à normalização social. Por fim, quando se considera a totalidade do verso “lixo biológico da luta pela vida” evidencia-se a relação de equivalência entre processos vitais do organismo, processos produtivos e processos de organização da sociedade, sobretudo pela associação de “luta pela vida” ao darwinismo social. Esta teoria do século XIX, desenvolvida pelo filósofo e biólogo Herbert Spencer, faz uma equivocada transposição das teses de Charles Darwin sobre os princípios da seleção natural e da evolução das espécies¹ à organização social. Ainda hoje, são comuns as referências ao mérito dos “mais aptos”,

¹ Vale lembrar que o “darwinismo social e as teorias dele descendentes entram em contradição, em vários aspectos, com os pontos de vista originais de [Charles] Darwin. Este rejeitava qualquer noção de progresso na transformação de indivíduos e na origem das espécies, e sentia fortes suspeitas das tentativas de se tirarem conclusões de sua obra que fossem aplicáveis à sociedade humana” (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 174).

decorrente da naturalização do comportamento competitivo dos indivíduos pela ascensão social ou dos imperativos de crescimento do mercado.

A oposição entre normatividade vital e normalização social se apresenta no poema sob a forma do potencial conflito entre as duas pessoas com deficiência e “os outros” durante uma viagem de ônibus, que é uma figuração metonímica das estruturas de normalização social. A voz do sujeito poético descreve o abalo na normalidade, carregando de tensão esse encontro no autocarro com o emprego dos termos “mongoloide” e “atrasado mental”, pejorativos e arcaicos. A alegria e o divertimento da dupla também contrastam com a indiscernibilidade dos demais, homogêneos pela suspensão temporária das identidades e pela obediência ao papel de passageiros, em conformidade com o uso que se espera de um ônibus, esse “não-lugar” estritamente utilitário, vazio de identidade, relações e memória (cf. AUGÉ, 2016, p. 36). Ao situar os “anormais” em primeiro plano e no centro do acontecimento, o sujeito poético abre espaço para a diversidade de modos de vida excluídos da normalidade e existentes antes da intenção regulatória que determinou o que é ou não normal.

O normal é o efeito obtido pela execução do projeto normativo, é a norma manifestada no fato. Do ponto de vista do fato há, portanto, uma relação de exclusão entre normal e anormal. Essa negação, porém, está subordinada à operação de negação, à correção reclamada pela anormalidade. Não há, portanto, nenhum paradoxo em dizer que o anormal, que logicamente é o segundo, é existencialmente o primeiro (CANGUILHEM, 2017, p. 193).

O conflito latente que se manifesta no poema denuncia a falta de consenso em relação às normas; é um lembrete da permanente contestação à normalização, “sinal de que [...] a sociedade, sede de dissidências contidas ou de antagonismos latentes, está longe de se colocar como um todo” (CANGUILHEM, 2017, p. 205). O sujeito poético atribui justamente a dois excluídos da normalidade a capacidade de ação e de resignificação de uma atividade rotineira, subvertendo os imperativos de velocidade, controle e eficiência da organização produtiva capitalista. Ao reivindicar e encarnar em si uma outra ordem de espaço e tempo, as “penas vivas” convertem-se em “ganhadores” e “alquimistas”, aqueles que têm o poder de converter obediência em potência e de transformar a desumanidade do “não-lugar” em alegria e prazer.

O modelo biomédico da medicina incorporou saberes como a fisiologia, a patologia, a anatomia patológica e a patogenia, entre outros, no desenvolvimento de uma nova concepção de saúde-doença que se propunha a restaurar cientificamente o estado de normalidade do corpo. A partir do século XIX, esses conhecimentos consolidaram uma teoria de relações entre o normal e o patológico baseada em variações quantitativas dos fenômenos fisiológicos que relacionam as patologias a aumentos e diminuições de índices considerados normais. Essa variação quantitativa, que acarreta uma relação de continuidade entre o normal e o patológico, é a base do chamado “Princípio de Broussais”, segundo o qual todas as doenças são variações por excesso ou falta de estímulo dos diversos tecidos do organismo, que o levam a ficar graus abaixo ou acima do que é considerado o estado de normalidade. Extraído da nosologia, esse preceito difundiu-se na medicina por meio de teóricos como o médico e fisiologista Claude Bernard e o filósofo Auguste Comte, que o elevou à categoria de princípio universal, com repercussões em outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a política e a literatura (cf. CANGUILHEM, 2017, p. 13). No entanto, nenhum deles apresentou uma definição de qual seria o estado fisiológico normal a partir do qual se estabeleceria uma comparação com um estado patológico. Comte sugeriu que o ponto de partida para a definição dos critérios de normalidade seria a observação dos casos patológicos, o que, paradoxalmente, exigiria um conhecimento prévio do que seria o estado normal; a mesma imprecisão está presente na obra de Bernard, que definiu a condição patológica como “desproporção ou desarmonia” em relação ao normal, ainda que tenha associado dados numéricos a essa interpretação. Harmonia, desarmonia, exagero e atenuação, longe de serem dados mensuráveis, são conceitos qualificativos, valorativos. Até mesmo os termos “excesso” ou “falta”, que frequentemente são mencionados como indicativo de patologias, também são atributos qualitativos não manifestamente declarados. Se a finalidade da terapêutica é atingir a normalidade, mas não há critério definido para esse estado, os valores numéricos tidos como corretos e almejáveis para o restabelecimento da saúde equivalem a um ideal de perfeição ao qual os corpos deveriam ser ajustados, ou a um modelo em relação ao qual aquele que é considerado anormal é inferiorizado: “Dizer que a saúde perfeita não existe é apenas dizer que o conceito de saúde não é o de uma existência, mas sim o de uma norma cuja função e cujo valor é relacionar essa norma com a existência a fim de provocar a modificação desta” (CANGUILHEM, 2017, p. 41).

Para Canguilhem, não há um estado patológico em si; antes, propõe uma inversão na abordagem, tirando o doente da condição de objeto e transformando-o em sujeito, ao afirmar que o indivíduo entra em uma ordem de vida diferente da anterior ao assumir a condição de doente – torna-se “outro” na doença – e passa a instituir uma nova norma de vida neste contexto de alteração da normatividade biológica. Lembra o filósofo que “as doenças são novos modos de vida [...]. A doença está na origem da atenção especulativa que a vida dedica à vida, por intermédio do homem” (CANGUILHEM, 2017, p. 61).

Se há diversas lacunas nessa concepção quantitativa e homogeneizante de doença e de saúde, as limitações teóricas serão maiores e inequívocas em relação aos males psíquicos. Não há em relação aos sofrimentos de ordem mental uma ocorrência psíquica elementar e decomponível, como índices mensuráveis em exames médicos de diagnóstico. Logo, uma psicose não pode ser considerada uma extensão da personalidade anterior do doente e um quadro de delírio não deve ser tomado como uma variação para mais ou para menos de um parâmetro qualquer; trata-se, isso sim, de uma mudança da personalidade. A dificuldade de instituir parâmetros de normalidade para o psiquismo ou de estabelecer uma nosografia ou, ainda, de apontar relações orgânicas em transtornos mentais, os tornam ainda mais sujeitos às avaliações morais.

Essa lacuna científica é evidenciada na poesia de Adília Lopes, como no poema abaixo, um exemplo das “ficções autobiográficas” que permeiam sua obra:

Tenho uma doença mental, tenho uma doença de pele. A pele é exterior, o cérebro é interior. Tenho um eczema, tenho uma psicose. Às vezes penso que a pele é interior e que os meus miolos estão à mostra como a mioleira da vaca no balcão do talho (LOPES, 2014, p. 419).

O sujeito poético subverte a ideia essencialista de “verdade profunda”, de um núcleo fundamental do ser que precederia as percepções e as experiências. Ao contrário, o poema embaralha as noções de interioridade e exterioridade do corpo. Pensar a pele como “interior” é atribuir a essa “fronteira” corporal um papel na construção da subjetividade: os sentidos e a percepção sensorial, faculdades mais à superfície do corpo, são agentes na constituição do sujeito. Simultaneamente, o poema ironiza a transformação do “doente mental”

em objeto do conhecimento científico: em “meus miolos estão à mostra [...] no balcão do talho” há uma relação metonímica que se estabelece entre os miolos, a doença mental, ambos dissecados e expostos no balcão do açougue, e a própria subjetividade, que emerge no espaço social como uma outra racionalidade, avessa à hegemonia da razão científica.

A concepção organicista do psiquismo reduziu os fenômenos mentais a um efeito de processos fisiológicos, atribuindo a causa dos transtornos psíquicos a disfunções físico-químicas e, portanto, tornando-os passíveis de serem “curados” por psicofármacos. O resultado foi a expansão da psicofarmacologia e a medicalização dos comportamentos, “fabricando um novo homem, polido e sem humor, esgotado pela evitação de suas paixões, envergonhado por não ser conforme ao ideal que lhe é proposto” (ROUDINESCO, 2000, p. 21). Essa questão surge neste breve poema de Adília Lopes, já mencionado anteriormente: “Tomo Risperidona. A Risperidona é um remédio ríspido. Torna-me gorda e lenta. De corpo e de espírito” (LOPES, 2014, p. 647). O poema sugere que a ideia de normalidade extrapola o âmbito médico-científico, duplicando-se em novas estratégias normalizadoras direcionadas ao corpo e ao comportamento. A administração do psicofármaco não só eliminou a “desconformidade” do sofrimento psíquico, como também exerceu uma ação normalizadora. O medicamento acabou por suprimir também vitalidade, paixões, desejos e angústias, tornando o sujeito poético lento “de corpo e de espírito”, o que irá desencadear novas reivindicações normalizadoras, agora na esfera da inadequação social: ser “gorda e lenta” é um desvio das imposições contemporâneas de velocidade, produtividade e beleza.

À custa dos afetos e das singularidades, a normalização impõe um permanente déficit entre a condição do sujeito e as exigências que lhe são feitas, acabando por produzir indivíduos cada vez mais parecidos com os “anormais” que se pretendia “exorcizar”. É contra essa barbárie normativa que se levanta a voz da poesia de Adília Lopes.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2016.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Trad. Maria Thereza R. de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

DIOGO, Américo L.; SILVESTRE, Osvaldo M. “Entrevista de Adília Lopes”. *Inimigo Rumor Revista de Poesia*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 18-23, 2001.

LOPES, Adília. “Como se faz um poema?”. *Inimigo Rumor Revista de Poesia*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 109-110, 2008.

LOPES, Adília. *Dobra – Poesia Reunida*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

LOPES, Adília. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016a.

LOPES, Adília. *Z/S*. Lisboa: Averno, 2016b.

PESSOTTI, Isaias. *Deficiência mental: da superstição à ciência*. São Paulo: EDUSP, 1993.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Por que a psicanálise?* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.


Recebido em 2 de maio de 2021

Aprovado em 26 de setembro de 2021

Lilian Honda

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Mestra em Literatura Portuguesa e Bacharel em Letras-Língua Portuguesa pela mesma Universidade.

Contato: lilian.honda@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-6230-5019>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

INTACTA MEMÓRIA: PERCEPÇÕES DO TEMPO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

UNTOUCHED MEMORY: TIME PERCEPTIONS IN THE POETRY OF SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p51-72>

Matthews Cirne¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo evidenciar alguns aspectos da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, dentre os quais, o testemunho e a visão do mundo em ruínas, a partir da fragmentação temporal evidenciada nos poemas do livro *No tempo dividido*, publicado inicialmente em 1954, pela Guimarães Editores. As reflexões de Giorgio Agamben e Walter Benjamin darão suporte para a leitura, no que se refere à temática proposta.

PALAVRAS-CHAVE

Temporalidade; Fragmentação; Justiça; Testemunho.

ABSTRACT

*This paper objectives to evidence some aspects of the poetry of Sophia de Mello Breyner Andresen, that include the testimony and the vision of the world in ruins, from de temporal fragmentation evidenced in the poems of the work *No tempo dividido*, published in 1954, by Guimarães Editores. The reflections of Giorgio Agamben and Walter Benjamin will give support to the reading, with regard to the proposed theme.*

KEYWORDS

Temporality; Fragmentation; Justice; Testimony.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

*A história é objeto de uma construção cujo lugar é
constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas
por um tempo preenchido pelo Agora.
Walter Benjamin, O anjo da história.*

*O presente é, por definição, instantâneo, e o instantâneo
é a forma mais pura, intensa e imediata de tempo.
Octavio Paz, Os filhos do barro.*

Em 1954, é publicada a obra *No tempo dividido*, a partir da qual Sophia de Mello Breyner Andresen explicita a visão do mundo em ruínas e a fragmentação do tempo que divide o homem. O que motiva a leitura aqui apresentada é a possibilidade de repensar como essa poesia se mantém ancorada na contemporaneidade, ainda que o título da obra em questão sugestione uma descontinuidade do mundo e do homem, já anunciada no poema que introduz o seu primeiro livro, *Poesia* (1944):

Apesar das ruínas e da morte,
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias (ANDRESEN, 2015, p. 61)

Nos versos, o sujeito poético se coloca diante de uma realidade que não abre margens para a ilusão, reconhecendo a verdadeira face do mundo em desconcerto. As mãos, preenchidas pela força dos sonhos nos fazem perceber que a esperança, sugerida pelos versos, vem acompanhada de um olhar atento para o mundo, que não exprime conformidade, mas a *perseguição do real*, para em seguida transformar tal realidade pela ação. As mãos surgem em virtude dessa perseguição. Dialoguemos o poema citado com o soneto de Luís de Camões:

No mundo quis um tempo que se achasse
O bem que por certo ou sorte vinha;
E, por experimentar que dita tinha,
Quis que a Fortuna em mim se experimentasse.

Mas por que meu destino me mostrasse
Que nem ter esperanças me convinha,
Nunca nesta tão longa vida minha

Cousa me deixou ver que desejasse.

Mudando andei costume, terra, estado,
Por ver se se mudava a sorte dura;
A vida pus nas mãos de um leve lenho.

Mas, segundo o Céu que me tem mostrado,
Já sei que deste meu lugar buscar ventura
Achado tenho já, que não a tenho (CAMÕES, 2000, p. 49).

Diferentemente da poesia de Sophia Andresen, nos versos de Camões há certa predominância da negatividade, identificada pelo contraste das mãos, pois no primeiro poema, as mãos se caracterizam pela exaltação e pela esperança no futuro iminente, já no segundo, as mãos estão sujeitas ao trabalho manual, impedindo a boa sorte do sujeito poético, já sem esperanças. Apesar da persistência na ideia de que as mudanças no mundo sejam positivas, Sophia Andresen não abandona a visão realista da vida. Desse modo, em ambos os poemas, a passagem do tempo é causa de inquietação.

O livro *No tempo dividido* (1954) possui uma seção inicial, intitulada *Poemas de um livro destruído*, contudo, essa obra está integrada a outra publicação de Sophia Andresen, *Mar Novo* (1958), conforme aponta Federico Bertolazzi, no prefácio da edição organizada por Carlos Mendes de Sousa, em 2013. Ao considerarmos, primeiramente, o título da obra, percebe-se indícios de uma divisão, de um rompimento irreversível da temporalidade mítica e histórica, problematizada pela autora. Destaca-se que, além do poema inicial com o qual Sophia Andresen inicia sua obra poética e com o qual se iniciou esta leitura, em que vimos a perseguição atenta pelo real, também no *Livro Sexto* (1962) encontraremos, no poema intitulado “No poema”, os seguintes versos:

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa (ANDRESEN, 2015, p. 453)

Relacionando este poema ao primeiro, vemos a presença da morte e da ruína, que põem em cena a finitude do homem. O poema sugere que o homem seja atento para os acontecimentos do mundo e guarde o “instante real de aparição e de surpresa”. Antevemos, assim, a preocupação da poeta em reconstituir uma unidade em relação à temporalidade presente em sua

poesia. Nesse sentido, o momento súbito de apreensão do real é, sobretudo, o instante do “gesto claro”. Daí a importância dada à gestualidade da escrita, através da qual as ruínas do mundo podem ser reconstituídas. Márcio Seligmann-Silva, no ensaio intitulado *A história como trauma*, esclarece que

O testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre uma testemunha *ocular*. Testemunha-se sempre um *evento*. A palavra alemã para evento é justamente *Ereignis* (que vem de *ir-ougen*, sendo que *ouga* quer dizer olho) que, etimologicamente, significa “pôr diante dos olhos, mostrar”... (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83).

Relacionando a epígrafe desta leitura com o conceito exposto, destaca-se que o tempo é preenchido pelo *Agora* através do testemunho. Mais do que a apreensão da aparição e da surpresa captadas pelo olhar, a poesia andreseniana busca também a fixação da experiência na memória, de modo a fazer justiça através da perspectiva testemunhal, testemunho do mundo e do nascimento da escrita.

As mãos, um dos motivos principais na poesia de Sophia, nunca estão vazias, mas se mantêm desejosas de exaltação pela força dos sonhos e pela concretude das coisas, percebível na gestualidade inicial das mãos sobre a mesa. No poema “Tempo”, dessa mesma obra, lemos:

Tempo
Tempo sem amor e sem demora
Que de mim me despe pelos caminhos fora (ANDRESEN, 2015, p. 461)

Se nos poemas anteriores há uma inclinação para a permanência do tempo, propiciador de certa estabilidade diante do mundo refletido nos versos, neste, há uma dilaceração do ritmo interior, que despe o sujeito do poema, o que sugere a ausência cronológica, reforçada pela repetição da preposição *sem*. As mãos que perseguem o real, nos versos lidos, seguem uma temporalidade que respeita o ritmo interno da poeta, no qual o tempo psicológico está sujeito ao ir e vir da memória, conforme a introdução da “Arte Poética III”, texto que a autora escreveu na ocasião do recebimento do Prémio de Poesia pelo *Livro Sexto*, e fora publicada como posfácio do livro, em sua primeira edição.

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar (ANDRESEN, 2015, p. 893).

No excerto citado, antevemos novamente a imagem da mesa como um reflexo da ligação da poeta com a realidade circundante e da importância dada à concretude das coisas. Como se compusesse uma natureza-morta nessa cena inicial, o que se vê são elementos concretos e intactos, em uma aparente tentativa de preservar tais elementos da deterioração pela passagem do tempo, apreendendo, dessa forma, “o instante real de aparição e de surpresa” da realidade.

Na descrição inicial de Sophia, o leitor também é levado a reconstituir esses elementos intocados pela passagem do tempo, através da *objetividade do seu próprio olhar*, responsável por apreender o tempo da memória. Manuel Gusmão, em *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas* (2010), esclarece-nos acerca dessa passagem da “Arte Poética III”, ao dizer que “o próprio texto nos dará a entender a poesia como uma forma em que imaginação e atenção deixariam de ser percebidas como mutuamente exclusivas” (GUSMÃO, 2010, p. 271). Aquilo que é vivido pela poeta atenciosamente, como uma espécie de aparição, na leitura de Gusmão, também é caracterizado como “experiência do espanto”, que exprime

o modo de uma experiência fulgurante do mundo. Na poesia de Sophia, retoma-se um velho sonho fabular, o de assistir ao nascimento, ou seja, o de participar no perpétuo nascimento do mundo... Entenda-se aqui que o nascimento do poema é também o (re)nascimento do mundo (GUSMÃO, 2010, p. 273-274)

Assim, o espanto, a atenção, a aparição tornam o exercício de fixação da memória da poeta um compromisso com a realidade, renovada incessantemente, pois no “seu diferentíssimo mundo, Sophia conhece e nomeia o terror, a aliança quebrada, a injustiça e o sofrimento impostos, mas não cede” (GUSMÃO, 2010, p. 279). O apontamento de Manuel Gusmão abre margem para que se possa refletir em duas possibilidades de espanto: o primeiro, caracteriza-se pela atenção com que as coisas emergem, bem como o poema, fazendo com que o olhar da poeta e do leitor

testemunhem o renascimento do mundo; o segundo, seria o espanto causado pela metamorfose das coisas surgidas no momento inicial, pois, segundo Giorgio Agamben, em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2005),

Toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente <<mudar o mundo>>, mas também e antes de mais nada <<mudar o tempo>>. (AGAMBEN, 2005, p. 111)

À maneira de Camões, dá-se conta de que a *mudança* é fator de instabilidade na poesia de Sophia Andresen, “Todo o mundo é composto de mudança / Tomando sempre novas qualidades.” (CAMÕES, 2000, p. 48). É importante destacar tais contrastes nessa escrita, pois trata-se de uma outra maneira de perceber como Sophia acompanha os acontecimentos de seu tempo em uma postura de resistência diante do terror, da injustiça e dos sofrimentos. Surge desse cenário a cesura no tecido espaço-temporal evidenciado nos poemas, representação da *aliança quebrada*, testemunhada pela poeta.

Neste gesto inicial de leitura, foi possível perceber as transições temporais em alguns poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e um aparente despojamento do tempo, fazendo com que a memória seja impulsionadora da gestualidade da poeta, sempre em ligação com o presente, por reconhecer a condição do mundo em que se encontra e pelo conhecimento de si própria, pois revelar o tempo como lembrança é reflexo da interioridade da poeta, evidenciada em sua escrita. Dessa maneira, destaca-se a relação indissociável entre vivência e experiência na poesia andreseniana. As ruínas, elemento que introduz o primeiro poema de sua obra, indubitavelmente aludem à Grécia, mas também refletem o olhar da poeta sobre a realidade desconcertada do homem contemporâneo.

Convocando o pensamento de Walter Benjamin acerca da *aura*, torna-se lícita uma inferência na concepção de temporalidade já explicitada na poesia de Sophia Andresen. Cito a passagem de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

O que é a aura, falando propriamente? Uma estranha teia composta de espaço e tempo, aparição única de uma distância, por mais próxima que ela seja. Contemplar tranquilamente, em uma tarde de verão, uma serra no horizonte ou um ramo sob cuja sombra descansamos – isso quer dizer respirar a aura da serra, a aura desse galho. À base dessa descrição, é fácil conceber o condicionamento social do atual declínio da aura. Ele repousa sob duas circunstâncias, e ambas se relacionam com o aumento crescente das massas e a crescente intensidade de seus movimentos (BENJAMIN, 2015, p. 286)

Partindo dessa definição, nota-se que os versos de Sophia constituem essa *estranha teia composta de espaço e de tempo*, na qual o espaço é delimitado pelo olhar. É um território de criação, do qual o poema emerge. O desafio com o qual o leitor se depara ao ler a sua obra, é encontrar um equilíbrio ante a instabilidade do tempo, já expressa no título da obra publicada em 1954, mantendo o caráter aurático dos poemas e evitando o declínio dessa teia espaço-temporal.

Evocamos o pensamento de Walter Benjamin, pelo fato de que Sophia, na passagem inicial de “Arte Poética III”, confirma nas *obras de outros artistas a objetividade de seu olhar*, fator que problematiza a finitude da obra de arte em função de uma temporalidade fragmentada, ao passo que Benjamin reflete acerca da reprodutibilidade da obra artística. O desvelamento de paisagens que se dão por meio de descrições também justifica a tentativa de aproximar a concepção benjaminiana da poética andreseniana. Ao dizer que a aura é a “aparição de uma única distância”, aproximamos esse dizer de Benjamin à escrita de Sophia, quando a mesma escreve o verso “instante real de aparição e de surpresa”, configurando uma espécie de revelação poética, enunciados que se complementam e clarificam a noção de *aura* aqui proposta. O tempo e o espaço exprimem uma instantaneidade, na qual o imediatismo põe em cena o movimento e a transitoriedade das coisas. Portanto, as funções temporais e espaciais, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, encontram-se frequentemente tensionadas.

Pensando desse modo, é fundamental identificar na escrita de Sophia a sua preocupação com a transmissibilidade da tradição literária e cultural como um todo, pois o tempo que se manifesta em seus poemas é fragmentado, dividido e sua irreversibilidade é ameaçadora, se não possui ancoragens na tradição. Cito algumas passagens do texto *Conceito de*

cultura, escrito por ela mesma e publicado no livro *Viagem à literatura portuguesa contemporânea* (1983), de Cremilda de Araújo:

a cultura não é só a defesa da nossa liberdade e dignidade. É a defesa da nossa vida e da nossa saúde. As populações não podem permanecer passivas perante os perigos que as ameaçam. E é evidente que a ignorância e a alienação cultural conduzem à passividade... O povo português ao longo dos séculos criou uma bela e nobre tradição cultural que não podemos deixar destruir. Essa tradição não está apenas n'Os Lusíadas e nas catedrais. Está também presente na arte do povo das aldeias, na beleza das casas, dos usos e costumes, na beleza dos móveis e dos utensílios antigos, na beleza das danças, músicas e cantos tradicionais. Não podemos deixar que essa cultura antiga, tão radicalmente ligada ao trabalho e à vida cotidiana, seja destruída. Devemos defendê-la: defendê-la não apenas isolando-a e conservando-a como relíquia do passado, mas recriando-a através da relação com a cultura do nosso tempo (ANDRESEN, 1983, p. 186-187).

Esse ensaio, que podemos considerar um manifesto poético e político de Sophia Andresen, mostra a sua preocupação com o fazer poético e com a transmissão de uma consciência política ao leitor. Nessa perspectiva, o seu modo de se posicionar ativamente no contexto português, durante e após a ditadura salazarista, contribui para a manutenção do caráter aurático de sua poesia, na medida em que se identificam as aproximações entre a passagem do ensaio citado acima e os seus poemas. A autora chama a atenção para outros aspectos culturais que, somados às ressonâncias camonianas na formação do leitor, permitem que tal experiência de leitura seja ancorada no presente, como uma maneira de manter viva a tradição. Ao lançar mão de vocábulos como “ruínas” e “destruição”, percebe-se o alerta dado pela poeta ao leitor, que também é responsável por não deixar que a alienação cultural lhe destrua. A cultura, por ser um veículo para que se alcance a liberdade do ser, segundo Sophia, precisa ser defendida. Salienta-se que em 1977, ano de publicação do livro *O nome das coisas*, a autora declara, especificamente no texto *Poesia e Revolução*, que “A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada” (ANDRESEN, 1977, p. 78). E mais adiante: “Por isso rejeitamos o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão. Que separa o trabalhador intelectual do trabalhador manual. Que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida” (ANDRESEN, 1977, p. 78). Sophia observa criticamente como se desenvolve a arte do seu

tempo, relacionando o fazer poético às condições de trabalho exercidas pelo homem, além de explicitar a sua visão de cultura relacionada ao trabalho exercido cotidianamente, sem que haja separação do homem com as suas raízes. Sophia insiste no fato de a desalienação cultural ser um ato revolucionário, e a poesia torna esse gesto real:

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a revolução será real. (ANDRESEN, 1977, p. 78)

Pelo fato de a poesia andreseniana estar ligada à “cultura antiga”, segundo as suas palavras, recorreremos à reflexão que a autora faz em *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975), onde encontramos as bases do seu pensamento em relação à Grécia, cujo reflexo é fortemente identificado em seus poemas:

Os Gregos inventam a tragédia porque sabem que a treva existe e a interrogam e a enfrentam. Porque sabem que o chaos está na origem e permanece latente. Porque sabem que o chaos é abismo hiante.

[...]

Porém na Grécia o chaos, o abismo, é a origem das coisas.

Insondável e anterior a tudo, o chaos é a realidade primeira.

E, porque é origem, o chaos não pode ser assimilado com o mal. Pois o chaos é o abismo do qual se emerge. Pelo contrário, o mal é a queda do ser no não-ser.

Por isso o chaos e o kosmos são dualidade e tensão mas não maniqueísmo. O irromper do chaos desordenador é simultaneamente destruição e renovação. Ao enfrentar o chaos o homem enfrenta a vitalidade primordial e cega da qual no fundo do labirinto o toiro é a figura. Enfrenta o abismo hiante.

Porque sabe que o chaos é primordial e permanece latente, o homem grego é o homem da tragédia e da catharsis. E por isso para os Gregos o centro do mundo não está em Delos, limpa de sombra como um prato de bronze que flutua sobre o mar, nem nas ilhas radiosas, nem em Elêusis, nem no cimo do Olimpo, mas em Delphos, onde o templo de Apolo se ergue sobre o abismo, em Delphos que viu o combate de Apolo e do Python e onde ante o reino apolíneo do divino permanece a marca da violência primitiva (ANDRESEN, 1992, p. 23-24).

Essa passagem nos elucida sobre a manifestação das ruínas na obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen, pois ao referir-se à origem do mundo, na concepção grega, a autora esclarece que não há dualidade entre o *chaos* e o *kosmos*, mas estas duas formam uma unidade na qual o mal é inexistente e o abismo se faz necessário, para que as coisas surjam e tenham existência própria. Nota-se, de imediato, que a poeta apresenta a figura do homem como sendo capaz de conviver com o “chaos” e com o “abismo hiante”, fator que inspira a sua concepção do homem na modernidade, como o faz na passagem do ensaio sobre cultura lido anteriormente. Assim, sugere-se que as ruínas, na poesia de Sophia, refletem o cuidado da autora para com a transmissão da cultura no decorrer do tempo. Combate-se o abismo lutando pela preservação da memória cultural e, conseqüentemente, pela liberdade do ser.

A temporalidade é problematizada na medida em que se percebe o risco da perda da tradição, evitando que o homem não se perca de suas origens e *da origem das coisas*. Deve-se a isso o caso de a poeta retomar em seus poemas a ideia da temporalidade cíclica, característica da antiguidade greco-romana, em contraposição à noção de tempo da cultura ocidental. Giorgio Agamben, ao refletir sobre o pensamento aristotélico a respeito do tempo, diz que “o instante, em si, nada mais é que a continuidade do tempo (*synécheia chrónou*), um puro limite que conjunge e, simultaneamente, divide o passado e o futuro” (AGAMBEN, 2005, p. 113). Walter Benjamin também pensa sobre essa questão, sob uma ótica histórica, aproximando-se do ponto de vista de Sophia no que respeita à preservação histórico-cultural. Cito uma passagem de *O anjo da história* (2012):

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento.[...] Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (BENJAMIN, 2012, p. 11)

É nesse sentido que a poeta declara que “o povo português ao longo dos séculos criou uma bela e nobre tradição cultural que não podemos deixar destruir”. Suas palavras estão em consonância com o primeiro poema da seção introdutória de *No tempo dividido* (1954):

A memória longínqua de uma pátria

Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos (ANDRESEN, 2015, p. 311)

E no poema “Intacta memória”:

Intacta memória – se eu chamasse
Uma por uma as coisas que adorei
Talvez que a minha vida regressasse
Vencida pelo amor com que a lembrei (ANDRESEN, 2015, p. 328)

Os poemas do livro em questão, que remetem ao tempo da memória, relembram o passado da pátria que fora perdida. Há também o deslocamento dessa reminiscência histórica, que não está mais no passado e, no entanto, é a base de um futuro, como se houvesse um chamado para a conservação de um passado patriótico que determinasse o futuro da nação portuguesa. O tempo da memória, então, se manifesta de forma fragmentada.

O tempo é dividido, o que não significa que a memória deixe de estar intacta nas experiências vividas do sujeito poético, que convoca “uma a uma” as coisas adoradas, exprimindo nitidez naquilo que é rememorado, suggestionando que o tempo é determinado pela experiência, que o tempo da memória não é linear e funda-se na ligação do homem com as coisas, de modo que a adoração é um modo de estreitar essa ligação. Os vestígios da tradição em ruínas, por meio da reconexão aprofundada ou em forma de adoração e de amor, são reconstituídos na lembrança. Aproximemos os dois poemas acima, ao seguinte soneto de Luís de Camões:

Doces lembranças da passada glória,
Que me tirou Fortuna roubadora,
Deixai-me repousar em paz uma hora,
Que comigo ganhais pouca vitória.

Impressa tenho na alma larga história,
Deste passado bem que nunca fora;
Ou fora, e não passara; mas já agora
Em mim não pode haver mais que a memória.

Vivo em lembranças, morro de esquecido,
De quem sempre devera ser lembrado,
Se lhe lembrara estado tão contente.

Oh, quem tornar pudera a ser nascido!

Soubera-me lograr do bem passado,
Se conhecer soubera o mal presente (CAMÕES, 2000, p. 46).

Os versos de Camões descrevem a glória da pátria, cujas marcas da Fortuna deixam lembranças que impedem qualquer repouso; já nos versos de Sophia, percebe-se a ausência de saudosismo e a transformação da lembrança em realidade. Nessa interlocução entre os poetas, evidentemente existe a recuperação do passado histórico, impresso na larga alma. Apesar de o *eu* do poema viver da memória, existe o esquecimento de sua figura, “Vivo em lembranças, morro esquecido”, além do desejo de renascimento, de voltar às origens de si, ao contrapor o que fora bem vivido no passado, ao malvivido no presente. Respondendo aos versos de Sophia, encontramos nos versos camonianos uma justificativa para que em sua poética seja dada relevância ao que foi experienciado e ao que se deixou de experienciar.

Interligando a fragmentação do tempo repercutida na memória, à noção de *chaos*, este compreendido como sendo o desconcerto do mundo, leia-se outro soneto de Camões:

Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais,
E se torna, não tornam as idades.

Razão é já, ó anos!, que vos vades,
Porque estes tão ligeiros que passais,
Nem todos para um gosto são iguais,
Nem sempre são conformes as vontades.

Aquilo a que já quis é tão mudado
Que quase é outra cousa; porque os dias
Têm o primeiro gosto já danado.

Esperanças de novas alegrias
Não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,
Que do contentamento são espias (CAMÕES, 2000, p. 44)

Considera-se que Sophia e Camões podem ser lidos em interlocução, haja vista o recorte aqui feito, atentando para o fato de que em ambas as escritas, a noção de *tempo dividido* deve-se à constante imperiosidade de *mudança* das coisas. A originalidade na poesia de Sophia consiste no fato

de que a autora procura não deixar que o tempo – histórico, cultural e social – se perca, mesmo que este obedeça a um ritmo próprio do ser, de modo inverso à lírica camoniana, cujas experiências do sujeito poético estão fadadas ao descontentamento e ao erro. Em seus versos, Camões explicita que os gostos “nem sempre são conformes as vontades”, enquanto nos versos de Sophia, a ênfase está na adoração às coisas trazidas à memória. Para Camões, o homem não pode vivenciar tudo o que gosta devido à mudança das coisas e para sua leitora, Sophia, as coisas adoradas são fixadas pela memória, de acordo com a proximidade que temos com elas. A poesia andreseniana, no diálogo proposto, busca a justeza para as experiências do homem, as quais se apresentam em desconcerto, quando lidas nos versos de Camões.

Tendo em vista que o *chaos* é necessário, por ser *destruição e renovação*, simultaneamente, prosseguimos com a leitura de *No tempo dividido* (1954). A manifestação do caos no tempo faz com que o sujeito poético, nessa obra de Sophia, tenha uma experiência de isolamento, conforme os versos do poema “Inverno”, da seção introdutória:

Parece que eternamente sobre a terra
Choverá desolação e frio
A mesma neve de horror desencarnada
A mesma solidão dentro das casas (ANDRESEN, 2015, p. 315)

Vê-se que o isolamento é necessário, como se fosse um chamamento do ser para a sua interioridade, pois a divisão do tempo inevitavelmente atinge a inteireza do ser, que se fragmenta. Os versos “Por que será que não há ninguém no mundo / Só encontrei distância e mar / Sempre sem corpo os nomes ao soar / E todos a contarem o futuro / Como se fosse o único presente” (ANDRESEN, 2015, p. 316), além de evidenciarem a desolação do homem, podem ser lidos como um questionamento, uma inquietação pelo presente não vivido, na ânsia pela vida futura e incerta. A partir de então, manifesta-se o silêncio angustiante:

Na minha vida há sempre um silêncio morto
Uma parte de mim que não se pode
Nem desligar nem partir nem regressar
Aonde as coisas eram uma intimamente
Como no seio morno de uma noite (ANDRESEN, 2015, p. 314)

Nesse poema se busca a unidade do ser, já perdida, como os versos sugerem, pois a voz poética não fala da sua inteireza, mas de uma parte sua, indicando certo descentramento. A memória exerce função primordial, ao reintegrar as coisas desligadas, partidas e sem regresso, isto é, promove um equilíbrio do homem com as coisas que lhe cercam. Nos poemas do livro, o equilíbrio é recuperado através do isolamento do eu, trazendo a nitidez necessária à percepção realista e trágica do mundo. O gesto de interioridade é identificado nos versos:

As paredes são brancas e suam de terror
A sombra devagar suga o meu sangue
Tudo é como eu fechado e interior
Não sei por onde o vento possa entrar (ANDRESEN, 2015, p. 313).

Resumidamente, na primeira seção de *No tempo dividido* (1954), identifica-se a problematização do tempo histórico, mas também do conhecimento do mundo e de si, para além da vida terrena, via pela qual se alcança a liberdade do ser. Não é gratuitamente que Sophia Andresen escreve dois poemas intitulados, respectivamente, “Eurydice” e “Soneto de Eurydice”. No primeiro, lê-se:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte (ANDRESEN, 2015, p. 312)

No primeiro verso, a tentativa de reconstruir o corpo de Eurydice se dá pelo traço, como se fosse uma tentativa de prender a personagem por meio do delineamento geométrico do corpo, expressão de fidelidade, cuja precisão é percebida no poema. Em *O Nu na Antiguidade Clássica* (1992), Sophia escreve: “O amor da verdade física, o amor da forma natural, a fidelidade à imanência, estão presentes na própria geometrização e na articulação formal. A geometria que o escultor busca e mostra é a geometria imanente ao corpo, intrínseca à sua estrutura própria” (ANDRESEN, 1992, p. 45). Na verdade, para Sophia, é importante que o

corpo, em sua imanência, tenha precisão geométrica, seja ele traçado no papel, seja ele esculpido.

No segundo dístico, a tentativa de posse acontece no entoar do canto do sujeito do poema, que não é cantado, mas falado. Aqui, atenta-se para o fato de que Sophia não evoca imagens, mas a sonoridade, dando vida novamente à Eurydice. É o poema que oculta a face da personagem, por não haver uma referência imagética, mas sonora. Pela ênfase dada aos pronomes indicativos que iniciam os versos, anaforicamente constatamos a presente hipótese de leitura. Os versos exprimem a recepção do poema pela poeta que busca, na apresentação do “canto do amor”, e não do rosto, a “abolição da morte”, ou seja, a permanência de Eurydice na tradição e a sua continuidade no imaginário poético. Cito o poema “Soneto de Eurydice”:

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orfeu:
Ausência que povoa a terra e o céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem.

E devagar tornei-me transparente
Como morta nascida à tua imagem
E no mundo perdida esterilmente (ANDRESEN, 2015, p. 338).

No primeiro verso desse poema, vê-se que Eurydice, perdida, busca Orfeu sensorialmente. Não é Orfeu que busca Eurydice, mas o inverso. A excessiva busca a conduz à morte, “E deixei de estar viva e de ser eu”. A descontinuidade que existe entre as figuras em questão impede que haja a consubstanciação entre os corpos, “Em procura de um rosto que era o meu / O meu rosto secreto e verdadeiro”, na dualidade entre a vida e a morte. Na ausência do amado Orfeu, “O rosto liso e puro da paisagem” mostra-se, evidenciando a experiência da solidão. A distância entre enunciador e enunciado deixa transparecer o limiar entre a vida e a morte, que justifica

“Eurydice” estar presente tanto na primeira, como na segunda seção do livro. Eurydice, personagem na qual a autora se reconhece e com que se identifica, não comparece no poema *à imagem e semelhança* do sujeito poético, mas “Como morta nascida à tua imagem”, entretanto, isso não significa que haja uma recusa do enlace entre os discursos mítico e cristão. O rosto da poeta, “secreto e verdadeiro”, não é o mesmo de Eurydice, cujo rosto não se apresenta nos versos, em sua inteireza.

O saber também é um dos focos principais da primeira seção. Nesse sentido, a falta de conhecimento da tradição, a alienação, preocupação da poeta, divide o homem.

Não procures verdade no que sabes
Nem destino procures nos teus gestos
Tudo quanto acontece é solitário
Fora de saber fora das leis
Dentro de um ritmo cego inumerável
Onde nunca foi dito nenhum nome (ANDRESEN, 2015, p. 317)

Na leitura do poema, dá-se conta de que o conhecimento ao qual a poeta se refere ultrapassa as leis humanas, caracterizando um outro tipo de saber. As negativas com que se iniciam os dois primeiros versos, emitidas pela voz que se dirige a um *tu*, aparentemente indicam necessidade, renúncia às verdades nas quais se acredita, bem como aos gestos. Os versos seguintes, “Tudo quanto acontece é solitário / Fora de saber fora das leis”, exprimem a natureza do verdadeiro saber, fora das leis humanas, podendo ser aquele que advém dos deuses, caso relacionemos ao saber da Antiguidade Clássica, ou àquele conhecimento próprio do surgimento das coisas, como uma espécie de aparição e de revelação, antes de serem nomeadas, “Dentro de um ritmo cego inumerável / Onde nunca foi dito nenhum nome”. Trata-se de um acontecimento que se dá na intimidade, haja vista que o conhecimento externo perpassa pela nomeação das coisas.

Nos poemas desse livro de Sophia, existe a prevalência da negatividade em relação ao homem e ao mundo que, segundo Friedrich Nietzsche, faz parte da *doutrina da tragédia presente nos Mistérios*, resumida da seguinte maneira, em *O nascimento da tragédia* (1872): “o conhecimento fundamental da unidade de todo o existente, a consideração da individuação como a causa primordial do mal, a arte como jubilosa esperança de que o

feitiço da individuação pode ser quebrado, como o pressentimento de uma unidade reestabelecida” (NIETZSCHE, 2015, p. 249).

Devido à necessidade de se reestabelecer a unidade do homem com as coisas e o conhecimento de *todo o existente*, Sophia, em *O Nu na Antiguidade Clássica* (1992), esclarece que para “o homem grego a educação do corpo faz parte da sua civilização, integra-o no mundo cultural de todos os Helenos. É um elemento da sua dignidade, a sua areté. E, para ele, o corpo ordenado e belo liga a sua própria existência à beleza ordenada do kosmos.” (ANDRESEN, 1992, p. 64). No ensaio *Poesia e Revolução*, a autora escreve: “Procurar a inteireza do estar na terra é a busca da poesia.” (ANDRESEN, 1977, p. 78). A inteireza do corpo torna-se então a inteireza do corpo do poema, acompanhada pela liberdade: “A liberdade que dos deuses eu esperava / Quebrou-se.” (ANDRESEN, 2015, p. 325). Também no livro *Mar Novo* (1958), no poema “Liberdade”, lê-se:

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade (ANDRESEN, 2015, p. 372).

Nos versos lidos, a liberdade do tempo está na paisagem da praia, sinônimo de pureza, diferentemente da liberdade do ser, uma liberdade impossível, confirmada pelos versos do poema “Santa Clara de Assis”. Cito a estrofe:

Eis aquela que soube na paisagem
Adivinhar a unidade prometida:
Coração atento ao rosto das imagens,
Face erguida,
Vontade transparente
Inteira onde os outros se dividem (ANDRESEN, 2015, p. 344).

Em *No tempo dividido* (1954), a liberdade surge acompanhada da concepção de justiça, sobre a qual reflete Manuel Gusmão, no ensaio *Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia*:

A <<justeza>> é uma propriedade que o poema para si procura para poder dizer o equilíbrio, a proporção certa e essa contenção da

desmesura das coisas do mundo; desmesura essa que é ao mesmo tempo desejada e contida na relação ou na medida justas. // A justeza é também a propriedade que convém à busca da justiça, [...]. (GUSMÃO, 2010, p. 276)

Jean-Luc Nancy, na conferência *Justiça - o que é, como se faz* (2012), também esclarece a respeito da distinção entre justeza e justiça, auxiliando a leitura da poesia de Sophia Andresen, bem como a argumentação aqui apresentada:

Vemos se formar a separação mais completa entre o justo moral e o justo da expressão “justamente”, a exatidão, o ajuste. Não há ajuste possível dessa justiça. Poderíamos dizer, se quiserem, que a justiça é forçosamente sem justeza ou sem ajuste (NANCY, 2012, p. 20).

Mais adiante, prossegue:

Uma coisa mostra simplesmente que os primeiros homens, tanto quanto nós, estão no terreno do justo e do injusto: é a linguagem. Desde que existem homens, existe a linguagem. E não poderíamos dizer que a linguagem é realmente a coisa mais justa do mundo? Para que a linguagem surja, para que possamos nos comunicar, é preciso que haja reconhecimento de uns pelos outros. A linguagem significa que compreendemos uns aos outros, e para nos compreendermos precisamos estar em condições de igualdade (NANCY, 2012, p. 29-30).

A citação de Nancy entra em consonância com a proposta da poesia de Sophia, pelo fato de que, para a poeta, é o texto poético que proporciona o equilíbrio das coisas, logo, que atinge a justiça. O poema surge, então, como instrumento de reivindicação, um gesto revolucionário. Constatamos essa ideia no poema “Data”, *Livro Sexto* (1962):

Tempo de solidão e de incerteza
Tempo de medo e tempo de traição
Tempo de injustiça e de vileza
Tempo de negação

Tempo de covardia e tempo de ira
Tempo de mascarada e de mentira
Tempo que mata quem o denuncia
Tempo de escravidão

Tempo dos convenientes sem cadastro

Tempo de silêncio e de mordança
Tempo onde o sangue não tem rastro
Tempo de ameaça (ANDRESEN, 2015, p. 483)

O poema acima citado diz ao leitor da necessidade de se fazer justiça no tempo presente, em decorrência das atrocidades da modernidade, para a qual existe uma promessa de liberdade a ser cumprida, “Na clara paisagem essencial e pobre / Viverei segundo a lei da liberdade / Segundo a lei da exacta eternidade” (ANDRESEN, 2015, p. 336). Aproximando este poema dos versos “Não procures verdade no que sabes / Nem destino procure nos teus gestos / Tudo quanto acontece é solitário / Fora de saber fora das leis” (ANDRESEN, 2015, p. 317); a justiça parece não ser alcançada por aquilo que os homens estabelecem como lei e, portanto, a buscam incessantemente.

Para além da leitura aqui proposta, que se delimita na percepção do tempo fragmentado e relação com a tradição, as variantes temporais de *No tempo dividido* (1954) também são evidentes nos títulos de alguns poemas, como “Tarde” e “Dia”, poemas que perspectivam o olhar do leitor para a história e a cultura portuguesa, mas também para a importância de vivenciar o momento presente. Ao final da obra, há o contraste entre o efêmero e aquilo que permanece, como os poemas “As flores”, “A estátua” e “Quadro”.

Nessa obra de Sophia Andresen, há uma promessa a se cumprir, no entanto, a visão trágica do tempo presente permanece. Se recuperar o tempo é impossível, pelas memórias que nos fogem, a autora focaliza no agora, para que através das imagens do desastre, haja uma tomada de ação pelos homens, *simultaneamente destruição e renovação*.

Serenamente sem tocar nos ecos
Ergue a tua voz
E conduz cada palavra
Pelo estreito caminho.

Vive com a memória exacta
De todos os desastres
Aos deuses não perdoes os naufrágios
Nem a divisão cruel dos teus membros

No dia puro procura um rosto puro
Um rosto voluntário que apesar
Do tempo dos suplícios e dos nojos
Enfrente a imagem límpida do mar (ANDRESEN, 2015, p. 349).

Ao lermos esse poema, lembremos das palavras de Pedro Eiras, no ensaio *A face noturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen*, ao dizer que o poema é enfrentamento:

Apagada a luz divina, acesa apenas a luz enganadora, agressiva e plural das coisas, o poema continua a ser enfrentamento (enfrentamento da aporia, assim: que vos direi? Dir-vos-ei esta pergunta: que vos direi, mesmo sem luz? Que vos direi na ausência da luz?). Começa o tempo humano. (EIRAS, 2013, p. 204)

Na ausência dos deuses, diante de uma promessa de liberdade que não fora cumprida, o tempo é devorado pelas palavras do poeta:

O poeta é igual ao jardim das estátuas
Ao perfume do Verão que se perde no vento
Veio sem que os outros nunca o vissem
E as suas palavras devoraram o tempo (ANDRESEN, 2015, p. 350)

No último poema de *No tempo dividido* (1954), o poeta assemelha-se às coisas estáveis e às coisas instáveis. Sua transitoriedade é colocada em questão e as palavras tornam-se sinônimo de resistência, pois sobrevivem às oscilações da temporalidade presentes nos versos de Sophia. Mesmo que o tempo presente seja aquele “em que os homens renunciam” (*Mar Novo*, 1958), vê-se que a figura do poeta é central na poética andreseniana, por expor as obscuridades do mundo, para em seguida transformá-las em claridade.

Portanto, nota-se que o tempo não se manifesta como um aliado na vida moderna, cujo reflexo podemos encontrar na poesia de Sophia. Não parece haver a crença no destino, pois a autora preza pela vivência na *agoridade*, pela *perseguicao do real*. Ainda assim, trata-se de um tempo em ruínas, que não se pode controlar e é irreversível, em virtude de a escritora considerar primordial o contato pelas coisas adoradas, aquelas que realmente se fixam na memória. Ao final desta leitura, fica-nos a inquietação diante do tempo incontornável: “Quem poderá deter / O instante que não pára de morrer?” (*Mar Novo*, 1958).

REFERÊNCIAS

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

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Conceito de cultura, ensaio”. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *No tempo dividido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nu na Antiguidade Clássica*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1992.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia e Revolução*. In: O nome das coisas. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

BENJAMIN, Walter. „A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Trad. Daniel Pucciarelli. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Luís de Camões escolhidos por Eugénio de Andrade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

EIRAS, Pedro. “A face noturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen”. In: TAVARES, Maria Andresen Sousa (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013.

GUSMÃO, Manuel. “Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia”. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *Justiça – o que é, como se faz*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. “O nascimento da tragédia”. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Trad. William Mattioli. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

Recebido em 30 de dezembro de 2020

Aprovado em 26 de junho de 2021

Matthews Cirne

Doutorando em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP/UFAM) e do grupo de pesquisa Escritas do Corpo Feminino (UFRJ).

Contato: matthews_cirne@hotmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0001-6584-6400>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

A MEMÓRIA DE UM CORPO DILACERADO: *ADOECER*, DE HÉLIA CORREIA

THE MEMORY OF A TORN BODY: HÉLIA CORREIA'S *ADOECER*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p73-96>

Carlos Henrique Soares Fonseca ¹

RESUMO

Adoecer (2010) é um romance de Hélia Correia que reconstrói, ficcionalmente, a biografia de Elizabeth Siddal, artista vitoriana e musa dos pré-rafaelitas. No presente trabalho, pretende-se fazer uma análise de como a escrita romanesca, a partir de um diálogo entre Literatura e História, trabalha com a doença e a complexa melancolia que atingiram o corpo de Lizzie. Entendendo este romance como um exemplo do compromisso da palavra literária com ser uma resistência ao apagamento da memória, busca-se orientar a leitura crítica desta narrativa como a possibilidade de *enunciação* que Siddal, metonímia de uma condição feminina comum aos Oitocentos, não encontrou em seu tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE

Hélia Correia; Doença; Melancolia; Memória.

ABSTRACT

Adoecer (2010) is a novel written by Hélia Correia that fictionally recreate Elizabeth Siddal's biography, who was a Victorian artist and Pre-Raphaelite's muse. This paper intends an analysis of how this novel, based on relations between Literature and History, deals with the disease and the complex melancholy that plagued Lizzie's body. Understanding this narrative as an example of the fiction's compromise of being a resistance to memory erasure, we intend to focus our critical reading on perceiving this novel as a possibility of Siddal, metonymy of a feminine condition current in 19th century, finally having an enunciation, which was not achievable in her historical time.

KEYWORDS

Hélia Correia; Disease; Melancholy; Memory.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Existe uma condição presente na palavra literária que é capaz de *reviver*, pela escrita, vozes que foram silenciadas. Teresa Cerdeira, ao investigar a obra romanesca de José Saramago, aponta que “se a literatura caminha pelas sendas ficcionais em busca da verdade, a história só existe enquanto discurso sobre a verdade, aproximando-se, assim, como diz Georges Duby, da arte, de uma arte essencialmente literária” (2018, p. 25). Destarte, percebemos que o discurso historiográfico nos é revelado através de um passado que “só nos chega como elaboração imaginária do real” (CERDEIRA, 2018, p. 26). Ademais, a ensaísta sustenta que um viés positivista da História fracassou em se assumir como “sonho cientificista da plenitude do conhecimento” (CERDEIRA, 2018, p. 26), visto que tantos foram marginalizados por não pertencerem ao lado vencedor. É nesse âmbito, portanto, que o discurso literário pode preencher os vazios deixados por uma escrita comprometida com um determinado viés ideológico; é justamente “porque há fendas, lacunas e silêncios que são objetivamente irrecuperáveis” (CERDEIRA, 2018, p. 25) que o trabalho da “matéria onírica” (CERDEIRA, 2018, p. 26), presente no texto literário, irá se prestar à tentativa de dar conta do que não pôde ser enunciado.

Na segunda metade do século XX, observamos que a ficção portuguesa investiu em uma “problematização metaficcional da (im)parcialidade da História” (ARNAUT, 2010, p. 136), sendo um espaço possível para abrigar vozes de um “tal povo que a História não reza” (ARNAUT, 2010, p. 136). Notamos que essa tendência é muito presente em autores como José Saramago, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, para citar apenas alguns exemplos. Nas obras desses e de tantos outros renomados escritores portugueses, vislumbramos como o diálogo entre a ficção e a História, para além de declarar uma “imaneente parcialidade a que o registo histórico pode estar sujeito” (ARNAUT, 2002, p. 318), revela “mais do que o desvendamento do modo como se orchestra a história” (ARNAUT, 2002, p. 318), presenteando o público leitor com aquilo que se revela, através da textualidade ficcional, como “o desnudamento da forma como se constrói a História” (ARNAUT, 2002, p. 318). Importante nome pertencente a esse movimento, não poderíamos deixar de destacar a obra de Hélia Correia.

A diversidade temática e estética presente em sua literatura faz com que seja uma das representantes mais importantes de uma ficção contemporânea escrita por mãos femininas. Começa a publicar no começo

dos anos 80, tendo como marco inicial de sua estreia pública a novela *Separar das Águas* (1981). Desde então, a autora tem expressado o seu talento literário através de variados gêneros, como novelas, romances, teatro, contos, poesia ou, ainda, livros destinados ao público infanto-juvenil. Mesmo com uma produção incessante e uma longa trajetória, a fortuna crítica a respeito de sua obra parece ser um tanto quanto incipiente em relação à produção alentada; e é o lançamento do romance *Lillias Fraser* (2001) que lhe garantirá um espaço de maior visibilidade, ratificado pela conquista do Prêmio Camões, em 2015.

Ainda que o caráter diverso de sua obra tenha sido apontado e a conquista de um prêmio tão importante seja um marco para um maior reconhecimento do público e da crítica, é de se estranhar que, em se tratando de uma escritora com um robusto trajeto literário e com uma produção que contempla variados gêneros e eixos temáticos, haja um relativo silêncio por parte da crítica especializada, se comparamos com outros autores contemporâneos seus (como observamos não ocorrer em relação à obra de Lídia Jorge, para citar apenas um exemplo). Hélia Correia construiu sua literatura através de refinado talento, seduzindo um público seletivo, mas fiel, de leitores. Capturado pela sedução de sua escrita, muitas vezes o leitor pode imaginar que está diante de uma obra que não “se presta ao trabalho crítico e talvez fosse mais honesto respeitar a impenetrabilidade de sua escrita e assumir a condição confortável de leitor deslumbrado” (FIGUEIREDO, 2009, p. 149). Talvez esse sentimento provocado pela leitura seja resultado do respeito encantatório que a autora nutre pela linguagem, transformada habilmente em intrigante produto literário:

Escrevemos coisas para quê? Para durarmos, para tendermos à imortalidade. Agindo sob o pavor da morte, os humanos criam a ilusão do tempo pondo as palavras por escrito. Mas a verdade é que o tempo vai nutrir a morte: dando tempo ao que existe é a morte que alimentamos. “Death needs time for what it kills to grow in”, escreve Burroughs. A morte precisa do tempo para que aquilo que ela vai matar se desenvolva (CORREIA, 2000, p. 172).

A reflexão apontada por Hélia Correia está no cerne de todo fazer artístico: por que nutrimos a necessidade da arte e, neste caso, da literatura? Questionamento presente desde os primórdios da teoria literária, vislumbramo-lo ser presente na declaração feita por uma autora

que elege a escrita como elemento primordial de resistência contra a força que, inexoravelmente, move-se através dos tempos, sendo responsável pelo término das circunstâncias e de todos os seres: a morte. Sem deixar de atestar o caráter de fatalidade, Hélia Correia entende que o único meio de ultrapassarmos a sua chegada é estabelecer a escrita como uma tentativa de permanência. Quando nos deparamos com uma obra tão expressiva quanto a sua, levantamos a hipótese de que esse entendimento é oriundo de seu enorme deslumbramento pela potência guardada por cada palavra transformada esteticamente, capaz assim de dar vida e corpo à sua ficção. Um trabalho literário marcado pelo respeito estético do discurso exige uma atenção criteriosa e se torna urgente construir uma bibliografia crítica para uma autora e uma obra de qualidades indubitáveis.

É inegável que tal presença se encontra, de maneira mais latente, no romance que a fez conquistar, há poucos anos, o Prêmio Camões: *Lillias Fraser*. Há, no entanto, uma outra narrativa que também nos faz refletir sobre como a escrita ficcional é capaz de vencer a morte e o destino de um corpo marginalizado e adoecido – *Adoecer* (2010). Percorrendo um caminho um tanto quanto diferente do seu estilo, uma vez que o livro não se debruça tanto no fantástico quanto outras narrativas suas, o romance se apresenta como a reconstrução ficcional de Elizabeth Siddal, acompanhando a sua trajetória desde o momento em que ocupou o lugar de musa para os pré-rafaelitas até a sua morte, em 1862. Apesar de ser um dos poucos livros de Hélia Correia em que grande parte do enredo ocorre fora de Portugal, mantém-se a semelhança em ser uma narrativa onde é *enunciado* o que foi *silenciado* pela História, além de um protagonismo feminino que é recorrente em sua literatura. Optando por dar voz a uma personagem que, de certa maneira, foi “impedida” na referencialidade de seu tempo histórico, a ficção contemporânea permite a Lizzie (artista do século XIX que teve uma vida pautada pela submissão ao desejo masculino) uma possibilidade de superar o silenciamento que lhe fora imposto por um tempo feroz com as mulheres e por uma doença que afligiu o seu corpo, legando-lhe uma morte trágica.

É necessário que retornemos à leitura de *Lillias Fraser* para que possamos seguir adiante com *Adoecer*. No romance de 2001, a narradora de Hélia Correia depara-se com ruínas que a motivam a contar a história da órfã escocesa, atravessada por momentos referencialmente históricos de catástrofe:

Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares. Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta (CORREIA, 2015, p. 154).

Há muitas palavras no fragmento exposto que nos apontam que a narradora estava diante de uma paisagem carregada pela lembrança da morte. Logo no segundo capítulo, estamos, portanto, diante de uma voz narrativa que entende ser necessário atravessar as ruínas da História para enunciar aquilo que foi legado a um silenciamento. Para além de todas as comemorações feitas, este campo de batalha guardava a memória simbólica de muitas vidas anônimas que foram destroçadas pelos horrores inerentes à guerra. Ao contrário dos turistas americanos, o objetivo da narradora era retirar desses escombros o que fora imposto a um esquecimento. Operando por uma estratégia narrativa muito parecida, *Adoecer* começa de maneira semelhante:

Highgate Cemetery, 2005

[...]

O tempo andou aqui com o seu peso, esmagou, quebrou os selos. As encostas abriram fendas. E os caminhantes que parecem rezar dizem apenas em voz baixa a si próprios que a camada do solo superior ainda os protege, ainda isola os seus pés. Que não há perigo de comunicação.

[...] Eu venho a um encontro pessoal, desses que não consentem testemunhas. Na verdade, conheço esta mulher. Não a criei. Sei mais a seu respeito do que sei sobre as minhas personagens. Pisei já muito chão que ela pisou, toquei em coisas onde teve as mãos. Dormi junto a lugares onde dormiu. Nada dela me é estranho. De algum modo, as nossas vidas já se confundem, pois o tema do duplo, o *Doppelgänger*, estava inscrito em nós como um padrão. Se subo agora o matagal da encosta não é porque me falte o seu horror. É que, tornando-se isto numa história, precisarei de uma noção de fim (CORREIA, 2015, p. 346).

A força do tempo também é evidenciada logo no começo do romance. O título da seção de onde o fragmento exposto foi retirado nos aponta, novamente, a presença da morte e uma narradora proposta a “escavar” o túmulo de Elizabeth Siddal para que possa iniciar a sua história. Didi-Huberman, em suas reflexões sobre a história da arte e o

trabalho de Aby Warburg, defende que a imagem “suscita uma espécie de inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo” (2013, p. 277) de maneira a resultar em uma “dupla tensão: com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca” (2013, p. 277). A construção desse movimento parece ser notável na maneira com que o romance de Hélia Correia conduz o passado, a partir da imagem do túmulo e do cemitério, para se tornar matéria narrativa.

Neste ponto, algumas considerações merecem ser feitas. Ao contrário do que é comum em sua ficção, a autora opta por escrever um livro a partir da biografia de uma personagem referencialmente histórica. Por mais que em *Lillias Fraser*, por exemplo, encontremos certas figuras que também partilham dessa mesma característica – as famílias dos clãs escoceses, a nobreza europeia, o padre Gabriel Malagrida, para citar apenas alguns exemplos –, o foco dado parte da reconstrução fictícia de uma personagem que simboliza os vencidos da História. Mesmo que retrate figuras de um movimento estético tão importante quanto o pré-rafaelismo, caracterizado por ser “um culto extremado da beleza, uma interpretação da vida à luz da arte” (HAUSER, 1972, p. 993), o lugar de protagonismo é ocupado por Lizzie, figura marginalizada por uma época que destinava às mulheres uma dura vida.

Qual seria, portanto, a importância de construir uma narrativa que propõe um “jogo” entre as fronteiras de gênero? Retomando a crítica de Dalva Calvão (2008, p. 65) a respeito da obra romanesca de Mário Cláudio, notamos que o autor, conhecido por construir biografias ficcionais, vai de encontro com uma tradição construída no século XX ao manter na ficção “uma atitude de negação diante da anterior classificação dos textos, delimitados rigidamente em modelos preestabelecidos. Reconheceu, neste período, o romance como espaço possível de multiplicidade”. Ademais, a ensaísta defende que o escritor construiu seus romances como “espaços privilegiados para a colocação de questões pertinentes à produção literária, tais como os limites entre o real e o imaginário, ou as possibilidades de representação da escrita” (CALVÃO, 2008, p. 27). Partindo dessa leitura, percebemos que *Adoecer*, ao partir da biografia da artista britânica, também se configura como um espaço de questionamento sobre a arte e o fazer literário.

Elizabeth Siddal é uma personagem “constituída por uma radical diferença” (SIMÕES, 2020, p. 196), tais como tantas outras figuras presentes na obra de Hélia Correia – lembremos, por exemplo, dos olhos

dourados de Lillias; do comportamento beirando o irascível de Natalina, em *Insânia* (1996); dos olhos luminosos de Erend, criança pertencente ao grupo que busca, incessantemente, a Europa como salvação, em *Um Bailarino na Batalha* (2018). Sobretudo, o que torna Lizzie diferente das outras mulheres é o que está *inscrito* em seu corpo: ao contrário de Gabriel Rossetti, caracterizado como um *barão assinalado*, dono de uma “marca iluminada, uma composição do espírito e do corpo que não o submetia à lei social nem, de certa maneira, à natureza” (CORREIA, 2015, p. 478), o corpo da jovem Siddal parece escapar a um percurso heroico esperado pela constituição física e espiritual de Gabriel, por exemplo. Também ela será diferente de outras mulheres; porém, através do discurso narrativo de *Adoecer*, notamos que seu corpo será assinalado como algo que parece fugir à compreensão da época:

A altivez com que baixava os olhos, de um modo muito pouco natural, dava-lhe distinção como modelo. Não inspirava imagens de anjo mas de certas mulheres capazes de levantar voo. Ainda assim, mal se defenderia do olhar contemporâneo que dispunha de poucas variantes para julgar (CORREIA, 2015, p. 480).

Recorre-se ao fantástico para explicar algo que foge à apreensão desses olhos pouco dotados de variantes que Lizzie enfrentou: se não é anjo, o que seria? Entre fada e bruxa, reside o perigo do desejo em seu corpo, fadado a ser um assombro e uma presença legada ao desconhecido desde a mais tenra idade: “toda a sua vida consistia em brilhar. Isso emitia um sinistro sinal” (CORREIA, 2015, p. 354). Encarada pela sociedade como um “estereótipo da mulher-modelo, visto como similar ou próxima da prostituta” (SIMÕES, 2020, p. 199), o seu corpo, posto à serviço da arte, fará com que o seu destino final seja espelhado com o que era retratado no espaço pictórico:

Muitas Ofélias se pintaram desde então. Espalhava-se uma espécie de volúpia. Porém essa em que Lizzie Siddal morre a sua bela morte de suicida, transformando o martírio em coisa humana, em acontecimento do amor, essa fundou uma linguagem que segreda, que incita à culpa e ao prazer da culpa, que representa o jogo sexual na mais cruel das consequências (CORREIA, 2015, p. 534).

Como se os passos de Lizzie retomassem o mito de Pigmaleão, a obra encontra respaldo na vida de sua musa; melhor dizendo, a musa empresta

à obra o destino trágico que estava impregnado em sua jornada. Desde nova, parece que sua educação e cultura foram orientadas para a melancolia e, por conseguinte, para a morte: “liam, todas as noites, em voz alta, fazendo turnos contra a sonolência. Uma tristeza, vinda da fadiga e dos textos sem esperança, ia educando essas crianças para a melancolia” (CORREIA, 2015, p. 354). Tais circunstâncias colaboraram para que ela sofresse um “dilaceramento quase literal entre o projecto do seu corpo e o que os outros entendiam ler” (CORREIA, 2015, p. 383). Siddal e as mulheres pobres à sua volta estavam “cercadas por um século inflexível [...]. Elas expunham os seus jovens rostos ao preconceito que as chicoteava, que, como o vento numa estátua, ia esbatendo e transformando os traços inocentes” (CORREIA, 2015, p. 368). Essa espécie de “mácula” que acompanhou o corpo feminino culmina no momento em que se torna modelo para a pintura de Ofélia, encontrando-se com a doença que assinalará toda a sua trajetória:

Ofélia entrava-lhe na pele como se a água tivesse alguma qualidade osmótica e arrastasse consigo, num despejo, o episódio de costureirinha. E quando, um dia, as lamparinas se apagaram, ela, temendo perturbar Millais, continuou imersa na banheira, sem se queixar. Terminada a sessão, não conseguiu sequer erguer-se. Estava enregelada. Apesar das massagens com álcool e do porto que Emily lhe serviu, adoeceu (CORREIA, 2015, p. 401).

Emparedada pelo tempo referencialmente histórico que a cercava, o preço da “ousadia” que Lizzie teve de pagar ao abandonar o cotidiano de uma trabalhadora para virar uma modelo de pinturas e, posteriormente, uma artista é mergulhar, de vez, na doença e na melancolia. Apesar dos esforços feitos, adoece, fato que será determinante em sua jornada. O seu corpo adoecido, contudo, não evoca apenas a memória de sua singularidade, mas também as disparidades sociais então existentes e a cartografia de uma Londres que, regida por um “tempo da produção, circulação e consumo das mercadorias” (BRESCIANI, 1994, p. 13) atingindo o estatuto de um “Deus irascível e onipotente dessa sociedade” (BRESCIANI, 1994, p. 13), revela a ferocidade da experiência citadina, que, orientada pela violenta lei do capital, gerou uma consequente “exteriorização da pobreza, [...] considerada pelos contemporâneos um acontecimento do mundo moderno” (BRESCIANI, 1994, p. 14). E, mesmo longe da metrópole, o corpo das mulheres não é poupado do sofrimento:

O mito que envolvia a robustez como apanágio das trabalhadoras com modo irado e braços masculinos provava-se infundado e até cruel. As casas encharcadas de salmoira, que só no mais profundo desespero se abriam para que o doutor Hailes entrasse, guardavam, nos seus ares infectados, as parturientes e as moribundas, que frequentemente coincidiam. Da lividez e da magreza não ressumava um perfume de violetas. O fétido trabalho das bactérias cobria todo o espaço. As camponesas fulgiam e murchavam num instante. Tudo o que circulava dentro delas se esvaía pela boca dos lactentes (CORREIA, 2015, p. 453).

Contrariando um discurso que visa transformar a exploração do trabalho em nobreza humana, a narrativa de Hélia Correia mostra que o campo, mesmo sendo encarado como espaço idílico, somente o é para uma classe privilegiada. As camponesas não compartilham da mesma dádiva daqueles que “vinham da cidade, a banhos” (CORREIA, 2015, p. 453), apresentando “uma morbidez particular” (CORREIA, 2015, p. 453). Procedimento contrário ocorria às mulheres trabalhadoras: vivendo em condições extremamente precárias de assepsia, e deixando como legado às crianças a doença transmitida pelo leite materno, acabavam por serem vítimas de uma ordem que desejava perpetuar a submissão e o controle dos corpos pobres – não há esperança de cura para essa parcela da sociedade. O médico, parte dessa estrutura opressora, também não figurava como agente capaz de tornar esses oprimidos saudáveis, uma vez que o único descanso que receitava para esse tipo de paciente era de ofícios que não “perturbasse[m] os rendimentos” (CORREIA, 2015, p. 454).

De acordo com Susan Sontag, a partir de suas reflexões sobre como a doença pode ser apropriada por um determinado tipo de discurso como metáfora, “o conceito de doença nunca é inocente” (1984, p. 104). Evidenciar a aflição que acometia esses corpos no século XIX vai além de uma recuperação ficcional de momentos referencialmente históricos no romance de Hélia Correia. Entre tantas passagens da História, o que se torna matéria narrativa neste romance é a doença porque é necessário que se volte a atenção para a violência da era vitoriana e para o sentimento de impossibilidade que foram impostos aos que foram colocados à margem.

Segundo Maria Rita Kehl, o signo de uma suposta “fragilidade” era atribuído ao feminino para que essas figuras permanecessem emparedadas: “a fragilidade das mulheres foi um forte argumento contra a profissionalização, contra a exposição das mulheres ao tumulto das ruas

sorriu. Amava essa doença. Ela estendia um longo braço mágico que ia até Gabriel e o puxava para si. (CORREIA, 2015, p. 470)

Ao contrário de uma constituição clássica do melancólico, que via “com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta[va] com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2017, p. 61), o imaginário de Lizzie guiado pela sua doença e, consequentemente, pela sua melancolia conduz a uma espécie de armadilha erótica em que pode, por fim, apreender Gabriel em seus braços. Doente por um amor e por um sentimento tipicamente vitoriano, uma vez que “a melancolia era considerada uma doença dos tempos” (GINZBURG, 2017, p. 62), Sidal está embrenhada em uma complexidade: se, por um lado, qualquer possibilidade de melhora seria pela proximidade com o seu amado; por outro, a doença parece ser a teia onde será feita a captura desse amor.

Há, entretanto, algo que parece dar a Lizzie uma sobrevida em meio à doença – a arte. O esforço pictórico parece ser o ambiente onde ela consegue encontrar algum tipo de paz:

Ela ilustrava Tennyson, Browning, Wordsworth, baladas escocesas. A narratividade dos poemas, com o seu ambiente muito antigo, repunha as emoções da sua infância, quando ouvia dos pais as fantasias sobre a nobreza dos antepassados e os vestígios da boa educação que as crianças deviam exhibir. Sim, ela retratava-se a si mesma em cenas de tal modo familiares que as negligenciava. E só alguns se apercebiam dessa qualidade de alguém que se exprimia com defeitos mas conhecia aquilo do que falava (CORREIA, 2015, p. 480).

A narrativa de Hélia Correia recupera uma tendência presente na pintura pré-raphaelita, que se dedicava a ter, como a arte vitoriana sua contemporânea, uma tendência extremamente “literária, [...] poética” (HAUSER, 1972, p. 993), mas que também se conjugava com assuntos que são “não-pictóricos, isto é, que nunca podem ser completamente dominados pela linguagem da pintura, certos valores pictóricos que são, muitas vezes, não só verdadeiramente atraentes mas também novos” (HAUSER, 1972, p. 993). Ouso dizer que a ficção da autora portuguesa concede a Lizzie uma capacidade de fazer de sua arte um espaço de sobrevida não apenas por aliviá-la da doença que acometia o seu corpo, mas também pelo fato de transformar as ilustrações em um espaço de testemunho de sua trajetória.

condição física, visto que espera ter na união amorosa uma felicidade que não se concretiza:

Miss Siddal deixara de comer e não por atitude, mas devido às violentas convulsões do estômago que queria libertar-se de alimentos. Andava ali um suicídio cego, como o dos animais que, sem razão, vão para um sítio onde não sabem respirar. As náuseas encorpavam e corriam, numa onda de choque, para a boca, para os dedos das mãos que se curvavam. Ela cedia, ajoelhando.

[...] A doença tomara a dianteira, enchia a casa, regressava para a cozinha nas refeições intactas que a criada aproveitava com alguma repugnância. Se, no início, havia beleza nos sintomas, desaparecera. [...] Lizzie deixara de sair. Fechava-se, ela própria apanhada de surpresa pela ferocidade do ataque. Talvez o sofrimento se devesse ao consumo de láudano, adiantam certas biografias. Há, de facto, fortes indícios de intoxicação. Ela, porém, ainda não tomava dose bastante para tais efeitos. O veneno gerava-se a si mesmo e alastrava com malignidade (CORREIA, 2015, p. 577).

De acordo com Sigmund Freud, a melancolia revela um “desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (2011, p. 47). O psicanalista segue em sua teoria apontando as diferenças e semelhanças que esse sentimento estabelece com o luto. Segundo ele, “o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa” (FREUD, 2011, p. 47). Mesmo que Lizzie continue apaixonada por Gabriel e tenha um laço estreito entre o erotismo presente na relação dos dois e a sua doença, notamos que essa incapacidade de amar, como aponta Freud, também está presente no sintoma que a jovem Siddal desperta em seu corpo. Se pensarmos o amor como Eros, a pulsão de vida que nos move a uma relação com o mundo exterior, percebemos que Lizzie está emparedada por seu próprio sentimento, não existindo qualquer tipo de intenção de estreitar laços com quem não seja Gabriel.

Somente essa tragédia anunciada poderia ser capaz de se revelar como o veneno do suicídio precipitado da artista. É justamente por esse motivo que os seus sintomas deixam de ser belos e Lizzie desperta a podridão no espaço onde se encontra. Dilacerada por seu sentimento, um

momento tão esperado quanto o seu casamento é representado como uma afronta à natureza e um rito fúnebre:

Na quarta-feira, 23 de Maio, cinco pessoas que pareciam combalidas como se as fustigasse um temporal entravam pela porta lateral da Igreja de St. Clement. [...] O espírito de Hastings revoltava-se contra o grande silêncio, os ombros baixos, a extrema palidez dos circunstantes. Um casamento que afrontava os ritos, que não tinha nem festa nem convivas, devia ser um evento memorável naquela terra com salões de baile dentro dos túneis dos contrabandistas. Porém, andava ali algo de lúgubre, algo que arrefecia o ambiente a ponto de o reverendo Nightingale apressar as passagens da cerimónia (CORREIA, 2015, p. 579).

Retomando a tradição da ficção romântica de fazer com que o espaço refletisse a interioridade dos sujeitos, constrói-se uma cena onde a pressa do líder religioso em acelerar os ditames da cerimônia também evidencia que aquela imagem, aquela paisagem que se compunha diante dos olhos daqueles que estavam ali presentes, era insuportavelmente uma cena de morte. Lizzie se direciona ao altar como quem caminha para o túmulo.

Para os Oitocentos, o casamento representou para a mulher “a posição de rainha do lar, *responsável pela felicidade* de um grande grupo familiar” (KEHL, 2016, p. 65), de modo que o matrimônio e a consequente maternidade eram “caminhos estreitos demais para dar conta das possibilidades de identificação a outros atributos e outras escolhas do destino” (KEHL, 2016, p. 65). Não seria exagero afirmar que o papel de esposa e mãe era mais uma das estruturas sociais que visavam enclausurar o feminino. Casando-se como quem caminha para a cripta, a doença de Lizzie não encontra qualquer possibilidade de melhora no tão desejado ambiente conjugal:

Georgie via a amiga enlouquecer silenciosamente, sobre a cama que se tornara o seu assento favorito, entregue a uma estranha inquietação contra a qual não lutava, como se fosse um momento para confidências e o momento tivesse emudecido. Era uma clara crise de ansiedade que a dependência da tintura de ópio tornava ainda mais destruidora. A euforia e o retraimento disputavam a presa, originando uma dor que não tinha lugar físico, que estava em todo o lado e em nenhum (CORREIA, 2015, p. 297).

A narradora recorre à perspectiva de Georgie para que tenhamos alguma medida da dor de Elizabeth Siddal. Sendo tão insuportável para a

Lizzie ganhara aquela espécie de cegueira própria de um estado agudo da neurose em que o sujeito já não é capaz de conhecer senão a própria dor. Ela também sofrera um grande abalo ao descobrir que Gabriel pintara outra *Regina Cordium*. O retrato da dama de Woodbank, Ellen Heaton, que o próprio John Ruskin confundia com a mecenas de igual nome, era uma cópia do retrato de Lizzie. Só mudavam as feições. Ela compreendera que ele vendesse o primeiro quadro a Thomas Plint, como vendeu. Porém, nunca estaria preparada para assistir à vulgarização de um tema que julgara apenas seu, de qualquer coisa que selava o casamento e dava indicação de ser exclusivo. Aquela «ideia fixa» (...), cuja imagem enchia o estúdio inteiro, não provocava já em Gabriel uma dor estimulante e muito suportável. A fealdade de uma vida a dois encobria, essa sim, todo o trabalho que a paixão tinha à vista nas paredes (CORREIA, 2015, p. 609).

Não encontrando a possibilidade de experienciar o seu luto e deparando-se com a perda da posição de musa idealizada, Lizzie cede à loucura. Uma vez que a paixão se encerra à tela das pinturas, resta ao matrimônio a crueldade de um jogo de sedução calcado em uma obsessiva doença e uma extrema manipulação por parte de Gabriel. Completamente tomada por sua complexa melancolia e desesperada por perder o amor de Rossetti, Siddal se entrega ao uso descontrolado do láudano, vítima do “descontrole que a droga causava” (CORREIA, 2015, p. 611). Transtornada, as suas brigas com Gabriel atingem um “tom de quem luta pela vida na última audiência em tribunal” (CORREIA, 2015, p. 611).

Para ela, a única solução seria apelar à comoção pelo suicídio: “apontou para o láudano. Parecia ainda um desafio, mas não era. (...) Quando ela ameaçou que tomaria uma dose perigosa se ele saísse, Gabriel pegou no frasco e entregou-lho” (CORREIA, 2015, p. 611). Apelando para uma lembrança do amor, a única dádiva que recebe de Gabriel é um certo tom de desprezo: “«Toma-o todo», disse. E bateu com a porta” (CORREIA, 2015, p. 611). No auge da ambivalência de sua melancolia, em que se travavam “em torno do objeto inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido” (FREUD, 2011, p. 81), resta uma Lizzie dilacerada, encerrando a história de amor que idealizou. Dessas ruínas, fica o poder da ficção como possibilidade de reconstrução e abrigo para a sua memória:

dos vocábulos e da ideia de fuga presentes no discurso da narradora evocam o desespero e a agonia no momento em que Gabriel percebe que “abriu, sem o prever, as portas do inferno” (CORREIA, 2015, p. 617).

E, conforme afirmado anteriormente, fica a lenda, a ficção, como potência de organizar a referencialidade histórica silenciada. *Adoecer* é um romance que se constrói a partir da ficcionalização de uma biografia, “exumando” um corpo dilacerado e trazendo à tona um discurso impedido – não à toa, a cena final da narrativa é apresentada ao leitor de acordo com essas ideias construídas ao longo do enredo:

Quando trouxeram o caixão à superfície e se benzeram, Howell deu ordem para tirarem a tampa do caixão. A Siddal, contou ele, estava intacta, tão bela como tinha sido em vida. O seu cabelo não parara de crescer e cintilava à luz das chamas como uma cascata de ouro que se detém, surpreendida pela presença humana. O médico, que tinha a incumbência de retirar o livro, recuou. Ali não estava a morte mas qualquer mistério a que ele não queria meter as mãos. Charles Augustus Howell debruçou-se. Tocou no rosto gelado e retirou as folhas que cheiravam a humidade e a matéria carnal apodrecida.

[...] O livro, publicado em 1870 e que inclui a sequência *House of Life*, foi chamado de obsceno e de necrófilo. O mal-estar de Rossetti aumentou. [...]

Há uma folha dos poemas exumados na Coleção de Manuscritos Ashley da British Library. É, por certo, do início de 1862. Pode ver-se-lhe as marcas do sepulcro, os pedaços roídos pelos vermes de que Gabriel, numa carta, se queixou. William Michael publicou-o com o título de *Another Love*. A chave está numa figura magra e magoada, que, não sendo real, no entanto afasta, como a ira de Deus, os dois amantes.

A esta folha não acede qualquer um. E os poucos felizes que a consultam são rigorosamente vigiados. Mal se pode tocar no seu segredo (CORREIA, 2015, p. 624-625).

Retomando as reflexões de Didi-Huberman, quando o teórico se debruça sobre a relação entre a temporalidade e o objeto estético, deparamo-nos com a seguinte hipótese levantada: “os tempos sobreviventes não são tempos sepultados, são tempos escondidos bem embaixo dos nossos passos e que ressurgem, fazendo tropeçar o curso de nossa história” (2013, p. 295). Ao contrário do corpo morto de Lizzie, que aparece aos olhos de seus exumadores como intacto, a sua obra está roída, podre, morta. Diante daqueles homens, o cadáver continuava quase que

milagrosamente poupado de qualquer sinal de deterioração porque, mesmo após a morte, Elizabeth Siddal ainda ocupava, no imaginário, um lugar de musa idealizada. O que se tem de concreto e sobrevivente – mesmo que não poupado da ação do tempo – é a sua obra artística. Seu livro, se nos direcionarmos pela leitura de Didi-Huberman, é um exemplo desse tempo que não está sepultado, e sim escondido. Permanece o mistério a ser *vislumbrado*, e não *decifrado*.

Retirada da cripta, é a sua obra de arte que não se submete aos imperativos de Gabriel ou de qualquer estrutura da sociedade vitoriana que a obrigou a uma posição terrível para uma mulher. Não é voluntário, portanto, que a figura presente na edição do livro afaste os amantes, uma vez que é necessária a assunção da relevância de sua autora, e não uma certa “obediência” cega ao desejo de Gabriel. É, certamente, uma obra dilacerada; mas o é porque o corpo por trás de sua escrita também foi igualmente dilacerado.

É quase impossível que o final desta narrativa não rememore ao leitor o seu começo: tal qual a exumação de Lizzie reconstruída ficcionalmente, *Adoecer* também inicia o seu enredo com uma certa intenção de retirar dos escombros da morte e do passado a possibilidade de esquecimento. Hélia Correia, então, ao investir em um romance em que busca escrever “o outro em sua experiência de absoluta *outridade*” (BRANCO, 2000, p. 62), visto que todo o sintoma produzido no corpo de Elizabeth Siddal é resultante de sua complexa melancolia e da obsessão que possuía por Gabriel, entrega-nos uma obra em que é possível refletir sobre a potência da palavra literária.

Hélène Cixous, mesmo que apontasse a enorme dificuldade em “*definir* uma prática feminina da escritura, (...) o que não significa que ela não exista” (2017, p. 140), defende que “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos” (2017, p. 129). Reconhecendo a importância de suas considerações para a crítica literária, permito-me acrescentar a tão importante posição da teórica francesa a seguinte hipótese de leitura: “se para além da origem há sempre uma história da leitura, se mais que explicar é preciso interpretar com base no corpo sensível da linguagem, a ‘mão que escreve’ estará contudo sempre lá, e ela não elide o corpo que está por trás do texto” (CERDEIRA, 2014, p. 16). Hélia Correia, em seu projeto ético e estético, resolve eleger a ficção

CORREIA, Hélia. *Obras Escolhidas – A Casa Eterna* (1999); *Lillias Fraser* (2001); *Adoecer* (2010); *Montedemo* (1987); *Bastardia* (2005). Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FIGUEIREDO, Monica. “Ruínas, vestígios e silêncios: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia”. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2009.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GINZBURG, Jaime. “Morte e melancolia”. In: GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2017.

HAUSER, Arnold. “O romance social na Inglaterra e na Rússia”. In: HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte – Tomo II*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

SIMÕES, Maria João. “A Mulher e a Arte: figurações da marginalidade feminina em *Adoecer*, de Hélia Correia”. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 10, p. 193-210, set./2020.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Recebido em 22 de abril de 2021

Aprovado em 17 de maio de 2021

Carlos Henrique Soares Fonseca

Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Letras e Graduado em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma Universidade.

Contato: c.henrique.sf@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8127-4999>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

CENAS DA ESCRITA DISTÓPICA EM GOLGONA ANGHEL

SCENES OF DYSTOPIAN WRITINGS IN GOLGONA ANGHEL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p97-111>

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO

Reflexão sobre a poesia de Golgona Anghel discutindo a relação entre poesia e ética na contemporaneidade. Constata-se, por meio de uma escrita atenta ao cotidiano da cidade (Lisboa) e às vivências do tempo presente, uma discursividade construída por meio da “partilha do sensível”, ou seja, por uma linguagem que afeta os sujeitos e que os leva à consciência da realidade marcada por fracassos e perdas. Observa-se nos gestos de escrita, principalmente nas obras *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) e *Nadar na piscina dos pequenos* (2017), uma dicção irônica e risível que revela um modo de narrar/partilhar o real em uma poética afetiva na qual poeta e sujeitos compartilham do desencanto da sociedade do espetáculo. Conclui-se que a distopia latente nas cenas de escrita dos poemas é equilibrada pela partilha de uma linguagem que vai ao encontro do outro.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia portuguesa contemporânea; Golgona Anghel; Ética; Ironia.

ABSTRACT

*Reflection on Golgona Anghel's poetry by the analysis of relationship between poetry and ethic in contemporary times. Note by the writing attentive to the daily city (Lisbon) and the present time experiences that there is a discursiveness built by the "sharing the sensitive". In other words, it is a language that affects the subjects and it brings them into the reality consciousness marked by failures and loss. It is observed in the writing gestures mainly in the works *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) and *Nadar na piscina dos pequenos* (2017) an ironic and laugh diction that reveals narration/sharing mode of the real in an affective poetic in which the poet and the subjects sharing the show society disenchantment. Concludes that the latent dystopia in the poems writing scenes is balanced by sharing of a language that goes against the other.*

KEYWORDS

Portuguese contemporary poetry; Golgona Anghel; Ethic; Irony.

¹ Instituto Federal Goiano, Hidrolândia, Goiás, Brasil; Universidade Estadual de Goiás, Goiás, Goiás, Brasil.

“há um poeta da entrega e da partilha de sentimentos, e há um poeta da recusa e da negatividade; há um poeta da condensação narrativa que vale como aglutinação imagética, e há um poeta das longas tiranias do desencanto e da morte; [...] e [há] o poeta das fantasmagorias sinistras do tempo que lhe coube viver e da prosa banal do quotidiano que absorve completamente a vida”.

António Guerreiro. *Um pouco de vida, um pouco de poesia.*

Por meio da leitura do ensaio “Um pouco de vida, um pouco de poesia”, do crítico português António Guerreiro (2003), publicado na revista *Telhados de vidro*, destacamos a ideia de que há poetas, na recente poesia portuguesa, da entrega, da negatividade, da recusa e da apropriação da prosa banal do cotidiano para a construção de cenas de uma escrita distópica sobre a cidade de Lisboa. Muito embora Guerreiro se refira à produção poética de Joaquim Manuel Magalhães¹, importante voz da poesia portuguesa surgida na década de 1970, tais linhas de força se encontram em estado de latência na poesia de Golgona Anghel (1979 -), autora de livros publicados a partir dos anos 2000, tanto de crítica sobre a obra de Al Berto² quanto de outros poetas, sendo a sua lírica nosso foco de reflexão. Interessa-nos destacar, por meio da leitura de poemas pertencentes às obras *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) e *Nadar na piscina dos pequenos* (2017), os modos pelos quais a escrita dessa poeta problematiza aspectos do espaço urbano contemporâneo e o encontro com sujeitos anônimos, todos marcados por sentimento de perda e de vazio cotidianos. A poeta e os habitantes da cidade partilham, então, uma mesma sintaxe discursiva, oralizada e repleta de referências a objetos e a lugares comuns da ordem cultural do capitalismo tardio. Nos poemas, há cenas atravessadas por uma fraternidade em que se constrói um lugar comum de partilha de problemas entre os sujeitos deslocados. Esses momentos de partilha entre a poeta e os sujeitos citadinos são circunscritos em micropaisagens que os possibilitam estar em conjunto, identificando uns com os problemas dos outros, tal como se lê no poema “Pouco importa que entrem pela casa adentro”:

Pouco importa que entrem pela casa dentro

malucos e ladrões,
moscas ou carros blindados,

¹ Doravante, sempre que nos referirmos ao poeta, usaremos JMM.

² Destacamos as obras *Eis-me acordado muito tempo depois de mim: uma biografia de Al Berto* (2006) e *Diários* (2012), da editora Assírio & Alvim.

contanto que me deixem dormir até mais tarde.
E se amanhã me encontram no chão
envenenado,
todos eles vão ver-me nessa televisão
que não desligam nunca
e não me deixa pensar
nem um segundo.
Se quiserem vender a minha campa
em vez deste casebre,
sentir-me-ia bem mais desalojado.
Preferia, é certo, não envelhecer e ser sepultado
com a minha roupa interior de marca
e os meus nomes de criança – Bebezinho, Nininho, Nini.
Enlouqueço?
Eu sei, mas, que remédio,
a memória é mais indulgente que a realidade.
Aliás, já está provado, as santas andam todas enganadas:
não vale acumular cera nos cantinhos.
No fim, vamos ser todos perdoados.
Podemos continuar a beber (ANGHEL, 2017, p. 52).

Nota-se que a poeta se identifica com diversas patologias do mundo moderno e contemporâneo (ansiedade, depressão, etilismo, suicídio, etc.) que acometem os anônimos “malucos” de Lisboa: “E se amanhã me encontram no chão / envenenado, / todos eles vão ver-me nessa televisão / que não desliga nunca / e não me deixa pensar / nem um segundo”. Como uma espécie de *flâneur*, que caminha pelas ruas da cidade, ela se reconhece como um sujeito comum que enfrenta os mesmos infortúnios que acometem os transeuntes que cruzam pelas avenidas, ruas, becos, calçadas, comércio, casas. Além disso, é nítido o sentimento de descontentamento atual frente às exigências impostas pelo consumo desenfreado e pelo frenesi da vida apressada que é partilhada tanto pela poeta quanto pelos indivíduos nas diversas paisagens artificiais urbanas. Sufocados e sem espaço para expressarem suas individualidades, a poeta e os sujeitos comuns – muitos dos quais se encontram em situações degradáveis – vivem submersos a um “sistema autocrático de identificação e de resolução de erros”, tal como é referido no poema “Vivemos submersos num plasma nutritivo”:

Vivemos submersos num plasma nutritivo
que nos garante um crescimento rápido e de exceção

com talentos singulares,
e sonhos que não precisam de ser actualizados –
basta apenas afinar sua desordem estética.

Temos acesso a uma vida desprovida de acasos,
onde colónias de bactérias sangram invejosas,
esmagadas a milhas pela radiação do nosso olhar.

Dotados de um sistema automático
de identificação e resolução de erros,
dirigimos à distância um código sentimental simplificado.
Acumulamos dados, analisamos sinais.
Não conseguimos conceber um desastre maior
que a falta de bateria no comando.
(ANGHEL, 2017, p. 47)

Observe-se no poema as menções ao “plasma nutritivo”. Essa imagem se desdobra em uma alegoria do mundo digital, remetendo às tecnologias da informação e da comunicação que estão a virtualizar as realidades dos indivíduos, massificando-os todos em conjuntos de dados, algoritmos, que se interconectam. Submersos a esse plasma, não há espaço para atualização de sonhos e, tampouco, há espaço para subjetividades dos indivíduos, já que todos dirigem “à distância um código sentimental simplificado”. Os substantivos “bateria”, “códigos”, “colónias de bactérias”, “dados”, “desastres”, “milhas”, “radiação”, “sinais” evocam uma paisagem distópica na qual não há qualquer perspectiva futura de vida que valorize as particularidades do sujeito. Tais imagens emblemáticas, tais como a “flor de plástico” em cima da montra de um talho e a “piscina dos pequenos” que intitulam os livros, são representativas desse mal-estar do sujeito no mundo contemporâneo.³ Por meio dessas imagens, nota-se que o discurso poético de Golgona Anghel se vale de referências comuns, prosaicas, facilmente identificáveis, o que desvia essa poesia da ideia de alto lirismo, levando a poeta ao encontro dos outros, pessoas comuns nas ruas da cidade. Não à toa, na grande maioria dos poemas, o sujeito lírico se manifesta sempre na primeira pessoa do plural, no tempo presente do modo indicativo, em lugares públicos e de encontro:

³ Vale a pena lembrar, também, do livro de Golgona Anghel, *Vim porque me pagaram* (2011), cujos poemas também articulam propostas de partilha de sentimentos desajustados da poeta e os sujeitos citadinos com as massificações do sujeito impostas pelo capitalismo e pelos meios de vida contemporâneos.

Anda, levanta a pata,
diz boa noite às pessoas.
(ANGHEL, 2017, p. 66)

Nesse e nos outros poemas de *Nadar na piscina dos pequenos* e, também, em *Como uma flor de plástico na montra de um talho*, a recusa da metáfora é nítida pela escolha intencional de certa narratividade sobre a vida comum, diária, compondo-se cenas que denunciam os problemas do sujeito mal situados nos ambientes citadinos. No caso de Golgona Anghel, especialmente, trata-se de uma voz extremamente crítica cujo foco de atenção dirige-se para a relação entre poesia e vida urbana neste tempo distópico. Interessa-lhe pensar isso por meio de uma linguagem crítica, desencantada, insatisfeita, que sabe que “só o ouro importa” e a sociedade é surda à poesia. Em sua escrita, cria-se o espaço da comunicabilidade com o outro por meio do reconhecimento de uma linguagem literal, prosaica, simples, que se direciona ao leitor e o leva reconhecer-se no poema:

Não gosto de contar os desastres em detalhe

mas, se quiserem, posso escrever uma lista com nomes e camas.

Sou bem capaz de molhar o pezinho na história da barbárie,
condecorar o medo,
cortar-me a mão com que limpo as feridas
de uma civilização em queda.

Posso perfeitamente
ir afiando o gume da esperança
com a flor branca de um cancro.

Sou, em definitivo, este comediante de rua
que serve a desconhecidos,
em copos pequenos,
a medida certa da sua agonia.
Descobre sonhos
onde outros só encontram coelhos.
Hoje, por exemplo, quando tirou as luvas,
Viu que lhe faltavam dedos (ANGHEL, 2013, p. 18).

A função comunicativa inerente a essa poesia está articulada à noção de partilha que Jacques Rancière (2009, p. 7) discute em seu estudo *A partilha do sensível*: “partilhar um modo como se determina no sensível a

relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas”. Logo, as cenas da escrita de Golgona Anghel revelam uma poeta de partilha do sensível. Seus gestos de escrita são realizados a partir de lugares de encontro marcados pelos afetos que unem os sujeitos nos espaços desterritorializados da sociedade pós-moderna. Em um poema específico de *Nadar na piscina dos pequenos*, a poeta faz uma referência intertextual explícita a JMM:

Na terça-feira, voltei a ler *Alguns livros reunidos*
de Joaquim Manuel Magalhães.
Queria ver se encontrava o poema d’«os dois paneleiros».
Não encontrei, mas tomei algumas notas.
Não muitas.
Havia lá uma parte em que falava mal dos bolseiros.
Qualquer coisa sobre a necessidade
de repatriar esses dejectos.
Fechei o livro e fiquei à espera
que a vergonha de estar viva
devorasse o meu *ridiculum vitae*
de baixo para cima
desde as biqueiras dos sapatos
até o último nome (ANGHEL, 2017, p. 61).

A percepção de descontentamento, do mal-estar e das constantes perdas de valores em função do capitalismo tardio⁴ se materializam em sua poesia em diferentes circunstâncias e cenários da Lisboa contemporânea. Nessa cidade, nota-se que as paisagens, ou melhor, as “despaisagens” servem como pretextos para se pensar o fracasso e a anulação diária dos sujeitos. Extremamente distópica, as ruínas da paisagem urbana aparecem em sua escrita para indicarem a insatisfação da poeta – que está atenta às vivências das pessoas comuns – com a deterioração de valores em uma sociedade consumista e indiferente ao mundo solidário. A esse respeito, leia-se o poema “Muito poderia dizer-se, é certo”:

Muito poderia dizer-se, é certo,
da sempre excessiva distância
que separa a galinha do seu voo:
sinto-me, nos dias de colheita,
como um rapsodo estéril

⁴ Referimo-nos aos estudos *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2007), de Fredric Jameson, e *As ilusões do pós-modernismo* (1998), de Terry Eagleton.

que, de repente, vomita um ovo.
Mas talvez seja em vão fazê-lo agora,
quando da rima ficam apenas escombros.
Onde havia medo, disciplina e poder,
temos descanso, “cultura” e diversão.
Os tropos caem como figos secos no esterno oco dum soneto:
aqui apenas as hienas e o vento aparecem ainda para afiar a língua.

Somos o eco leigo de um trambolhão a imitar um ditirambo.
Já derreteram flautas e sonhos para alimentar a lavra de canhões.
Os sátiros foram buscar febras e tabaco.
Dizem que a Lolita cumpriu, há pouco, trinta anos.
O paraíso, já sabemos, tem as suas contas em dia.
Alguém devia, no entanto,
especializar-se em originais e outras classes de infernos.
Este miúdo, talvez, que nos ensina,
calado e confiante,
com a ponta da tibia de frango,
na gordura que sobrou no prato,
o contorno de uma chucha (ANGHEL, 2013, p. 16-17).

Nesse poema, destacam-se descrições dos espaços triviais e coletivos de Lisboa, tais como as “montras”, os “talhos”⁵ e as “piscinas” públicas. Nesses espaços coletivos transitam os diversos sujeitos circunscritos no tempo atual. Nos espaços de encontro urbano, compartilha-se um morrer em conjunto por meio da dicção satírica e, por vezes, cômica, quando a poeta destaca as belezas artificiais, efêmeras e superficiais da modernidade líquida, uma vez que “derreteram flautas e sonhos para alimentar a lavra de canhões”. Ressalte-se a escolha lexical nesse poema: “rapsodo estéril”, “eco leigo”, “tibia de frango”, “contorno de uma chucha” cujas referências, embora deslocadas e postas em movimento, denotam uma lucidez sobre a realidade precária, frágil. Essas figuras postas em movimento marcam a negatividade da poesia sem espaço nessa realidade em que não há crenças no futuro. Mescla-se à distopia do presente a narrativização no poema de situações cotidianas do dia a dia, que flagram sujeitos nulos nos espaços artificiais da cidade. Ainda nesse poema, focaliza-se um miúdo – uma criança – que compartilha consigo situações de extrema pobreza em uma cidade onde sujeitos invisíveis passam anônimos entre anônimos. Ao mesmo tempo, nota-se um humor melancólico em um jogo de apropriação de referências

⁵ “Açougues”, em português brasileiro.

intertextuais que funcionam, segundo Laurent Jenny (1979), como uma “máquina perturbadora”, que desestabiliza os sentidos estratificados. O olhar crítico, inerente à prática intertextual, possibilita pequenas intervenções que operam nos sentidos e ganham outras funções por meio de partilhas. Os poemas “Dantes fazia grandes escândalos” e “Canta-nos algo, Capitú” se ocupam dessas pequenas intervenções de partilhas:

Dantes fazia grandes escândalos,
ia embora,
abria com uma revolução a primeira página do *Expresso*.
Estava, é certo, habituada a grandes poemas:
Os Lusíadas, a *Divina Comédia*.

Mas o destino decidiu por nós.
Meteu o Barthes
debaixo dos pneus de um furgoneta de lavanderia;
contaminou o Foucault com HIV;
encerrou o Althusser num manicómio.
Deus, é claro, não era estruturalista.

Podia escrever-te um haiku
para simplificar a coisa.
Lembro-me de Santo Agostinho, por exemplo,
desse verão de 384,
duma mulher no quarto,
com um livro,
a ler
sem conseguir articular
nenhuma palavra (ANGHEL, 2013, p. 57).

Canta-nos algo, Capitú
uma música de fracassos, alimentada por balas perdidas e
chamadas distantes.
Canta-nos algo,
mexe a anca, estremece as mamas,
cospe esse talento pela noite dentro.
Não te acanhes, nós já vimos tudo.
Basta-nos a faísca de um copo para incendiar um iceberg.
A árvore da nossa vida é este ramo de coentros
que borrifamos nos canteiros,
como se fossem rosas.
Canta-nos algo, Capitú!
Uma música de fundo, sem letras, sem palco e sem violinos.

Sê meu ruído lento, o meu tom de vício.
Apesar da calvície,
sou ainda este gato gigante
que dormia nas montras
e se deixa acariciar por toda a gente.
Vem cá tocar o bicho.
Vais ver, Capitú,
qualquer vômito tem um mito lá dentro (ANGHEL, 2017, p. 22).

Ao deslocar e cruzar diversas referências intertextuais, tais como nomes de obras literárias canônicas, nomes de personagens, dados biográficos sobre filósofos e pensadores estruturalistas e pós-estruturalistas, Golgona Anghel ressalta a urgência de que todos reflitam sobre as emergências do momento atual e que a poesia volte a falar dos sentimentos. Não à toa, ao dar voz a mais famosa personagem de Machado de Assis, a enigmática Capitu, – que no poema de Golgona Anghel aparece com acento diferencial na letra “u” – possibilita-se que essa nova criação intertextual proposta pela poeta possa, também, partilhar dos mesmos inconformismos comuns a todos, uma vez que Althusser, Barthes e Foucault foram silenciados porque “Deus, é claro, não era estruturalista”.

Observa-se, ainda, que os poemas transcritos partem da perspectiva do “voltar a falar de si”, ou seja, parafraseando JMM, de voltar aos sentimentos que podem ser compartilhados uns com os outros, bem como à ordem das mágoas partilhadas por meio de uma linguagem literal. Sua poética é, a nosso ver, fortemente marcada por certa perspectiva lírica de JMM e de outros poetas da chamada *Geração Cartucho*,⁶ nos quais desenvolve-se uma preocupação ética que está entremeada à presença corpórea dos poetas [sujeitos] e à volta dos afetos. Logo, essa po-ética⁷ de Golgona Anghel, semelhante a outros poetas de agora, constrói-se a partir do retorno ao real por meio desse “[...] desencanto que deixou de cantar, [de] vê-lo na figura do espelho, na perspectiva de quase de ninguém, de

⁶ Ver o ensaio “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, de Rosa Maria Martelo (2010), no qual a estudiosa aponta para o programa poético de JMM que já se encontrava nos cinco poemas pertencentes ao cartucho, ou melhor, a “aquilo” como Fiama Hasse Pais Brandão se referia à proposta inusitada de livro de poemas.

⁷ Ao se referir às recentes poéticas contemporâneas portuguesas que se voltam para ao afeto, à consciência e à percepção da realidade pelo sensível, Ida Alves, em algumas de suas palestras, definiu como “po-éticas” as cenas de escrita da recente poesia cujos poetas criam um outro modo de escrita por meio da entrega dos sentimentos e no encontro com o outro. A esse respeito, ver a palestra “A política da poesia, por uma po-ética”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEPZxdme2U0>

um corpo pronto a dizer até as manchas a exacta superfície por onde vai, onde se perde” (GUERREIRO, 2003, p. 67).

Essa linha de força surgida com JMM – cuja escrita poética está fortemente ligada à cidade e à vida contemporânea marcada pela distopia ao reconhecer que o projeto moderno não mais perdura – é, como temos constatado, bastante visível na poética de Golgona Anghel que, por sua vez, prima em criar um lirismo ético que execra o consumismo e a superficialidade das imposições capitalistas. No poema transcrito abaixo, observa-se tais evidências:

Encontrámos as partes,
mas ainda não o conjunto.
Falta-nos esta última força.
Falta-nos a esperança
como uma espuma branca que nos projeta e nos una.
Procuramos esse sustento salutar:
conviver,
perseguidos por uma espécie de incontinência verbal.

Na juventude, começávamos com uma boneca de corda,
a que demos tudo o que tínhamos.
O fracasso estava, no entanto, treinado
para receber-nos, com luvas gigantes,
como se fôssemos bolas de basebol.
Continuamos calados. À procura. Com fome.
Não podemos fazer mais (ANGHEL, 2017, p. 23).

Em suma, nos poemas de *Como uma flor de plástico na montra de um talho* e de *Nadar na piscina dos pequenos* a escolha por uma dicção risível funciona como uma atitude transgressiva à ordem vigente. Neles, Golgona Anghel reconhece, por meio da crítica às forças mercadológicas e da ironia contra o cenário das exigências da sociedade pós-moderna, a pouca relevância do seu lugar de fala, já que a poesia parece não ter sentido. Ao partilhar do descontentamento da poesia de JMM – que a levou a reler alguns versos e a anotar algumas formas de encontros com o outro, tal como presente no verso do poema “Na terça-feira, voltei a ler *Alguns livros reunidos*” em que ela o cita – nota-se que Golgona Anghel cria sua própria dicção pessimista na recente poesia portuguesa das primeiras décadas do século XXI.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida. A política da poesia, por uma *po-ética*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEPZxdme2U0>. Acesso: 12 fev. 2021.
- ANGHEL, Golgona. *A metafísica do medo: leituras da obra de Al Berto*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2008.
- ANGHEL, Golgona. *Como uma flor de plástico na montra de um talho*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- ANGHEL, Golgona. *Nadar na piscina dos pequenos*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- ANGHEL, Golgona. Sacrifiquei sem nenhum remorso. *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompotics*, n. 5, p. 125, 2015.
- ANGHEL, Golgona. *Vim porque me pagavam*. Lisboa: Mariposa Azual, 2011.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- GUERREIRO, António. Um pouco de vida, um pouco de poesia. *Telhados de vidro*, n. 1, p. 65-74, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, n. 27, p. 5-49, 1979.
- MARTELO, Rosa Maria. Alegoria e autenticidade. In: MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2010, p. 303-319.
- MARTELO, Rosa Maria. *Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX. In: MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2010, p. 155-178.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2010, p. 323-343.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.


Recebido em 15 de maio de 2021

Aprovado em 8 de setembro de 2021

Paulo Alberto da Silva Sales

Docente da área de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Câmpus Hidrolândia, e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina. Desenvolve Estágio Pós-Doutoral em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense, sob supervisão da Profa. Dra. Ida Alves e co-supervisão da Profa. Celia Pedrosa.

Contato: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

 <http://orcid.org/0000-0001-9980-2561>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

UM DIAGNÓSTICO DO ABSURDO NA POESIA DE NUNO FÉLIX DA COSTA

A DIAGNOSIS OF THE ABSURDITY IN THE POETRY OF NUNO FÉLIX DA COSTA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p112-138>

Daniel de Oliveira Gomes ¹

RESUMO

Analizamos os livros de poesias intitulados *O desfazer das coisas e as coisas já desfeitas* (2015) e *Agora nós* (2012), do autor e psiquiatra Nuno Félix da Costa. Trata-se de um autor contemporâneo de origem portuguesa. Sua poesia se apresenta ao modo de instigantes monólogos filosóficos, como aforismos poéticos beirando o absurdo. Dentre os temas e conceitos que abordamos, constam: os paradoxos da instituição literária; a acefalidade; a arqueologia; a loucura e a liberdade da poesia. Sendo um psiquiatra, o autor, enquanto poeta, vai contra as instâncias de poder, como as da psiquiatria, buscando um diagnóstico do absurdo pela poesia.

PALAVRAS-CHAVE

Loucura; Nuno Félix da Costa; Poesia contemporânea; Espaço.

ABSTRACT

We analyze the books of poetry entitled O desfazer das coisas e as coisas já desfeitas (2015), and Agora nós (2012), book by author and psychiatrist Nuno Félix da Costa. He is a contemporary author of Portuguese origin and his poetry presents himself to the mode of philosophical monologues, such as poetic aphorisms. We studied the following themes and concepts: the paradoxes of the literary institution; the concept of acephality; the notion of archaeology, and poetry as freedom or as madness. Being a psychiatrist and poet, the author goes against the instances of power. Among them, the instance of psychiatry, seeking a diagnosis of the absurdity by poetry.

KEYWORDS

Madness; Nuno Félix da Costa; Contemporary poetry; Space.

¹ Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, Paraná, Brasil.

*É preciso um diagnóstico do absurdo e é preciso
temer as pequenas charadas do destino – Ignoramos o que o cérebro é.*
Nuno Félix da Costa, *Agora nós.*

1 POR UMA ARQUEOLOGIA POÉTICA

Com o seu livro de poesias *O Desfazer das coisas e as coisas já desfeitas*, o psiquiatra, artista visual e poeta Nuno Félix da Costa produz uma conjectura crítica sobre a relação entre as palavras e as coisas, o cérebro e as imagens, como uma proposição microfísica que quer rechaçar toda linguagem classificadora. Lançado em 200 exemplares pela “Companhia das Ilhas”, Lisboa, em 2015, este livro acaba trabalhando ao modo de monólogos, ou solilóquios, poético-filosóficos, um mundo de coisas mais desfeitas do que (per)feitas. Às cabeçadas no acaso, ele não associa o discurso a nenhuma ideologia ou a nenhum dizer em especial, nem mesmo a nenhum fato histórico ou a nenhuma relação com qualquer subjetividade ou comunidade de pensamento. O poeta rebela-se contra o eterno buscar de respostas a tudo e o querer explicar a tudo, às cabeçadas no acaso, pois fundamos um mecanismo narcísico que quer reconstruir cerebralmente o mundo sem poesia. Construir um mundo sem poesia e sem rebeldia significa, assim, construir um mundo sem o paradoxo da “*arché*”, paradoxo em que o fim e o começo se equivalem.

Jacques Derrida, nas entrevistas disponíveis em *Esta estranha instituição chamada literatura* (2014), já aludia à instituição literária como uma “instituição sem instituição” (DERRIDA, 2014, p. 60), sob a égide justamente deste paradoxo em que sua origem foi imediatamente a questão do seu fim, o que é sabidamente abordado tanto por Blanchot quanto por Foucault, de igual modo. A literatura, no sentido como a definimos ante outros discursos, alega este paradoxo, na relação com sua própria institucionalidade, “sua história se constrói como uma ruína de um monumento que basicamente nunca existiu” (DERRIDA, 2014, p. 60). Se a literatura é a história de uma ruína, é porque o fim da literatura inaugurou o que chamamos de sua existência, ou a literatura moderna. E, neste fim sendo o seu começo, também há o liame com o paradoxo da linguagem ao infinito a que se referia Foucault.

Como levanta o poema “o porquê das coisas inexplicáveis”, de Nuno da Costa, neste mundo, nossa impotência se faz a partir de um sistema linguístico cuja função é fixar (as-fixiar) a tudo, carbonizando as coisas com

um retardo sígnico em que movemo-nos entre imagens fugidias. A poesia deste autor ensaia, assim, cabeçadas não-cerebrais (um paradoxo, uma acefalidade), ela circula neste território cético que, por sua vez, insiste na turbulência paradoxal da *arché* da imagem poética contra toda simetria, pois esta turbulência “fere zonas que pensamos inexpugnáveis”, são zonas vivas que “saem deste sarcófago de vidro” (COSTA, 2015, p. 87). Quem resta ilusoriamente parado somos nós, com “pés de pedra”, ante imagens que fogem, sendo que, como diz o poema, “pesa a idade firme da esfinge”, qual seja, a das questões a fazer, a das revelações a bancar para se obter certo poder ante o mundo, um poder narcísico que faz desse poderoso sujeito “uma estatueta carbonizada do eu”. O poema principia assim:

As pessoas apaixonam-se por figuras sem as detalhar
não na memória mas numa espécie de estômago vazio da alma
guardam-na como rações de guerra embrulhadas em pele de
[camaleão
Pensam sempre na felicidade – uma digestão de expectativas
[elogiosas
num território onde o tempo não mata – por lá admitem
narcisos. (COSTA, 2015, p. 88)¹

Deste modo, com algum risco, venho neste ensaio afirmar que o poeta em questão promove algo próximo a um antidiscurso ou, mesmo, uma arqueologia poética, em termos foucaultianos. Acredito que é cabível referir, tomando este poeta, ao conceito de “arqueologia”², uma vez que

¹ Assim, a poesia deve ser uma resistência ôntica, um gesto de resistência, talvez, ao facilmente explicável ou à expectativa de revelação da noite, do desconhecido, dos enigmas inalcançáveis que a razão tenta envenenar com explicações mascaradas que prometem poder ir além do desconhecido. O poema intitulado justamente “às cabeçadas no acaso”, diz: “O que são as visões depois do envenenamento? Voos / sobre as mutilações anti-metafóricas da própria biografia? / A alma tornou-se plana e num relance abarcamos os vivos / por onde escorrem as palavras senão pelo falso herói que / reconstruímos com as melodias apagadas dos poetas? / Dormimos numa cova escura sobre uma espuma de gladiolos / As frases encurtam-se à covardia dos chacais ao tédio infecioso dos bacilos / Verrugas horripilantes crescem em todo o rosto – é preciso criar / o impossível – Nenhuma visão vai além do desconhecido onde / vivemos e renascemos como simulacro em cada frase – é assim / ter razão – Resistir aos venenos com antídotos também falsos / A única certeza é a do poema fazendo-se da nossa estupefação / A luz do interior apenas permite a sombra além / da visão que é o que sabemos desconhecer” (COSTA, 2015, p. 89).

² Philippe Sabot, em recente ensaio, nos explica as complexidades de situar tanto o conceito de arqueologia como método, quanto o próprio livro *A Arqueologia do Saber*, dentro do conjunto de obras de Foucault. Ele situa, junto às ideias do próprio filósofo, como um livro cujo método: “*apoyandose en lo que ya há sido hecho, hace una evaluación de los tanteos y de las imprecisiones y, en el fondo, de la diversidad irreductible de los emprendimientos desarrollados bajo el título general de arqueología*” (SABOT, 2019, p. 22). De fato, o termo arqueologia já constava em espécie de evolução conceitual em obras de Foucault antes de *Arqueologia do Saber*, mas este livro em específico, conforme Sabot, traz páginas programáticas que inovam a noção de

Michel Foucault e Nuno da Costa, ambos, tentam ignorar a transcendência do discurso. Ambos analisam a linguagem, o discurso da normalidade *versus* os da loucura, procurando constantemente interrupções, suspensões, um lado avesso da palavra; muito embora seja verdade que são estilos e modos de composições muito distintas. (Todo modo, a minha busca é estudar esta obra do autor, visualizando os pontos de contato, sobretudo, com o paradigma da loucura em Foucault, ou melhor, com a analogia despertada entre a linguagem da loucura e uma possível arqueologia do discurso.)

Sendo este lisboense um médico psiquiatra³, é interessante como tenta trabalhar a loucura da linguagem, contrapondo-a a uma razão enlouquecida. Instigante como tende a uma microfísica da crítica do discurso a ponto de – sem em qualquer momento escrever qualquer coisa que reenviasse a algum conceito de Michel Foucault ou que demonstrasse alguma influência do pós-estruturalismo francês – provocar o seu “desfazer das coisas” como um gesto de “arqueologia” a percorrer.

Compensaria tomar, no presente ensaio, o filósofo francês em seus estudos sobre o nascimento da clínica e da loucura, mesmo porque Foucault não deixou de notar a medicina como um campo que guardou uma antiga relação com a poesia, em seu primitivo discurso. Na relação da linguagem médica com seu objeto, como diz Foucault, é preciso se dirigir à “região em que as coisas e as palavras ainda não se separaram”, para investigar as variações do discurso clínico. Já no prefácio de *O Nascimento da Clínica*, Foucault se perguntava sobre as mutações da racionalização semântica da linguagem médica. Instigava-o o discurso da experiência médica moderna, ao propor que “o que conta nas coisas ditas pelos homens

arqueologia como método no autor. O que seria um trabalho a nível arqueológico com relação ao saber de modo genérico? Basicamente, tem a ver com uma projeção que - mesmo se referindo ao passado, orientada aos pilares e conhecimentos que constituem o saber humano - é “*también proyectada hacia adelante de si misma*” (SABOT, 2019, p. 23). A arqueologia traz um pressuposto de descontinuidade, é o seu procedimento, e passa também por um profundo estudo discursivo que fundamenta os saberes, analisando não apenas o “sistema” enquanto tal, mas as regras de suas transformações. Como disse Roberto Machado (2000, p. 12), embora Foucault jamais tenha feito exatamente uma arqueologia da literatura, nem por isto o seu interesse pelo campo literário foi esporádico ou marginal, ao contrário, o autor utilizou a literatura, assim como as artes plásticas, para estabelecer relações com o tema da marginalidade, da anormalidade, tendo executado uma ação com o objeto literário em que este já não era propriamente apenas um objeto fenomenológico, mas um complemento frequente tanto do pensamento na relação entre subjetividade e poder, quanto de uma necessidade de operar uma ontologia do presente, sempre em sua transversalidade metodológica.

³ Trata-se de um pintor – sua primeira exposição foi em 1983 - dez anos antes de começar a obrar artisticamente como poeta, em 1993, aos 43 anos de idade. No entanto, suas profissões centrais são a psiquiatria clínica e o trabalho como docente universitário do campo da medicina.

não é tanto o que teriam pensado aquém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza” (FOUCAULT, 1998, p. 1). Buscando valores sutis de distinções entre os discursos clínicos e seus métodos de aceitação, que os validam ou não em cada contexto discursivo da evolução histórica da medicina, Foucault questionava, por exemplo, qual a linha decisiva que traçaria a diferença entre uma descrição de membranas como “pergaminhos molhados” ou outra que vê como “películas de clara de ovo”? Mais especificamente, nas palavras de Foucault: “que linha decisiva é traçada entre uma descrição que pinta membranas como ‘pergaminhos molhados’ e esta outra, não menos qualitativa e metafórica, que vê algo como películas de clara de ovo espalhadas sobre os invólucros do cérebro?” (FOUCAULT, 1998, p. 4). Indo ao século XVIII, ele se perguntava sobre o surgimento de um discurso anátomo-clínico, ponderando a partir de que momento se poderia distinguir que a linguagem médica teria se racionalizado, teria passado de um momento poético, metafórico, a uma cientificidade mais oportuna. E a questão é, em Foucault e em Nuno Félix da Costa, o porquê de, enfim, esta cientificidade ter se tornado a essência simbólica que homologa o admissível, como dizer acerca da loucura; o modo objetivo de dizer as coisas, e por qual razão se tornou a linguagem utilitária da clínica algo mais perfectível para se pensar as coisas feitas, esquecendo que estava a refazer as coisas, o corpo, os órgãos, o cérebro, por meio de um discurso próprio.

Nuno da Costa sonha com um pensamento livre pela poesia, logo, questiona-se sobre a irrelevância de todas as perguntas, quando são elaboradas por um cérebro racionalizado que torna sagrado seu próprio sistema pensante. Como resistir ao cérebro clínico, à razão? Viver sem palavras não seria um mero sonho? Ao menos, deambular pensantes, sem palavras que nos retirassem a vontade de mundo, deambular que pressupusesse uma liberdade real para toda hipótese de linguagem, não apenas a derivada da razão. A pergunta é: haveria alguma perspectiva poético-filosófica de “firmar uma liberdade irreconhecível e deambularmos / resistindo à realidade nominal que nos emudece?” (COSTA, 2017, p. 85). Para tanto, teríamos que notar a linguagem do louco como possibilidade de saber. Na relação do saber, do século XVI, era natural a imprecisão sobre se estamos sonhando ou se estamos loucos, ou seja, uma dúvida sobre as condições de verdade da própria linguagem como fundadoras sobre o sujeito e as coisas, uma perplexidade posta por

Foucault ao questionar, em certo momento de *A História da Loucura*: “Entre todas as outras formas de ilusão, a loucura traça um dos caminhos da dúvida dos mais freqüentados pelo século XVI. Nunca se tem certeza de não estar sonhando, nunca existe uma certeza de não ser louco” (FOUCAULT, 1978, p. 54). Foucault despontava com a hipótese de que com o cartesianismo da idade clássica, após a liberdade e valor de verdade do discurso dos loucos renascentistas, repentinamente, o “eu que penso” não posso mais estar louco. Logo, ele se perguntou se “quando creio ter um corpo, posso ter a certeza de possuir uma verdade mais sólida do que aquele que supõe ter um corpo de vidro?” (FOUCAULT, 1978, p. 53). E a resposta: o fato dessa solidez ser o que foi imposto com Descartes⁴, uma solidez aferida no racionalismo, que descartou do discurso do louco uma relevância antes existente, uma vez que passou a notar como extravagante acreditar que se é extravagante, eliminou a dúvida sobre a luz do cérebro, tornando-o o órgão máximo na escala de todos os órgãos do sujeito.

Nuno Félix da Costa, como se se sacrificasse em nome da poesia, mostra ser, para além de poeta, um leitor enlouquecido de muitos clássicos, perdido na missão de atravessar esta noite, este dia apagado que ele mesmo criou. Interessante o modo como Keli Pacheco, partindo dos estudos de Rancière, traz à tona a imagem do “louco da letra”, personagem que tem a infelicidade de ler livros, mencionando, por exemplo, protagonistas leitores de clássicos como Madame Bovary ou Werther. A devoção ao livro, ou à escritura, como um reino de infelizes seduzidos. Reino onde “cai-se numa teologia do escritor, numa loucura que obriga um corpo a se sacrificar em nome das Escrituras. Porém, a posição do mestre, do escritor-deus de sua obra, não funciona sem a inclusão da posição do louco da letra” (PACHECO, 2015, p. 999).⁵

⁴ “Quando como Descartes retrocedemos/ pelas tubagens da mente chegamos a uma solução verbal/ e a outra inlocalizável fora da metáfora da plenitude – Não e sim/ ignoram-se – Talvez corram da mesma montanha arrastem diferentes/ climas – os rios cheguem a diferentes mares – Talvez os mares se reúnam/ numa infundada identidade de que nos apoderamos imaginando-a nossa/ De tanto a fazermos existir algum poder a mente terá” (COSTA, 2012, p. 80).

⁵ Em verdade, para além de exemplos clássicos como Rei Édipo (de Sófocles), Dom Quixote (de Cervantes) ou Hamlet (de Shakespeare), poderíamos mesmo dizer que a literatura canônica moderna tende a trabalhar muito mais a desrazão do que a razão, pois, alargando a noção desta relação entre loucura e escritura para a noção de loucura e saber, poderíamos citar, ainda, vários outros exemplos de protagonistas delirantes, neuróticos ou ainda loucos da letra, clássicos reféns deste paradoxo do saber infeliz, obsessivo, delirante, moribundo: Gregor Samsa (de Kafka), Simão Bacamarte (de Machado), frei Vicente (de Flaubert), Vladimir e Estragon (de Beckett), o escritor faminto (de Knut Hamsun), Otto Lidenbrock (de Julio Verne), Raimundo Silva (de Saramago), Larsen (de Onetti), Artemio Cruz (de Fuentes), John o Selvagem (de Huxley), dentre muitos outros. Quem sabe a experiência do delírio do saber seja mais incitante do que a experiência da razão

Keli Pacheco acena a casos em que o louco da letra é também o próprio autor, como na obra *O Cemitério dos vivos* (1953). Assim como ela assinala essa efígie do louco da letra em Lima Barreto, operando uma literatura desesperada pelo diário, ato agonístico que “tecia uma crítica radical à ciência e à medicina psiquiátrica do início do século XX” (PACHECO, 2015), permito-me entender Nuno Félix da Costa, enquanto psiquiatra, indo contra as instâncias de poder, mesmo as redes psiquiátricas que normatizam o discurso da razão hoje. Tomasse o pressuposto que o eu-lírico em geral é o próprio eu-do-poeta, poderia imaginar que Nuno Félix da Costa é, igualmente, um refém de uma poesia de urgência, acéfala, de uma literatura desesperada em um mundo racionalizador demais. Não que busque a salvação pela poesia ou, ao contrário, que seu ato como poeta fosse apenas uma secundária ou acessória válvula de escape de sua profissão de psiquiatra. Quem sabe, um ato primeiro. Literatura que, distinto do exemplo de Lima Barreto, não é diário, mas marcada por uma consciência da infelicidade (própria dos reféns enlouquecidos da literatura), por uma consciência arqueológica de que o enlouquecimento (não a própria loucura, exatamente, como dispersão irrestrita do pensamento) pode assegurar o poeta no exílio do mundo. Mas o poeta num exílio do mundo ainda estando dentro dele, com sua palavra enlouquecida, expatriada do sentido.

2 O OLHAR FORA DE SI

O olhar de Nuno Félix da Costa traz um estro cinematográfico em que a racionalidade excessiva também pode ser sinal delirante, uma insensatez calculada. Lembre-se que do racionalismo astuto de Medeia fez-se a tragédia de Eurípedes (431 a.C.), e não da loucura, não de uma fuga da razão pelo instinto. É o instinto do horror tomando a razão. Instinto instituindo-se, instinto como instituição. Seria a razão planificada, emoção frígida, sob controle de uma mãe fora de si no seu momento mais racional, muito bem ilustrado no filme de Paolo Pasolini (1969), pelo olhar cabal, à luz do luar, atuado pela atriz grega Maria Callas, com seus olhos enormes

propriamente dita, para os clássicos da literatura, naquilo que Blanchot, Foucault ou Derrida notariam como a transgressividade natural do literário. Basta notar que, mesmo quando trabalha a razão, frequentemente a situa em uma região fronteira, desequilibrada. Não é por acaso que quando temos uma personagem como Cândido (de Voltaire), ali está como pastiche, como sátira do otimismo. Isso tudo reforça a noção de infelicidade no reino do literário, aludida por Keli Pacheco.

e duros, como duas grandes nozes frias. Também, na calma ao chamar os filhos, um a um, para banhá-los nas cenas finais, antes de seu ato premeditado. Talvez, a figura de Medeia seja o maior exemplo literário da racionalidade excessiva como insanidade. Como dirá Isaias Pessotti, numa entrevista à Revista Cult, “a figura de Medéia esconde a constatação até amarga de que a racionalidade não é a perfeição; pode ser até a loucura, quando a serviço da violência do instinto” (PESSOTTI, s/d, p. 58).

Outra obra prima do cinema que trabalha o instinto do horror tomando a razão vem a ser *Vestígios do Dia* (1993). Este filme contrasta o olhar perfeccionista e acéfalo de um mordomo inglês, interpretado por Anthony Hopkins, com o olhar apaixonado de Emma Thompson, interpretando a governanta que desiste do cargo. O olhar insano e alienado não é, ali, o da desrazão da governanta, mas a mirada da razão excessiva do mordomo. Racionalidade dada nos recintos de uma morada britânica que abrigou reuniões diplomáticas, nos anos 1930, mostrando os bastidores por meio das quais a aristocracia inglesa cooperou à ascensão de ideais nazistas. O típico mordomo inglês tem o cérebro de um esquilo esperto, atento, buscando as nozes da satisfação alheia. Mas, no fundo, seu olhar é vazio, vendo apenas se as ceras e as pratarias estão em ordem. A visão microfísica, obsessiva e especialista gera o silêncio bruto do mordomo inglês, personagem mais preocupado com as simetrias das disposições das taças do que com o conteúdo das conversas políticas que circulam por aquelas mesas, de modo que o insano é o olhar ultra lógico. A loucura é advinda de uma racionalidade excessiva, bem comportada, ela é o próprio controle. O filme afronta dois olhares, diríamos, de esquilos: o do cargo racional em excesso (o que estoca nozes) *versus* o do sentimento poético que se entrega à desrazão (o que foge). Olhar incapaz de estar em desordem e que, por isso mesmo, está fora de si.

A noção-imagem, no contemporâneo, do poeta “fora de si” é notável em vários autores cujos versos definidores do eu-poético, por vezes, tangem este limiar do enlouquecimento. Desde o poeta africano Chagas Levene, por exemplo, propondo sua loucura como paradoxal esperança numa dimensão de loucura desesperançosa de Moçambique, ao dizer: “sou uma bomba só desactivada pela loucura / Sou uma nova paranóia alimentada a Coca-cola / publicidade chique e prostitutas crianças / Sou uma vara que se quebra pela própria dureza / Sou um passarinho e não um assassino” (LEVENE, 2007, s/p). Até, por exemplo, o poeta e compositor Arnaldo Antunes, com a letra

de “Fora de si” (1995), em que, de modo proposital, passa a desafiar loucamente as concordâncias mais básicas da gramática portuguesa: “Eu fico louco / eu fico fora de si / eu fica assim / eu fica fora de mim / Eu fico um pouco / Depois eu saio daqui / Eu vai embora / Eu fico fora de si / Eu fico oco / Eu fica bem assim / Eu fico sem ninguém em mim”.

3 ÀS CABEÇADAS NÃO-CEREBRAIS

“É preciso um diagnóstico do absurdo e é preciso/ temer as pequenas charadas do destino – Ignoramos o que o cérebro é” (COSTA, 2012, p. 45). Percebo que a poesia de Nuno Félix da Costa ensaia este exílio subjetivo, esta extravagância do enlouquecimento, junto a Foucault, no sentido em que não quer notar o desaparecimento do contratempo da loucura no exercício da palavra, no exercício de toda confabulação de pensamento. Assim, a desatinada poesia do psiquiatra lusitano extravasa extravagante por territórios também utópicos, territórios do sonho, com algumas pinceladas surreais ou irreais, como um cérebro dormente por um efeito anestésico (mas ainda filosófico, buscando um “diagnóstico do absurdo”), em territórios de imagens que não excluem a dimensão da demência e, portanto, não-cerebrais (se pudermos compreender uma concepção de “cerebral”, de algum modo, associada ainda ao racionalismo do século XVII).⁶

Nuno da Costa defende uma espécie de espiral histórica acéfala, não encontrando uma diferença substancial entre o mundo primitivo e o atual, ao dizer: “ninguém conhece a infância da humanidade” (COSTA, 2015, p.

⁶ Como podemos ler em *A História da Loucura*: “A loucura, cujas vozes a Renascença acaba de libertar, cuja violência porém ela já dominou, vai ser reduzida ao silêncio pela era clássica através de um estranho golpe de força. / No caminho da dúvida, Descartes encontra a loucura ao lado do sonho e de todas as formas de erro. Será que essa possibilidade de ser louco não faz com que ele corra o risco de ver-se despojado da posse de seu próprio corpo, assim como o mundo exterior pode refugiar-se no erro, ou a consciência adormecer no sonho? / ‘Como poderia eu negar que estas mãos e este corpo são meus, a menos que me compare com alguns insanos, cujo cérebro é tão perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bilis, que eles asseguram constantemente serem reis quando na verdade são muito pobres, que estão vestidos de ouro e púrpura quando estão completamente nus, que imaginam serem bilhas ou ter um corpo de vidro?’ (DESCARTES, *Méditations*, I, *Oeuvres*, Pléiade, p. 268.) / Mas Descartes não evita o perigo da loucura do mesmo modo como contorna a eventualidade do sonho ou do erro. Por mais enganadores que os sentidos sejam, eles na verdade não podem alterar nada além das ‘coisas muito pouco sensíveis e muito distantes’; a força de suas ilusões deixa sempre um resíduo de verdade, ‘que estou aqui, perto da lareira, vestido com uma robe de chambre’. Quanto ao sonho, tal como a imaginação dos pintores, ele pode representar ‘sereias ou sátiros através de figuras bizarras e extraordinárias’; mas não pode nem criar nem compor, por si só, essas coisas ‘mais simples e mais universais’ cuja combinação torna possíveis as imagens fantásticas: ‘A natureza corpórea e sua extensibilidade pertence a esse gênero de coisas.’ Estas são tão pouco fingidas que asseguram aos sonhos sua verossimilhança — inevitáveis marcas de uma verdade que o sonho não chega a comprometer” (FOUCAULT, 1978, p. 52).

110) ou “Trocamos um cérebro primata muito hierarquizado por uma utopia benfazeja que ninguém habita – Livramo-nos da tribo desconjuntada – Assim irmanados nos aproximamos das casas baixas onde nos pariram coágulos e placentas prenhes de memórias cegas” (COSTA, 2015, p. 111). Ou seja, mesmo que entremos em outros períodos históricos, tecnológicos, informacionais, continuamos com cérebros primatas pautados por memórias cegas (incapazes de apreender o inumerável), o que significa que já eram reféns das hierarquizações comunitárias. Toda memória, mesmo a poética, implica em ambivalente atuação, em que o puro e o impuro convivem. Entretanto, não cabe à poesia adequar imagens, conceber representações, mas sim multiplicar os defeitos da linguagem.⁷ Permanecemos operados pelo primitivismo inato do universo das enunciações, essa espécie de utopia (ou atopia) barroca, para o poeta em sua noção niilista da linguagem. Um “deus robotizável que sabe de nossa muda infância” (COSTA, 2015, p. 110) fez-nos à sua imagem, com seu cérebro bárbaro. Encéfalo que caso o abrissemos, revelar-se-ia em duas partes como uma noz, essas duas partes que se revelam iguais e simétricas.

O cérebro é uma metáfora e se abrimos a noz comemo-la sem distinguir as duas partes que pareciam iguais e simétricas Mas ninguém nos come o cérebro que pode estar infectado pelo vazio atrapalhado das multidões entretidas – Mas ao olhar o firmamento na lua nova vemos a sinfonia não albergar o inumerável nem o ignoto, mas a outra metade do cérebro acompanhar tão alto quanto pode a sinfonia que germina em cada buraco do espaço e o expandem como se houvesse pressa em chegar a algum lugar É o que diz a metade que explica tudo com as letras que repousam nas coisas e fazem as estrelas brilhar à metade que não tem palavras senão as poéticas que constroem mistérios com a qualidade do pensamento – Sem eles para que seriam as metáforas e os deuses e as coisas excessivamente simples como a morte ou as excessivamente complexas como a simetria da noz? (COSTA, 2015, p. 101).

⁷ Em seu *Crítica Acéfala* (2008), Antelo recorda a definição mallarmeana da poesia como potência multiplicadora que remunera os defeitos da linguagem: “Es decir que el martilleo del recuerdo implica la transgresión de usar una palabra *sacer*, ambigua y ambivalente, pura e impura al mismo tiempo. Del mismo modo, cuando Mallarmé dice que la poesía remunera los defectos del lenguaje sabe que el *munus* implicado en esa acción de remuneración, en ese intercambio, es un don pero también una obligación, es decir, un regalo normativo pero asimismo una letra de crédito. Por eso hablaba Mallarmé del *double état de la parole*, la función transitiva de la lengua convencional, meramente arbitraria, y la función poética o intransitiva del lenguaje que, como último refugio mimético de la historia, especula sobre los efectos concretos de la lengua en las facultades sensibles del hombre” (ANTELO, 2008, p. 147).

Note-se que não se trata do cérebro pensante que define, organiza, mas o cérebro que é pensado, ou melhor, ignorado pelo pensamento, ignorado pela mente. O cérebro, de tal modo, torna-se objeto menor (artefato, artifício) do pensamento e não o seu sujeito. O sarcasmo de comparar o cérebro humano à noz obviamente está em reduzi-lo simbolicamente de tamanho (algo pequeno e comestível – e se podemos comer o cérebro é porque ele se reduz a uma forma de energia física não superior a qualquer órgão corporal). Contudo, como a imagem da noz desconjuntada em duas partes, a crítica recai à linguagem que é dicotômica, criada por este cérebro dividido. Ironicamente, o poeta descreve uma parte se sobrepondo à outra, a parte poética e imaginativa do cérebro, a que não explica a nada, se deixa classificar como parte (da noz, dividida em dois), porque é considerada pela outra parte. Esta que, em tese, explica a tudo com a linguagem das coisas.

No carioca Alexandre Guarnieri, com o poema “o crânio humano”, de igual modo, notamos de maneira (enlouquecidamente) descritiva a relação plástica do cérebro com a noz. Em verdade, ele descreve, na linha de sua estilística de uma mecânica dos fluidos, a caixa craniana, priorizando detalhes ósseos, ranhuras, orifícios etc. Acaba delineando a forma dos miolos e destacando o cérebro humano como uma potencialidade, tanto racionalizadora quanto alucinadora. Nisso, como gerador de energia microfísico, o que o distingue de uma noz? Ou seja, a loucura também faz parte orgânica do cérebro, do mesmo cérebro que é em geral apenas lido pelo seu grandiloquente lado produtivo-utilitário e, portanto, Guarnieri destaca igualmente no crânio outros papéis fisiológicos, por exemplo, o papel da língua: este músculo único que modulou todos os dialetos. O ofício do pensamento desde o cérebro cumpre um desempenho incógnito, igualizado pela descrição que traça uma objetificação poética dos detalhes intracranianos, buscando uma espécie de voyeurismo biológico. Vejamos:

compósito ósseo por sobre cujos orifícios inteiramente
desobstruídos, encaixam-se os módulos dos olhos,
narinas, da boca, e ouvidos; a tampa de louça calcinada
pelo couro, (marfim fissurado sob cabelo) um trono
ocupa o topo desta cúpula / uma armadura de juntas,
parcialmente encoberta por ranhuras em cruz, pelas quais,
de sua furna interna (o antro intracraniano), escapam-lhe

tantos juízos - como se fugissem pássaros deste
receptáculo craquelado; lacrado sob a caixa manchada do
crânio humano, jaz, moldado nos miolos, à forma de uma
noz que alucina e racionaliza, o gerador unigênito - razão
pela qual congelam o cérebro de um gênio -, de cada
inédita eureka, e de todas as idéias velhas, de séculos,
de décadas, guardadas em antiquíssimas bibliotecas; sob
o palato, escondida, esteve a língua, quase retilínea (um
único músculo, infatigável, modulou todos os dialetos),
a dentição se encaixava, cobrindo-a, esta fila de lanças
fincadas, abaixo das maxilas, e na base da mandíbula (GUARNIERI,
2016, p. 73).

Assim como Cesar Aira o faz em *El Cerebro musical*⁸, a poesia de Alexandre Guarnieri e, mais intimamente, de Félix da Costa, tentam, aos seus modos, dissecar este cérebro, averiguar as partes. Tal cérebro que não muda, sempre delegando a um segundo plano a poesia (como aquilo que germina do inexplicável), é capaz de uma linguagem excêntrica, simplificando em símbolos o mundo, para dizimá-lo na utopia babélica da distinção do homem ante outros seres, ante outros “deuses”, “deuses preparados para um futuro mesmo sem nós” (COSTA, 2015, p. 110). O simples é a morte, o complexo é a simetria, o cálculo. O cérebro é uma simples metáfora de avaliação criada por um lado só, um lado

⁸ Em determinado ensaio, já de algum tempo, analisei a novela poética *El cerebro musical* de Cesar Aira, editada alternativamente em 2007, pela Eloisa Cartonera. No sentido de uma mal escritura que desafia o cérebro cartesiano, a partir de um cérebro musical, poético, prosódico, filosófico, etc. é que me permito aproximar a escrita de Nuno Félix da Costa à de Cesar Aira. Quando escrevo que Aira dá a entender que sua obra acarreta “a malescrevência como uma potência dessubjetivadora, uma potência de maquilagem, de sabotagem artificializante, dessublimadora, dos pilares estéticos que nos guiam uma noção do belo.” (GOMES, 2014, p. 28), de algum modo, quando hoje leio a poesia de Nuno da Costa, me deparo com algo semelhante. O que eu explicava naquele ensaio era o modo como Cesar Aira se lançava com seu cérebro musical desde um desfazer das coisas indo para a direção das coisas já desfeitas... O leitor de Aira, assim como o de Costa, me parece ser um leitor por vir, situado numa região onírica, sem tempo ou espaço seguros, numa temporalidade não linear. Se Aira faz um teatro da não-linearidade, pela prosa poética, evoluindo de um desfazer para uma narração já desfeita, eu diria que Costa faz um teatro da não-linearidade pela poesia prosaica. Ambos desfazem das coisas, partindo de uma crença escritural componente das coisas já desfeitas. A crença numa imagística desafiadora do logos, que o balança pela musicalidade e anacronismo, que vai numa linha circense em Cesar Aira, diria que em Nuno Félix da Costa vai numa linha mais séria, mais moderada pelo exercício descritivo-filosófico o qual faz parte de seu estilo. Sei das diferenças entre estes autores contemporâneos, mas aproximo Nuno Félix da Costa do tema da “malescritura”, tratado em Aira, assim como postulei que “o que Aira nos informa é a arbitrariedade e a errância dos elementos das histórias que conta, como acordes dissonantes ao acaso, navegando na partitura da ficção; ou digo melhor: o abandono musical da ancestral linearidade do logo sé o que Aira alerta como captura necessária no pensamento do escritor” (GOMES, 2014, p. 30).

abandonado. E é assim, um pequeno nada diante da dissimetria maior da existência (este reino dos deuses⁹). Um pedaço gerador de energia como uma noz que pode ser comida.

A linguagem do cérebro obsessivo pela simetria, que é o humano, sendo o grande elemento antagônico tematizado pela poesia de Nuno Félix da Costa, é um mecanismo imutável que finge agarrar, no entanto, apenas “toca e larga”. É que a linguagem nunca responde, ela joga com o que aparece, de modo que gaguejamos na superfície da superfície, criando ilusões de profundidade. “Quando gostamos de uma coisa e começamos a fazer perguntas a linguagem joga com o que aparece – finge agarrar mas toca e larga” (COSTA, 2015, p. 106). A poesia, neste drama da linguagem que toca e larga, que ilude o agarramento impossível do sentido das coisas, é mais dada à limpidez, mesmo sendo dissonância e perplexidade. Logo, o cérebro obsessivo pela simetria e a ordem é mais propício à enfermidade, vindo de um império de sujidade mental. Ele percebe mesmo uma falta de higiene no cérebro racional, da simetria, pois as perguntas capazes de serem feitas deste cérebro apenas são “as cuecas das coisas” (COSTA, 2015, p. 106).

[Nossos cérebros produzem] máscaras venezianas que jogam com o equilíbrio arrevesado nos caminhos da fuga – Escutemos o vento configurar indícios que só existem na lentidão absorta da consciência – assim o desejo morre no acaso e gaguejamos – a pergunta escorrega para o lixo sem outro efeito que a queda do pó nas superfícies inúteis da vida (COSTA, 2015, p. 106).

⁹ Lembro, aqui, do texto “A Linguagem ao Infinito” (1963), no qual Foucault o inicia referindo-se à *Odisseia* (como Ulisses manteve, soberanamente, o seu canto diante da morte que o ameaçava repetidamente). Foucault trata a linguagem como um espelho ao infinito, na relação com a morte, associando a noção do relato, da narração, à ideia de lidar com o infortúnio enviado pelos deuses. Escrever para não morrer, poetizar para não morrer, relatar o infortúnio para espantar a morte... A linguagem é um sistema espelhado que se reflete no infortúnio, na linha da morte, havendo uma possível relação entre a morte e a representação da linguagem para si mesma. Segundo Foucault, os mortais recebem dos deuses os infortúnios para que relatem poeticamente, no canto que cria o ciclo que a afugenta e a aproxima do herói, do sujeito. Por isso, dirá: “O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem” (FOUCAULT, 2009, p. 48). Vem a ser nesse prisma foucaultiano da relação entre morte e linguagem que me arrisco a ler Nuno da Costa, por exemplo, na obra *Agora nós* (2012). Ali, de modo mais intenso, o autor define constantemente em versos um triangulamento cíclico entre poetas/deuses/morte: “Quando o poeta se nos dirige nunca/ ficamos indiferentes – não é só a voz que lhe ouvimos/ mas o silêncio do inferno que nos abre a porta – Rumamos ao exílio que nos descreveu – navios de sangue da plenitude” (COSTA, 2012, p. 68); “Estamos no esterco da história – é quando os deuses se manifestam cada vez maiores e desconchavados – efeito da complexidade cultural dos humanos (...) / Isso poderá recomeçar por uma necessidade de perfeição que a linguagem corrompeu” (COSTA, 2012, p. 96). “para compreendermos bem a vida temos de a olhar de todos os ângulos como moribundos” (COSTA, 2012, p. 90).

De tal modo, a própria poesia é incessantemente impotente porque, embora mais salutar, é ainda linguagem desde um cérebro ancestral, ou seja, pertence a uma estrutura remota, a uma vontade de esplendor que se repete antes de nós, administrando as faces semânticas entre camuflagens venezianas. Embora Deleuze afirmasse que a arte contempla a morte e, deste modo a resiste, a arte não é exatamente um instrumento de comunicação racionalizador. A morte é sempre um movimento, a arte seria o ato de resistência subversiva ao fim (que é movimento). No paradigma deleuzeano, o desejo se põe como uma usina de produção, posto ser sempre um reaver de outros desejos em série, outras máscaras venezianas de desejos (mas o desejo não ligado à encenação, como pensaria dramaticamente a psicanálise, por exemplo). Nesse prisma, o que o cérebro deseja são outros desejos, volições produtivas, deseja-se algo sempre no contexto de agenciamento do sentido, a progressão racional de seu ser a partir do desejo. Se vivemos hoje numa sociedade da celebração da informação, sociedade como ápice biopoderoso de controle dos desejos, para pensar também foucaultianamente, a poesia deve ser um ato subversivo que faz o desejo morrer no acaso, em queda nas superfícies inúteis da vida, como diria o verso citado acima de Nuno da Costa. O desejo é, portanto, uma produção social, cerebral, trabalhosa, progressiva, empilhadora, acumulativa, criativa. É sabido o quanto Deleuze e Foucault dedicaram-se a criticar a fundamentação do conceito de desejo psicanalítico, oferecida muito na lógica da perda, da subtração. Todavia, nessa ótica antipsicanalítica, eles arriscaram notar o desejo fundamentado na iminência produtiva, no atilamento do ganho, das relações de poder da confissão etc.; ou seja, leram o desejo de modo oposto para violarem, colapsarem, por assim dizer, a concepção dominante passiva no inconsciente que era própria do desejo freudiano. Nesses termos, o desejo vem a ser algo construído e não apenas reprimido, ele é, então, uma vontade de esplendor, um movimento, uma reincidência produzida cerebralmente. Do mesmo modo, o poeta é um alguém que desliza como efeito de desejo, nas cadeias significantes, cognoscentes, cerebrais, da vontade da poesia. O poeta acéfalo, como uma causa do desejo poético.

Há instantes no poema que não nos pertencem mas uma vontade de esplendor que se repete e tanto podemos pensar em alguém que a mova como dizemos na linguagem tudo enraizar e se ajardinarmos bem uma palavra como 'deus' ela fá-lo-á existir ainda que só na

contingência falante do cérebro humano – a solução necessária à solidão e à ausência (COSTA, 2015, p. 107).

Foucault descreve a patologia do encéfalo, dizendo que se teria inaugurado um discurso próprio, positivado, quando Bichat, Recamier e Lallemand descrevem terem usado de um “martelo terminado por uma superfície larga e delgada”. Foucault retira breves fragmentos de um texto do início do século XIX, de Lallemand, que continua numa linha extremamente objetivista de estilo, descrevendo como se abre uma cabeça, lembrando quase como uma operação técnica de receita culinária:

Procedendo por pequenos golpes, estando o crânio repleto, não pode haver um abalo susceptível de produzir desordens. É melhor começar por sua parte posterior, pois quando só há o occipital a ser quebrado, ele é frequentemente tão móvel que os golpes resvalam... Nas crianças muito novas, os ossos são flexíveis demais para serem partidos, muito finos para serem serrados; e precise corta-los com fortes tesouras (FOUCAULT, 1998, s/p).

Foucault notou a ingenuidade do discurso médico no início do século XIX, demandando uma relação mais moderna entre as palavras e as coisas, entre o dizível e o manifesto aos olhos, o visível. Para ele “as formas da racionalidade médica penetram na maravilhosa espessura da percepção, oferecendo, como face primeira da verdade, a tessitura das coisas” (FOUCAULT, 1998, p. 4).

Por vezes a fala de Foucault, em *O Nascimento da Clínica*, tende também a aproximar-se do estilo poético, por exemplo, quando diz: “é preciso se colocar e, de uma vez por todas, se manter ao nível da espacialização e da verbalização fundamentais do patológico, onde nasce e se recolhe o olhar loquaz que o médico põe sobre o coração venenoso das coisas” (FOUCAULT, 1998, p. 5). Em geral, Foucault nos mostrava que, no triângulo estabelecido entre doença, sintoma e signo, o papel do médico é um papel de tradutor poético. O discurso do especialista satura a multiplicidade dos sintomas visíveis e enunciáveis em novos enunciados, como se aplicasse uma metáfora pré-disposta que transforma o sofrimento subjetivo e individual na doença em uma realidade de discurso médico a curá-la, generalizada e especializada (num golpe de vista). Em sua gênese, o procedimento clínico propõe: o médico restitui pela linguagem, no discurso, o que é visto e, em certa medida, desaloja e traduz a fala, a queixa,

do paciente para o discurso clínico. A visão clínica, fundamentalmente, pressupõe a audição do discurso do paciente, logo é também uma audição daquilo que o sujeito confessa. É nesse sentido que Foucault notaria, primordialmente, o sintoma se confundindo com o universo sígnico. O sujeito que confessa é tomado como causa do signo. O signo é o próprio sintoma, dirá, na verdade, em *O Nascimento da Clínica*. Se os sintomas acompanham uma ordem natural, esta ordem natural, bem como todo o roteiro das manifestações patológicas, fala uma linguagem aparelhada por uma ordem sempre límpida e objetiva. Nesse sentido, o ser de toda patologia é enunciável, plenamente. A verdade clínica advém de um “quadro” dado por uma relação entre o que é visto e o que é ouvido, de modo que aquilo que é visível e o que é enunciável dão-se numa aliança, no campo médico. Tal como o filósofo, o olhar clínico pressupõe uma estrutura cerebralizada de objetividade na qual, como diz Foucault, “a totalidade do ser se esgota em manifestações que são seu significante-significado” (FOUCAULT, 1998, p. 109). Foucault (1998, p. 109) também articula: “a clínica abre um campo que se tornou visível pela introdução do domínio patológico de estruturas gramaticais e probabilísticas”.

Quem sabe o momento da anamnese clínica tenha um parentesco maior com a filosofia e a poesia, do que com o empirismo: “O olhar clínico tem esta paradoxal propriedade de ouvir uma linguagem no momento em que percebe um espetáculo. Na clínica, o que se manifesta é originariamente o que fala” (FOUCAULT, 1998, p. 122). Foucault mostrava como a questão da percepção no campo da medicina, que saiu de um “jardim de espécies” para um domínio real dos acontecimentos, retirou-se de um lugar de observação pura para um *topos* de percepção muito mais poderoso. Ao notar que a medicina começou a usar de vocabulários por vezes estatísticos e matemáticos, como “grau de certeza”, “percentagem de dor” etc., nota-se certa perplexidade foucaultiana quando, como diz o autor francês, “o que lhe dava valor de signo não era uma aritmética dos casos, mas sua ligação com um conjunto de fenômenos” (FOUCAULT, 1998, p. 217).

Entretanto, Foucault mostrará que o século XIX comporta uma mudança no campo fenomenológico da medicina, pois ela passará a ser governada diretamente pela soberania do olhar. Esta soberania do olhar já constante na mirada da anatomia patológica será componente da medicina classificatória. As lesões e doenças do corpo passam a constituir uma leitura direta no discurso médico, como num “golpe de vista” dirigido a

onde se assinala a doença. O olhar clínico acabou por confundir-se com o olhar puramente anátomo-clínico na medicina ocidental. Nos ensina Foucault que o olhar de modo geral tende a totalizar, já o golpe de vista, tende a especificar, ele fragmenta, decupa. A época do fisiologista Bichat registra esta transição em que a medicina dos sintomas regride ao passo que a medicina dos órgãos entra em expansão ordenada pela lógica própria da anatomia patológica. Bichat, em seu *Traité de Membranes* (1799), tão relido por Foucault, marca, para o filósofo, o momento de um deslocamento para o positivismo do olhar clínico. O golpe de vista atua em nível plano, é um olhar epistemológico de superfície, mesmo quando se abre um corpo, o dissecando para análise descritiva. Foucault afirma que Bichat e seus discípulos de anatomia “desvelavam na profundidade das coisas as ordens das superfícies” (FOUCAULT, 1998, p. 149)¹⁰.

4 A NATUREZA DA CONSCIÊNCIA É O NADA INVENTADO

Inventamos o nada na infância. Olhar-infância, olhar infante. O discurso do mundo pautado no olhar inaugural, como olhar a tudo pela primeira vez, este é o olhar infantil e poético. Olhar que permeou a filosofia e que Foucault notou em *O Nascimento da Clínica*.

A criança se torna a senhor imediato do adulto na medida em que a verdadeira formação se identifica com a própria gênese do verdadeiro. Incansavelmente, em cada criança, as coisas repetem sua juventude, o mundo retoma contato com sua forma natal: ele nunca é adulto para quem o olha pela primeira vez. Quando abandonar os seus velhos parentescos o olho poderá se abrir ao nível das coisas e das idades; e, de todos os sentidos e saberes, ele terá a habilidade de poder ser a mais inábil, repetindo agilmente sua longínqua ignorância. A orelha tem suas preferências, a mão seus traços e suas dobras; o olho que tem parentesco com a luz, suporta apenas seu presente. O que permite o homem reconciliar-se com a infância e alcançar a permanente nascimento da verdade e esta ingenuidade clara, distante e aberta do olhar (FOUCAULT, 1998, p. 72).

Mas o discurso de Nuno Félix da Costa não se dirige apenas à medicina, ou a um âmbito determinado do discurso, um campo do saber.

¹⁰ A anatomia de Bichat (falecido muito jovem, aos 30 anos) acabou por criar descrições ordenadoras dos tecidos mucosos, serosos e fibrosos, que encaixavam generalidades concretas no sistema corporal e em grupos de doenças.

Pergunto-me: como associá-lo à Foucault, se sua poesia, e com ela sua crítica à linguagem, é muito mais dispersa, não se situando num quadro histórico, mas em todo campo de acontecimentos discursivos que caracterizam o homem *versus* a poesia? Para ambos, a linguagem se homologa à distância das coisas e, no entanto, de modo ambivalente, também como aquilo que mimetiza, ou mesmo autoriza, a presença das coisas. As palavras dos dois autores, apesar de suas diferenças óbvias no campo da filosofia¹¹ ou da poesia, são em si mesmas ficções terroristas, uma vez que elas simulam uma representação a qual não parecem acreditar, para poder implodir as suas demarcações pela linguagem. Contudo, esta representação, por isto mesmo, é acarretada apenas na coragem política de sabotar a própria linguagem, de desconfiar intensamente das verdades que a linguagem possa suscitar.¹² Trata-se de acreditar que a poesia ou a escrita possui forças políticas¹³ que apenas o

¹¹ Diz Nuno da Costa, no poema “não vamos enlouquecer”: “(...) não queremos pensar como poetas com o real mal digerido dos filósofos” (COSTA, 2012, p. 117).

¹² “Foucault dizia: ‘Não há ficção porque a linguagem se coloca à distância das coisas; a linguagem é essa distância, a luz onde as coisas estão e a sua inacessibilidade, o simulacro onde se dá a sua presença; e qualquer linguagem que, em lugar de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nele, qualquer linguagem que fala dessa distância avançando nela, é uma linguagem de ficção. Pode, então, atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente’ (Foucault, 1994, p. 281)./ Por tudo isso, o conceito da ficção se torna incontornável para a definição do trabalho inclassificável que desenvolve Foucault, quem assumia voluntariamente que na sua vida não escrevera outra coisa que ficções. Com isso não pretendia dizer que sempre se mantivera fora da verdade, mas que fizera trabalhar em certo modo a ficção na ordem do verdadeiro, tentando induzir efeitos de verdade com um discurso que não se adequava aos critérios do verdadeiro que imperavam no seu tempo. /Por um lado, a ficção opera em algumas das obras de Foucault como nos romances de Verne: ‘vozes sem corpo combatem para contar a fábula’ (Foucault, 1994b, p. 507), isto é, os sujeitos da enunciação multiplicam-se, deslocando constantemente as relações entre o narrador, o discurso e a fábula. Assim, por exemplo, na *História da loucura*, cada fábula tem a sua voz, cada voz dá lugar a uma nova fábula, segundo um movimento que faz com que as personagens saiam da fábula à que pertencem para converter-se nos relatores da fábula seguinte, como numa espécie excêntrica desses jogos de bonecas russas (falamos os médicos, os loucos, os regulamentos, os mandados de detenção, os filósofos, os poetas, etc.)” (PELLEJERO, 2018, p. 247).

¹³ “Em *Políticas da Escrita*, Jacques Rancière relembra que a escrita é um ato político, no sentido de que há um desdobramento, ‘uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com sua própria alma’. Assim, a escrita se torna política porque ‘seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição’. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão de ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível. O que dá forma à comunidade é a partilha do sensível. Como a escrita separa o enunciado da voz que o enuncia, ela prejudica a ordem do fazer, do ver e do dizer, quer dizer, ela é órfã, e por essa razão, Rancière a relaciona com a democracia: ‘à condição do escrito sem pai corresponde o estado de uma política sem pastor nem *arquê*. Pois a democracia não é um modo particular de governo. Ela é, bem mais radicalmente, a forma da comunidade repousando sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai - povo, liberdade, igualdade...’” (PACHECO, 2015, p. 993).

poeta ou o filósofo pode conhecer. Trata-se de escavar, mesmo com suposições aparentemente de menor alcance, efeitos desestabilizadores, ou melhor, de investigar engrenagens que concatenam suas sequências de palavras, ou o que Foucault nominou como “dispositivos”, visando a um curto-circuito que “não recupera a imagem”.

São vida estas suposições de menor alcance – Só nelas conseguimos ver as engrenagens se conciliarem num propósito que dizemos [transparente como uma estrofe ou inviável – Então dizemos a vida falhar mas procuramos um efeito poético – um curto-circuito na sequência de [palavras que não recuperam a imagem – No poema existem maiores que a vida forças que só um poeta conhece – Por isso acreditamos nele – porque não se refere à vida quando diz a vida falhar mas a um mundo no fundo das palavras que tanto alegra como faz chorar (COSTA, 2012, p. 98).

Vale lembrar que isto também estará na noção mais ampla de arqueologia em Foucault. No princípio de *Arqueologia do Saber*, Foucault articulava sobre seus livros anteriores e, especificamente, que, “em *Naissance de la clinique*, o recurso à análise estrutural, tentado várias vezes, ameaçava subtrair a especificidade do problema colocado e o nível característico da arqueologia.” (FOUCAULT, 1999, p. 18). Foucault teria tentado estudar as configurações internas do discurso da medicina, assim como outros discursos em outras obras anteriores, buscando suas contradições invisíveis, mas, ainda muito agarrado à história e às fragmentações dos discursos. Por outro lado, no estudo mais arqueológico do saber em geral, Foucault busca já o pano de fundo dos acontecimentos discursivos, começando um traçado sabotador da história, um caminho que procederá, adiante, na sua fase da genealogia. É esta escavação de um pano de fundo o que me parece surtir uma relação com a poesia que estudamos. Ambos, Foucault e Nuno Félix da Costa, acabam recusando arqueologicamente a história de modo mais proeminente, porque escavam engrenagens, dispositivos, suspendendo mais de imediato sua assiduidade, sua constância como verdade documental, buscando antes “uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral” (FOUCAULT, 1999, p. 30).

Mas, se não é possível mais confiar na palavra ou confiar na confiança que acreditávamos estar depositada nas palavras, como suportar a solidão, este falar com as paredes? Como conviver com esta palavra enlouquecida no fato de que tudo é incomunicável, mesmo no cotidiano mais corriqueiro? Nuno da Costa, no poema “o dia a dia”, propõe que

a maior parte das pessoas enlouquece de uma forma estabelecida – atira-se ao chão esbraceja possuída por algo que é outro – que dissolve a malha do eu numa lava porosa/ Sobre os sentidos a metamorfose instantânea das nuvens que cruzam o palco da vida (COSTA, 2105, p. 15).

Para este poeta, é como se uma pessoa mais consciente fosse menos “cerebral”, contudo, uma pessoa mais poética é sempre mais consciente porque é uma pessoa mais perdida no ser, por isso, é preciso “voar que é a imaginação do amor” (COSTA, 2015, p. 15). A poesia é o real (sem razão) atrás da realidade, um entrelugar intelectual¹⁴. O poeta, acedendo a este real aquém do real, pode declarar quando a vida falha: “só um poeta pode declarar quando a vida falha” (COSTA, 2015, p. 97). E não que “só um

¹⁴ Sendo a poesia este entrelugar intelectual, poderíamos considerá-la como mera dessubjetivação do sujeito? Ou seja, uma poesia que não atinge a representatividade intelectual do sujeito, do *caput*, da cabeça, de um grupo comunitário, etc.? Ou poderia ser considerada como a niilista inoperância de sua própria racionalidade? Ou melhor, este entre-lugar intelectual da poesia seria mais como firmar uma desidentidade ou uma acefalidade? Trabalhando a experiência da modernidade como uma crucial experiência de entrelugar teórico e crítico que não apenas suspendeu a racionalidade mas atuou no interstício entre ficção e teoria, entre poética e política, Raul Antelo escreve sobre a acefalidade periférica na modernidade. No caso, ele dirigiu-se a tal acefalidade batailliana, como conceito viável também desde Nietzsche, Blanchot e Nancy, nos discursos tangenciais à latino américa. Refiro-me à obra *Crítica Acéfala* (2008), lançada na Argentina. A partir dessas visões, será que poderíamos tentar entender uma acefalidade, nesses termos, vigente na poesia contemporânea de Portugal, com autores pós-modernos (para, aqui, usar uma expressão rápida)? Penso em autores como Nuno Félix da Costa, José Emilio Nelson, Isabel Mendes Ferreira, Luis Serguilha e Jaime Rocha... Diria que sim, mas em sentido um pouco distinto do que o definido por Antelo: não exatamente, de se convergir a uma busca de identidade cultural local pelo fantasmático e a hibridez, fragmentando o sujeito como identidade, lendo-o como intensidade. Mas, sim, também, na atuação, na pulsão, na coreografia paradoxal de muitos valores globais, sejam linguísticos, históricos, e outros. Tento notar como estes poetas, e nitidamente Nuno Félix da Costa, parece-me que acusam não apenas a deliberação falsa do mundo gerado pela racionalidade humana - racionalidade tradicionalmente pautada num dogma conceitual de “cabeças pensantes”, “indivíduos unidos em grupo” - mas também a questão blanchotiana anárquica de comunidade inconfessável, noção em liame com a acefalidade, desde Georges Bataille. Blanchot, no belo livro *A Comunidade Inconfessável*, partindo de Bataille, mostrava que o sujeito nunca pensa sozinho (quase chega ao ponto de afirmar que a cabeça pensante deve ser ilusão do próprio pensamento); ele aludia à hipótese batailliana de basilar insuficiência do sujeito, ou princípio de incompletude, ante a comunidade, princípio dado como uma abertura que ordena a possibilidade de se ser. Caímos em um assunto ontológico, a existência de cada um demanda a pluralidade de outros, mas esta comunidade e toda comunidade é sempre finita, para Bataille e Blanchot, pois ela sempre confere uma “sobreindividualidade” que apenas reitera e não resolve o problema batailliano da basilar insuficiência do sujeito. Acredito que a poesia seria um discurso intelectualmente consciente desta insuficiência basilar e das ambivalências de valor da comunidade, desde Nuno Félix da Costa. A poesia deve ser, assim, um discurso acéfalo.

poeta” declare a vida falha, mas, também, “um poeta só”. Blanchot (2002) prontamente notaria que escrever sobre esta vida falha é falar a sós, quando tudo nos escuta, é uma experiência de enlouquecimento. No poema “enlouquecemos com a consciência ou além dela?”, dirá o poeta:

A natureza da consciência – isso sabemos-lo – é o nada inventado
perder-se nas próprias estratificações – Tudo o que recebe de
uma evidência desligada dos nervos engrena no ritmo do Mundo –
a coreografia sustenta o exterior da língua e uma alucinação que a
[ocupasse
levava-nos pelos riachos da dor até a paisagem impronunciável
Experimentamo-la quando falando a sós tudo nos escuta – o corpo
[abre-se
ao entendimento onde não podemos existir – O medo fragmenta-nos
o seu ácido lambe-nos – gotas do espanto carcomem a pele –
[personagens
alheias vêm sobre nós – dizem-se o teatro da redenção – Não nos
[pertence
tamanha nitidez – pensamos como um armamento mudo no espelho
que nos refaz – Por baixo a vergonha dos sonhos – nossos por serem
ancestrais como o declive do rio desde a rocha inóspita pelo acaso
[olímpico
e pelo inferno até a foz onde os esperamos com a máscara da
[consciência (COSTA, 2015, p. 100).

Se a natureza da consciência é o nada inventado e um gesto perdido de estratificações, vale remeter a Foucault, afinal, ele mostrou que, a partir de uma multiplicidade de objetos, não era viável admitir um discurso referente à loucura, um conjunto de enunciados alusivos à loucura. Notou que os enunciados alusivos à Psicopatologia, espalhados em épocas históricas distintas, valiam-se de modos distintos quando se referiam ao seu objeto específico, como experiência individual e social, que era a loucura. No entanto, ele notou que “a unidade do objeto ‘loucura’ não nos permite individualizar um conjunto de enunciados e estabelecer entre eles uma relação ao mesmo tempo descritível e constante.” (FOUCAULT, 1999, p. 37). Jamais poderíamos, como aponta o filósofo francês, perguntar pelo nada da loucura, assim como não poderíamos perguntar pelo nada da consciência. Como inquirir ao próprio ser da loucura, aferindo-a numa espécie de verdade secreta e muda, o que se pode dizer ou não ao seu respeito?

Ou seja, o que se considera por loucura é constituído muito mais por um conjunto de enunciados com regras próprias que articularam sobre o

louco, de caráter purgativo da sociedade dita normal, do que uma eventual descrição pura da alienação e suas distintas correlações. E dirá, ainda, que esse conjunto de enunciados sobre a loucura não se relaciona com um apenas objeto, definitivamente, conservando uma “idealidade inesgotável” (FOUCAULT, 1999, p. 37), de modo que, nos discursos clínicos dos séculos XVII ou XVIII, o objeto que é colocado como seu correlato,

não é idêntico ao objeto que se delineia através das sentenças jurídicas ou das medidas policiais; da mesma forma, todos os objetos do discurso psicopatológico foram modificados desde Pinel ou Esquirol até Bleuler: não se trata das mesmas doenças, não se trata dos mesmos loucos (FOUCAULT, 1999, p. 37).

Por fim, a inversão está feita: como voltar a perguntar genuinamente com a antiga inocência de nossos ancestrais o que há atrás das coisas, atrás da mente, atrás das estrelas, atrás das verdades astrais? A metaforicidade da razão: não é a poesia que inventa, simula, cria máscaras, metaforiza as coisas, mas, sim, o excesso de razão da linguagem. Em Nuno da Costa, o conceito de escritura como deriva não passa exatamente por indagar nem por responder, seja sobre a consciência ou sobre a loucura, mas advém como uma experiência de enlouquecimento, coreografia sígnica para os limiares de realmente ninguém. Através deste enlouquecimento poético, talvez, venhamos a recobrar antigas verdades, venhamos a efervescer dissonâncias necessárias com relação a um universo que à poesia delegou um plano secundário.

A consciência só pode ser uma máscara abandonada pelo verdadeiro rosto que é a multiplicidade indescritível da vida, que é a poesia ao aguardo, a poesia-aquém; logo, vestir como que uma máscara inóspita da consciência, ceder a um teatro de redenção, abdicar aos sonhos de nossos ancestrais. São sonhos envergonhados, punidos, que tentaram e tentam ainda rivalizar com a magia do firmamento. Babel. Punição ancestral. Uma vez que, com nossos cérebros, “imitamos presépios afundados” (COSTA, 2012, p. 94), ou, posto que perdemos as antigas verdades cujos lugares poderíamos confiar mais plenamente (próximas eram do indefinido e das nuvens da poesia. Hoje, num mundo regido por cérebros mais abstratos, mais cartesianos, sólidos, duvidamos menos e respondemos mais). Somos, aliás, massas sem tempo, sem vontade, suspensas entre a passividade e a espontaneidade, resultantes do fim do social, como diria Jean Baudrillard

(2004). Não dispomos mais de tempo para dúvidas, num mundo onde a tecnologia informacional e o fim de culturas simbólicas fazem proliferar o sentido acolá do próprio sentido. E cada vez mais ignoramos as velhas culturas simbólicas que antes projetavam os sujeitos para a dimensão de multidões silenciosas, como se nas massas houvesse uma energia política reprimida, um sentido positivo a expressar.

Baudrillard (2004) acusou esta fantasia de uma razão popular, ilusão simbólica de um cérebro das massas como refletor do social, massas postas às sombras por certas forças ideológicas. O sociólogo francês aperfeiçoou uma crítica profunda da razão do social, tal como se criticou a razão histórica, a razão política e a razão revolucionária. Quem sabe, fosse interessante pensar, por exemplo, como a massa brasileira não tem refratado mais o social e como, talvez, nesse sentido, a vitória do presidente Jair Bolsonaro nas eleições brasileiras tenha sido mais um sintoma involucionário da desrazão das massas. Um sintoma de indiferenciação, de despojamento do sentido racional e nacional. Oposta à noção de massa crítica, revolucionária, que explode sua razão ao momento de exprimi-la, teríamos a noção de uma massa involucionária, que sempre implode uma força de inércia, de desilusão do mundo político. Como assinala Baudrillard, a informação excessiva - esse racionalismo violento do mundo ultra informacional - não produz e nem retira a energia interna das massas, ao contrário, ela gera mais e mais massa acéfala. E a massa, por sua vez, na era da globalização, é um processo mais forte que quaisquer meios de comunicação, ela forma um único processo com eles, ou, como diria Baudrillard “*mass(age)* é mensagem” (BAUDRILLARD, 2004, p. 23). O sistema se perpetua em signos sem essência.

Nisso, voltando a Nuno Félix da Costa, uma poesia filosófica da negatividade se impõe como resistência política questionadora a esse “universo inventado” das massas idealizadoras. É deste modo que, para o poeta, a poesia é um dispositivo revolucionário (ou involucionário) paradoxal, porque nos aproxima da loucura e da morte, das antigas verdades, com aquilo mesmo (a linguagem) que banca uma suprema necessidade de normalização e fragmentação, estratificação absolutizada das coisas feitas em palavras. Como desinventá-las? Como desfazer as coisas?

Talvez as antigas verdades se tenham perdido e hoje
nos encontramos num universo inventado – Nas ilhas astrais
as leis das coisas decalcam-se de um cérebro muito abstracto

onde cada um depositou a sua humanidade – Depois já não se
percebe o que movimenta as nuvens – as árvores que nelas enraízam –
os peixes que as atravessam – os pássaros amam-na e comem-nas
Lá adiante – onde desaparecem – o que tremeluz? Engolidos
num buraco negro os nossos desejos e as suas verdades confundem-se
Nós e os poemas de amor as amantes e o luar atravessando as nuvens e
os peixes de todos os tamanhos e de todas as épocas confundimo-nos
Às escuras sem espaço para desejar nem qualquer razão para mentir
o que será do cérebro que argumentava a civilização?
As energias fundem-se num bigue-bangue inadiável
Outra poesia surgirá? (COSTA, 2012, p. 95)

Para desfazer as coisas é preciso desobedecer a suas leis. As leis das coisas decalam-se de um humanismo abstrato, impalpável, uma linearidade racionalista que, em geral, aplaca a vida, as nuvens, os pássaros, ou seja, engolindo sempre todo o movimento, o fluxo, do mundo natural num buraco negro do sentido, da fixação. A demanda da poesia e da criação surge, então, como uma espécie de corda de resgate da dança linguística, em que o cérebro do poeta deve largar inadiavelmente a armadura que depreende de tais leis fixadoras para, então, pensar sobre um outro futuro, pós-civilizacional, digamos, que suspeitasse da infalibilidade de toda ordem cerebral. A desordem intuitiva ocasiona uma emoção criativa que também é sentido e pensamento, uma melodia imaginaria que, por exemplo, Valèry já notara nos paradoxos, em pleno nascimento do humanismo, do cérebro renascentista de um artista como Leonardo Da Vinci. Artista cuja assombrosa lição de liberdade do pensamento assediou o *cogito ergo sum*, pautando-se numa liberdade artística abissal. De tal modo, Valèry por exemplo, considerava a poesia como um gênero não tão distante da filosofia.

Isso dito, diante de um cérebro muito abstrato onde depositamos nossa humanidade, na lei linear da comunidade em que cada um lança sua narcísica esperança de ser, a poesia deve se tornar um discurso acéfalo, porque apenas ela poderá compreender o fim do social. A poesia poderá compreender nossa errônea busca de felicidade pelos caminhos vazios da alma, pelos caminhos do fascínio por figuras. Como proferiram seus versos, ainda uma vez:

As pessoas apaixonam-se por figuras sem as detalhar
não na memória mas numa espécie de estômago vazio da alma
guardam-na como rações de guerra embrulhadas em pele de camaleão

Pensam sempre na felicidade – uma digestão de expectativas elogiosas num território onde o tempo não mata – por lá admitem narcisos (COSTA, 2015, p. 88).

Para este poeta, a poesia deve ser acéfala, porque também atingirá, para aquém de uma postura histórica, sociológica ou psicológica, o saber em que a existência humana é sempre um questionamento do próprio existir. A poesia como consciência acéfala é vital para o pensamento porque poderá compreender vivamente, questionando a si própria, que a comunidade é ela mesma um questionamento radical da vida, pois encaminha à morte seus membros, como pensaria Nancy. Porque poderá compreender que a linguagem poética pode vir a ser um questionamento radical das relações que excluem relações, ou seja, das relações comunitárias finitas (em um sistema de semelhanças e dissemelhanças criado desde a linearidade do *logos*). A ausência de comunidade não é o seu fracasso, como Blanchot leu a Bataille, e uma poesia acéfala tentaria alcançar esses limites inventivos, ou melhor, limiares, estes liames. É como compreendo Nuno Félix da Costa, autor de uma poesia merecedora de atravessamentos filosóficos (ex)cêntricos.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires, Editorial Grummo, 2008.
- ANTUNES, Arnaldo. “Fora de si”. *Ninguém*. Direção artística: Sérgio de Carvalho. São Paulo: RCA, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sombra das maiorias silenciosas: O fim do social e o surgimento das massas*. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *La comunidad Inconfessable*. Editora nacional: Madrid, 2002.
- COSTA, Nuno Félix da. *O desfazer das coisas e as coisas já desfeitas*. Lisboa: Companhia das Ilhas, 2015.
- COSTA, Nuno Félix da. *Agora nós*. Lisboa: Cortex Frontal, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos sistemas de Pensamento*. Org. Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. "A Linguagem ao Infinito". In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manuel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Época Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da Clínica*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GUARNIERI, Alexandre. *Corpo de festim*. Guaratinguetá: Penalux, 2016.

GOMES, Daniel de Oliveira. "Sobre a consideração foucaultiana de nome próprio". *Uniletras*, v. 34, p. 11-24, 2012.

GOMES, Daniel de Oliveira. "O último Foucault e o retorno transversal aos gregos". *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, v. 1, p. 37, 2012.

GOMES, Daniel de Oliveira. "O sorriso kafkiano de Foucault". *Fórum Linguístico (Online)*, v. 8, p. 159-164, 2012.

GOMES, Daniel de Oliveira. "Baudrillard versus Foucault: revolvendo concepções quanto à noção de poder na literatura foucaultiana". *Anamorphosis. Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 2, p. 69-95, 2016.

LEVENE, Chagas. *Tatuagens de Estrelas*. Maputo: Ndgira, 2007.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 2012.

PACHECO, Keli Cristina. "O louco e o refém da letra em políticas da escrita de Jacques Rancière" In: *Anais do VIII Ciclo de Estudos da Linguagem. I Congresso Internacional de Estudos da Linguagem*. UEPG e Universidad de Córdoba, junho de 2015. Disponível em: <http://sites.uepg.br/ciel/2015>.

PELLEJERO, Eduardo. "Foucault com Verne: os jogos ardentes da ficção". In: SOUZA, Pedro de, GOMES, Daniel de Oliveira. *Foucault com outros nomes: Lugares de Subjetivação*. 2ª ed. Ponta Grossa: Ed.UEPG, 2018.

PESSOTTI, Isaías, "Miragem da Literatura, ditadura da imaginação". Entrevista a José Guilherme Ferreira. *Revista Cult*, n.7, Dossiê digital - Literatura & Loucura, s/d, pp. 58-62.

SABOT, Philippe. “El estatuto del acontecimiento em el pensamiento de Michel Foucault de Las palabras y las cosas a La Arqueologia del saber”. In: LOPEZ, Cristina, RAFFIN, Marcelo e COLOMBO, Augustin (orgs.). *Pensar com Foucault hoy. Relecturas de Las Palabras y las cosas y La voluntad de saber*. San Martin: UNSAN EDITA, 2019.


Recebido em 1 de fevereiro de 2021

Aprovado em 16 de setembro de 2021

Daniel de Oliveira Gomes

Professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Pós-doutorado em poesia junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone, na Université Paris Nanterre.

Contato: sepratas@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0325-9846>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

ACERCA DA CRIATIVIDADE, GENIALIDADE E LOUCURA NAS CIÊNCIAS, ARTES E LITERATURA

ABOUT CREATIVITY, GENIALITY AND MADNESS IN SCIENCES, ARTS AND LITERATURE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p139-157>

José Aparecido Da Silva ^I
Rosemary Conceição dos Santos ^{II}

RESUMO

Este trabalho trata de algumas relações estabelecidas entre criatividade, genialidade e loucura no campo das ciências, artes e literatura. Apresenta, também, o dialogismo que se estabelece entre esses campos durante contextos pandêmicos, dando destaque à criatividade como elemento comum necessário à reabilitação do ser em tempos de incerteza, como os da Covid-19, tendo as ciências humanas como coadjuvantes neste processo.

PALAVRAS-CHAVE

Criatividade; Genialidade; Loucura;
Pandemia.

ABSTRACT

This work deals with some relationships established between creativity, genius and madness in the field of science, arts and literature. It also presents the dialogism that is established between these fields during pandemic contexts, highlighting creativity as a common element necessary for the rehabilitation of the being in times of uncertainty, such as those of Covid-19, with the human sciences as supporting elements in this process.

KEYWORDS

Creativity; Genius; Madness; Pandemic.

^I Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

INTRODUÇÃO

Peste Negra, 50 milhões de mortos (Europa e Ásia), entre 1333 a 1351. Cólera, centenas de milhares de mortos – 1817 a 1824. Tuberculose, 1 bilhão de mortos – 1850 a 1950. Varíola, 300 milhões de mortos – 1896 a 1980. Gripe Espanhola, 20 milhões de mortos – 1918 a 1919. Tifo, 3 milhões de mortos (Europa Oriental e Rússia) – 1918 a 1922. Febre Amarela, 30 mil mortos (Etiópia) – 1960 a 1962. Sarampo, 6 milhões de mortos por ano – até 1963. Malária, 3 milhões de mortos por ano – desde 1980. AIDS, 22 milhões de mortos – desde 1981. Doenças que, provocadas por vírus e bactérias, já vitimaram milhões de pessoas ao longo da história, numa proporção muito maior que as piores guerras que eclodiram na humanidade (OMS; FIOCRUZ, 2020). Recentemente, em 2019, a cidade chinesa de Wuhan, ao registrar uma pneumonia causada por uma nova espécie de coronavírus, denominado SARS-CoV-2, viu-se imersa num caos de enfermidade sem precedentes, denominado COVID-19, e, a despeito desse novo vírus pertencer a uma família de vírus que já circulava no Brasil antes da pandemia, responsável por grande parte dos resfriados comuns, bem como, de ser aparentado com outras espécies virais, responsáveis por doenças mais graves, como a Síndrome Aguda Respiratória Severa (SARS-CoV-1) e a Síndrome Respiratória do Oriente Médio (MERS-CoV), que não tiveram casos no Brasil, o novo coronavírus, espalhando-se por todas as províncias chinesas, e também ao redor do mundo, levou a Organização Mundial de Saúde (OMS) a convocar seus membros para uma reunião emergencial, declarando, em 30 de janeiro de 2020, estar havendo um surto global da COVID-19, doença respiratória que demandava políticas públicas imediatas de âmbito internacional (DA SILVA; SANTOS; DA SILVA, 2021). Cabe aqui a pergunta: como a ciência se relacionou com isso?

A polêmica sobre a vida dos vírus inicia-se na discussão sobre “onde os vírus se encaixam” na taxonomia dos seres vivos (DE QUEIROZ; CANTINO, 2020; FORTERRE, 2016). Em Marsan (2019, p. 43), os vírus não são incluídos em nenhum dos reinos dos seres vivos, o que é acompanhado da informação de que “ainda existe uma discussão entre os especialistas se eles devem ou não ser incluídos no universo dos seres vivos, uma vez que ora se comportam como seres vivos, ora como seres inertes”. Em Forterre (2016, p. 107), uma vez que todas as entidades biológicas estão vivas quando elas estão ativamente envolvidas em um processo vivo”, os vírus podem, sim, ser considerados seres vivos. E sob tal perspectiva, as

concepções que as pessoas passam a apresentar acerca dos vírus, influenciadas por diferentes fontes, ganham destaque quando oportunizam a criação de novo conhecimento científico a ser acrescido aos saberes historicamente acumulados sobre o assunto. Neste contexto, interrogar qual o papel da criatividade, da genialidade e da loucura é inserir-se em um campo de indagações que não têm respostas fáceis, nem definitivas, mas que, a despeito disso, pode ajudar o ser humano a expandir o entendimento sobre o próprio fazer científico e sobre a trajetória da ciência nos últimos séculos.

1 DA CRIATIVIDADE NAS CIÊNCIAS, ARTES E LITERATURA

Em suas reflexões sobre criatividade e ciência, Paty (1995; 2009), pontuando sobre as mudanças no entendimento filosófico sobre a ciência nos últimos 200 anos, relembra que, já no século XIX, as inovações da ciência, afastando matemática de natureza, mostraram a distância que então se apresentava entre experiência e abstração teórica, com criações como a geometria não euclidiana, que não corresponde à ‘evidência’, e teorias físicas matematizadas e abstratas em eletricidade e magnetismo tornando mais claro o papel da invenção na construção da ciência. Entretanto, continua ele, a concepção da ciência, já na segunda metade do século XX, continuava a se basear, de forma dominante, nas ideias herdadas do empirismo lógico, com a filosofia não estudando, em geral, o processo de descoberta, ainda dominado pela subjetividade e alheio à racionalidade. Ainda que, nesse período, a aproximação entre criatividade e processo científico fosse estudada por grandes cientistas e filósofos do século XX, como Henri Poincaré e Albert Einstein, que concebiam a descoberta de novidades relacionadas ao conhecimento objetivo como fruto da capacidade de invenção da mente, baseada numa intuição racional que escapa às formas usuais do raciocínio, como a dedução lógica. Em outras palavras, para Paty, a criatividade, parte fundamental do processo de elaboração dos conhecimentos científicos, deve ser levada em conta tanto pela filosofia quanto pela história da ciência, mesmo que nem sempre seja possível observar as linhas de raciocínio para se chegar a um resultado racional.

Buscando compreender a (in)definição do conceito de arte, Aires Almeida (2000) e Ponce de Leão (2000), em parâmetros distintos para tal, permitem ao leitor concluir que a arte é toda experiência que leva o indivíduo aos sentidos e percepções intuitivas exercidas por um artista.

Neste enquadramento, Sawyer (2012), considerando como arte as criações visuais, sonoras, cênicas e escritas, afirma que, em conjunto, elas requerem abordagens individuais e socioculturais por parte do artista, as quais são filtradas por sua criatividade. Em outras palavras, sobre a atenção, observação e percepção do artista incide uma busca individual por respostas a problematizações anteriormente propostas, as quais, num processo híbrido de intuição, aleatoriedade, conhecimento e reflexão, levam ao processo de geração do novo. Nesse processo criativo, o ir e vir evolutivo reforçam as novas formulações alcançadas, simulando realidades artísticas que se complementam, dialogam e fundem-se na expressão criadora.

A criatividade nas artes é apresentada por seus estudiosos, portanto, como algo alcançado pelo artista através da prática diária de refletir sobre as diferentes formas de expressão e de linguagem, a estas transformando através da imaginação. Na produção do idealizado, o artista habilita-se à flexibilidade mental, buscando harmonizar disparidades e focalizações. É admitir, segundo Fayga Ostrower (2012, p. 28):

um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade nova que admite dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos nós a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida.

Ou seja, imaginar, fazer, criar e vivenciar todos os atributos da realidade de forma a compreender o objeto criado sem abrir mão, ou necessitar substituir, a própria maneira de ser, fundamental na construção de uma força criadora individual.

No contexto da literatura, e entendendo a escrita literária como uma escrita criativa, Prose (2008, p. 311) afirma ser possível a um indivíduo tentar escrever no mesmo estilo utilizado por um grande autor para construir sua obra, o que seria aprender pela experiência do outro, dominando sua técnica. Entretanto, isso deve ser entendido como um exercício estilístico e não o aprendizado de um talento. Em outras palavras, Prose entende que o talento gerador de determinada criatividade é algo inerente à pessoa e não pode ser ensinado. A capacidade de criar, pelo fato de envolver as atitudes, os comportamentos, os valores, as crenças e os atributos individuais de um indivíduo voltam-no a ser único em sua

maneira de pensar, refletir e escrever. O que é possível, segundo Predebon (1998), é buscar desenvolver, em si, as habilidades necessárias para o desenvolvimento da criatividade. E isso se faz em função do meio em que se vive, da oferta de estímulos para perceber e expressar o percebido, da superação de limitações e de bloqueios que o indivíduo possa apresentar. Logo, cada um nasce com um determinado potencial para o exercício de um talento, o qual pode ser desenvolvido, mas sem garantias de que o alcance atingido seja suficiente para pontuar a criatividade.

Ainda que existam momentos de inspiração, a saber, em que determinado(s) elemento(s) desencadeie(m) expressões aperfeiçoadas sobre algo, a escrita criativa/literária requer aprendizado, trabalho e aperfeiçoamento. Poetas e escritores escrevem e reescrevem o tempo todo até alcançar o estilo pelo qual desejam melhor se expressar. Em Sawyer (2012), a escrita criativa/literária é algo consciente e direcionado que, dialogando com determinados conteúdos internalizados de seu autor, é expressa pelo viés do conhecimento e percepção de mundo que este apresenta. Neste contexto, ainda segundo Sawyer (2012), a observação do mundo direciona o escritor a construir um novo elemento híbrido, ou seja, composto por várias partes de outros elementos anteriormente observados. Nas palavras de Sawyer (2012, p. 334), os processos psicológicos individuais são um componente-chave da criatividade da escrita; a explicação completa será interdisciplinar, reunindo abordagens individualistas e socioculturais.

2 DA GENIALIDADE NAS CIÊNCIAS, ARTES E LITERATURA

Sobre o papel da genialidade nas ciências, Simonton (2009, p. 12), conhecedor da grande variabilidade que envolve a precisão e aplicação do termo “gênio”, encontrou, em seus estudos, que a genialidade associada à criatividade psicopatológica é uma característica mais evidente em artistas do que em cientistas, sugerindo tal ocorrência, entre outros, pelo fato de os primeiros atuarem mais em estilos expressivos, subjetivos ou românticos quando comparados com cientistas, que operam de modo tradicional, clássico e acadêmico. Analisando os conceitos humanísticos recebidos pelo termo, Simonton (2009, p. 13) apresenta sua trajetória histórica, desde os antigos romanos, entre os quais o gênio era o espírito guardião, que poderia ser representado por uma pessoa ou por um local específico, detentores, ambos, de uma característica única, especial e particular.

Conceito elitista, de invenção tardia, em Murray (1989), seu uso inicial ocorreu no Renascimento, período histórico e movimento cultural, intelectual e artístico surgido na Itália, entre os séculos XIV e XVII, que atingiu seu ápice no século XVI. Entretanto, ainda segundo Murray (1989), sua aplicação ganhou força na Europa do final do século XVIII, durante o Romantismo, ocasião esta em que o termo gênio era aplicado a tudo que apresentava uma capacidade inata extraordinária, capaz de realizar coisas e produtos exemplares, inspirando outros a imitá-lo. Em Simonton (2009, p. 14), “the genius invents the exemplar rules that others will follow”. Entretanto, ainda segundo Simonton (2009, p. 14-15), em ciência, psicólogos estudiosos do assunto preferem uma definição mais clara e, especialmente, que se preste à quantificação. Nesse campo, genialidade é sinônimo de capacidade mental, manifesta por um intelecto de primeira grandeza ou por um talento criativo fora do comum. Um exemplo a ser citado é o estudo longitudinal mais antigo e duradouro no campo da psicologia, o Terman Study of the Gifted (originalmente Genetic Studies of Genius), iniciado pelo psicólogo Lewis Terman, em 1921, na Universidade de Stanford, voltado a examinar o desenvolvimento e as características das crianças superdotadas até a idade adulta (Sears, 1957).

Sobre a genialidade na arte, encontramos em Kant que a cognição voltada ao julgamento do artístico produzido pelo homem é similar à cognição voltada ao julgamento do belo natural. Logo, não é a cognição o aspecto posto em questão, mas, sim, a criação da arte, o que pontua os dois eixos em torno dos quais tal discussão é apresentada: o conceito de genialidade e o conceito de ideias estéticas sobre o que é arte. Argumentando que a arte pode ser de bom gosto (isto é, concordar com o juízo estético) e ainda assim ser “sem alma” – faltando algo que a tornaria mais do que apenas uma versão artificial de um belo objeto natural, Kant entende que o que lhe forneceria “alma” era o talento do gênio, capaz de fazê-la expressar peculiaridades viabilizadoras de entendimento e harmonia (SIMONTON, 2009). Logo, em Kant, genialidade é, segundo Burnham (2001), o talento, capacidade produtiva inata do artista, capaz de dar significado ao que, até então, parecia ser superficial e secundário, gerando representações – ideias estéticas – que não podem ser exemplificadas pela razão, experiência ou imaginação.

Thagard (2014, p.120), entendendo que todo tipo de produção humana, seja ela uma descoberta científica, uma invenção tecnológica, uma

inovação social ou uma imaginação artística reside nos domínios da criatividade, questiona qual seria, então, o processo, ou processos, capaz(es) de produzir(em) a imaginação artística ligada à genialidade. Com base em trabalhos anteriores sobre analogias criativas, o autor, para responder tal questão, chegou a procurar pensamentos analógicos em cada um dos artistas analisados nos mesmos. Entretanto, tanto estes não anteciparam as diferentes formas que as analogias vieram a assumir, posteriormente, quanto alguns dos artistas, embora produtivamente novos e originais, não pareciam ser revolucionários ao rejeitar abordagens anteriores em seus respectivos campos. Tal fato orientando-lhe, então, a admitir ser mais plausível buscar no nível neural os mecanismos de representação comum como, por exemplo, os padrões de representação em populações de neurônios interconectados. Uma vez que o cérebro não precisa traduzir entre sons mentais, palavras e imagens, uma vez que tudo isso nele funciona como disparos neurais, os processos neurais, bem como, os processos psicológicos e os processos moleculares, como, por exemplo, o papel da dopamina nas emoções positivas, podem mostrar que o gênio artístico não é mais misterioso do que o gênio em campos mais frequentemente estudados. A produção de muitas novas e valiosas obras de arte não requer as Musas ou outras intervenções sobrenaturais. Em vez disso, a criatividade artística pode ser amplamente explicada por um conjunto suficientemente rico de processos cognitivos interligados, incluindo motivação, emoção, combinação, associação, analogia e encadeamento.

Interessado na questão da genialidade na literatura, Bloom (2003) afirma entender por gênio literário o autor que tem a capacidade de absorver o leitor, seja por sua autoridade, seja por sua perfeição. Entretanto, por entender, seguindo o pensamento de Hannah Arendt (1992), que muito da autoridade desapareceu da cultura ocidental, Bloom (2003, p. 24) afirma encontrar, no início do século XXI, dificuldade em distinguir talento de genialidade, uma vez que, para ele, ambos ficaram “à mercê da mídia, atendendo aos caprichos da política cultural”. Entretanto, assumindo o esforço por encontrá-la, Bloom afirma que a genialidade em literatura é a identificação do leitor com uma grandeza passível de ser somada ao seu eu, sem perda da integridade do ser. Nesse encontro, que só se dá por leitura profunda, os escritos dos gênios constituindo-se no melhor caminho em direção à sabedoria, verdadeira utilidade da literatura para a vida, segundo o mesmo. Para Bloom (2003, p. 27), experimenta-se

uma sensação de vazio ao lermos ficção popular, constatando-se que as páginas desta contêm apenas nomes e não pessoas com atitudes diante da vida. Em outras palavras, segundo Bloom (2003, p. 27), a vitalidade é a medida do gênio literário. Lemos em busca de mais vida, e só o gênio é capaz de prover mais vida. O gênio literário escreve de tal modo que nos compensa carências que encontramos em nós mesmos, estimulando-nos em nossas próprias forças. Em suma, para Bloom (2003, p. 31):

os gênios têm características comuns, uma vez que a especulação intensa e individualizada bem como a espiritualidade e a criatividade dependem da originalidade, da audácia e da autoconfiança...temos de adaptá-los ao nosso tempo e lugar, para sermos por eles iluminados ou inspirados (BLOOM, 2003, p. 31).

Ao que acrescenta:

Uma originalidade arrebatadora é o componente crucial do gênio literário, mas essa mesma originalidade é sempre canônica, à medida que reconhece e interage com os precursores...Consciência é o que define o gênio...As questões que devemos colocar a qualquer escritor são as seguintes: ele ou ela alarga a nossa consciência? E como isso se dá? ...Se não, deparei-me com talento, e não com gênio. Aquilo que há de melhor e de primordial em mim não terá sido tocado (BLOOM, 2003, p. 35-36).

No caso de Arendt, por sua vez, tal declínio, ao lado de outros dois, a saber, o da tradição e o da religião, estremecendo uma das principais bases de sustentação do ocidente, por serem, em conjunto, os pilares fundamentais que conferiam ao mundo a estabilidade e a solidez necessárias para a construção e realização de sua própria história. Discussão, esta, retomada em Sandel (2020, p.325), que, reconhecendo não haver na contemporaneidade o alcance de igualdade de condições de aprendizado, trabalho e sobrevivência à humanidade em geral, admite a necessidade de uma sensação de humildade em cada um que os faça reconhecer que, muitas vezes, não se vence por conta própria nem por se ser autossuficiente, uma vez que nem sempre a sociedade em que se está recompensa meritocraticamente o talento individual, mas disso nos aproximamos quando, sim, buscamos, através do que fazemos, alcançar o bem comum.

3 DA LOUCURA NAS CIÊNCIAS, ARTES E LITERATURA

Por sua vez, a loucura nas ciências trata, de modo geral, da perda de autonomia do sujeito a partir de uma identidade que lhe era imposta por outros (ANDRADE, 2011). Com significações que mudaram muito ao longo da história, a saber, possessão, profecia, mania, delírio, entre outros (PESSOTTI, 1999), o termo, em 1800, ao ser associado à razão por Philippe Pinel (2007), permitiu que os que dela sofriam fossem considerados doentes, recebendo tratamento adequado para tal, o que iniciou a constituição do campo da medicina mental, em termos teóricos e assistenciais. Com Hegel, a oposição de loucura à razão é substituída pelo entendimento de loucura como um elemento natural do ser humano, nele atuando com lógica própria, passível de ser pensada dentro do sujeito (KAUFMANN, 1965).

Zilborg (1968) afirma que, no período de 1891 a 1924, a concepção psiquiátrica de loucura começou a se desvincular da teoria de Pinel e a se associar a desvios e desajustamentos na esfera social, conforme apontava a teoria de Bénédict August Morel, psiquiatra franco-austríaco, que definia as degenerescências como desvios doentios em relação ao tipo normal da humanidade, transmitidas hereditariamente: a esquizofrenia. Ao lado disso, Morel (1857; 1860) insistiu no achado das "relações anormais que se estabelecem entre a inteligência e o seu instrumento doente, o corpo", bem como nas "influências do clima, do solo e da higiene dos pais", que podiam "criar nas crianças (ou) um estado orgânico especial ou definitivamente transmissível até a expiração da raça".

Voltando a reunir informações e achados de pesquisa a respeito do impacto das pandemias inicialmente mencionadas, enquanto crises na saúde mental, Faro et al (2020) esclareceu serem as pandemias não apenas um fenômeno biológico, uma vez que afetam indivíduos e a sociedade em vários aspectos, como o econômico e mental, mas também eventos nos quais a forma como as pessoas compreendem o mundo e seus fenômenos influenciam suas reações e atitudes diante de situações reais. A psiquiatria, ao se desenvolver nos séculos XIX e XX, ampliou seu campo de intervenção, uma vez que o conceito de anormalidade ganhou grandes proporções, e a loucura adquiriu um caráter de invisibilidade e tornou-se associada à noção de periculosidade e nocividade. Logo, ao invés de tratamento, passou-se a falar em profilaxia da doença mental, através da defesa dos princípios da eugenia.

Assim, verifica-se que a representação médica da loucura, modificando-se dos meados do século XIX até o início do século XX, período em que também nascia a psiquiatria brasileira, ao pontuar que o discurso psiquiátrico se construiu, e ainda se constrói, a partir do influxo de diversas influências, admite constituir-se em um campo de saber e prática pensados contextualmente ao âmbito político, social e cultural em que é verificada. Nestes campos, a desinibição cognitiva, tendência de prestar atenção a coisas que normalmente seriam ignoradas ou filtradas por parecerem irrelevantes, levam-na a apresentar forte relação com a genialidade, o mesmo servindo para o campo artístico e literário, que normalmente valorizam a observação do mundo real para incitarem no protagonismo de retratá-lo em pinturas, esculturas e música, bem como, em narrativas, poemas e teatralizações, entre outros.

Sobre a loucura na arte, Ferraz (1998) afirma datar do século XIX a introdução de atividades de natureza artística e de artesanato em hospitais psiquiátricos, bem como o aparecimento das primeiras referências teóricas sobre o assunto. No caminho dessas atividades, utilizar desenhos produzidos por sujeitos acometidos de loucura, no intuito de auxiliar no diagnóstico, buscando identificar as doenças mentais através do estudo dos vários estilos artísticos postos em prática, foi uma das primeiras tentativas de entender a imbricação de ambos os campos. Posteriormente, analisando a vida e obra de artistas que sofreram de alguma perturbação mental, buscou-se entender os estados mórbidos dos acometidos pela loucura. Em 1922, o psiquiatra e historiador da arte alemão Hanz Prinzhorn (1984), tomando por base um método de investigação psicológica oriundo da fenomenologia, da Gestalt e da teoria estética da empatia, e partindo da suposição que cada pessoa, sã ou com perturbação mental, contém em si um ímpeto criador, submerso pelo processo civilizador, capaz de encontrar na arte um caminho para expressar sua interação com o mundo e com os outros (FUCHS, 2007, p. 37), buscou analisar e classificar obras a partir da presença de sinais figurativos, de simples rabiscos ou de símbolos complexos. Em outras palavras, buscava-se mostrar que a arte podia ser produzida a partir de um impulso criador compartilhado por toda a humanidade e não detido pela presença da loucura.

Neste contexto, importa lembrar que, anteriormente aos estudos de Prinzhorn (1984), a intenção, a técnica e determinados traços elementares eram critérios considerados por especialistas para julgar se uma produção

poderia, ou não, ser considerada arte. Entretanto, a partir das considerações de Prinzhom (1984), acerca do impulso criador, ser portador de uma perturbação mental deixou de ser impedimento para se considerar uma obra como artística. Por adição, cumpre lembrar a similaridade percebida entre na arte produzida por psicóticos, crianças, primitivos e integrantes das vanguardas de arte moderna. Em todas, a fragmentação, a distorção, a desestruturação espacial e a reconstrução formal encontram-se presentes, pontuando a presença do insólito, do primitivo e da abstração, respectivamente. O que significa isso? Segundo Ferraz (1998), significa a evocação comum do mundo subjetivo para a produção artística mediada pelas manifestações espontâneas. Segundo Melgar (2000), a construção de metáforas e de códigos que tornam a arte uma comunicação do mundo interno de cada um, independente de projetar, ou não, ecos de uma perturbação mental.

Sobre a loucura na literatura, é sabido que a imaginação, enquanto criação, invenção e ideia (FERREIRA, 2000, p. 373), valendo-se da inteligência, da emoção, da memória, da capacidade de julgamento, de visões de mundo e de diversas outras instâncias psíquicas, muito alimenta a atividade de criação literária. Neste contexto, as extravagâncias e excentricidades que envolvem tanto o ser que imagina quanto o objeto animado, muitas vezes os traduzem como um caso de loucura e literatura. Entretanto, se por um lado a imaginação aproxima loucura e literatura, por outro, a maneira de lidar com ambas dissocia os dois fenômenos: na loucura, o sujeito se apodera da imaginação por ele criada, agindo consoante a lógica desse universo que ele crê verdadeiro, ao passo que, na literatura, o sujeito, identificando racionalmente o mundo por ele criado, configura seres e situações ficcionais, alienando-se, momentânea e sensatamente, da realidade circundante. Essa lógica ficcional sendo que imprime a condição de verossimilhança à criação literária.

A literatura, por sua vez, assim como outras formas de arte, permite ao autor que este transmita distintas percepções de extravagantes experiências da loucura. Descartes, por exemplo, em sua obra *Méditations* (2005, p. 268), preconiza a loucura como uma das materializações da extravagância. Por sua vez, em Foucault (1991), a loucura é vista como um fenômeno decorrente do apego do homem por si mesmo, manifestada através das ilusões que este alimenta incessantemente. A consequência disso? O indivíduo assumir a mentira como verdade, bem como a ilusão e

o sonho como realidade. Em Moisés (1982, p.44-45), essa circunstância em que se manifesta a vida inconsciente do artista sendo entendida como um “transe criativo” ou uma “neurose artificial”:

nota-se que um romancista, por exemplo, mergulha no estado de neurose ao inventar histórias, uma vez que o convívio com as personagens da imaginação corresponde a um distanciamento da realidade circunstancial. Durante o tempo da criação, processa-se um alheamento que se diria neurótico, uma turbulência equivalente à neurose (...) presente no ato criativo, a ponto de com ele se confundir (MOISÉS, 1982, p.44-45).

Nesse aspecto, portanto, loucura e literatura apresentam-se como um binômio que agrega ao sentido de criatividade e positividade, formas de conhecimento distintas da racionalidade.

4 CIÊNCIAS, ARTES E LITERATURA: EM COMUM, A CAPACIDADE INOVATIVA

Assim considerando, criatividade, genialidade e loucura, definidas, breve e respectivamente, como ser capaz de criar ou inventar; ter um talento extraordinário e uma grande capacidade intelectual; e fugir das regras da normalidade através de um entusiasmo exagerado ou insano apresentam em comum a capacidade inovativa. Em Sawyer (2012), dois sentidos desta são apresentados: um individualista e outro sociocultural. Uma vez que cada um deles tem seu próprio foco analítico, cada um define criatividade de forma levemente diferente. A abordagem individualista estuda uma única pessoa, conquanto esta esteja engajada em comportamento ou pensamento criativo. Esse enfoque estuda os traços das pessoas criativas, bem como, a maneira destas pensarem, perceberem e lembrarem. Em outras palavras, a definição individualista de criatividade refere-se apenas às estruturas e processos que são associados com uma única pessoa.

Assim considerando, criatividade é uma combinação mental que, expressa no mundo através das ciências, das artes e da literatura, entre outros campos, agrega, em si, a capacidade de inovar. Decompondo tal definição, três elementos são essenciais: originalidade, combinação de pensamentos e conceitos que nunca antes foram combinados e expressividade, que só permite ser estudada, social, cultural e organizacionalmente, no que seus estudiosos conseguem identificar em

suas estruturas e processos criados coletivamente. Desta forma, criatividade é a geração de um produto que é julgado ser novo e também apropriado, útil ou valorizado por um grupo social reconhecido.

Pandemias, de modo geral, impactam positiva e negativamente mentes criativas. Paralelo ao isolamento que reclamam, fornecem refúgio favorável ao pensamento criativo para alguns, bem como privação de experiências desencadeadoras de criação para outros. Em Cain (2019), o temperamento é um direcionador nesses contextos. Nele, assim como a extroversão e a liderança carismática criam, há colaborações em grupo que destroem o poder do trabalho solitário. Logo, em criatividade, há de se respeitar o livre arbítrio para que tanto extrovertidos quanto introvertidos consigam pensar, se expressar e criar de modo diferente.

Em tempos de pandemias, o vazio social, consequência imediata sentida pelos cidadãos confinados, afeta a projeção de futuro e a formulação de ideias que naturalmente emergem de mentes calmas e saudáveis. Desencadeando maior ansiedade devido à necessidade de uma série de adaptações, como, por exemplo, administrar o próprio trabalho a distância, conciliando-o às tarefas domésticas e profissionais, esse vazio propõe elevado medo da doença e angústia pelas incertezas que cerceiam o futuro. Desestimulantes da criatividade, tais problemas reclamam urgente reorganização dos profissionais e familiares, os quais, necessitando se adaptar para produzir longe de seus colaboradores, necessitam ser esclarecidos acerca do que interferiu na sua capacidade de criar. Em outras palavras, a criatividade, ferramenta fundamental ao processo, deve também ser reapropriada e desmistificada para alcançar mérito social em uma comunidade.

Uma vez que utilidade e novidade podem ser julgadas apenas por um grupo social, muitos pesquisadores em criatividade têm sido influenciados por uma divisão em 4 partes da pesquisa em criatividade, conhecida como Quatro P (Produto, Pessoa, Processo e Pressão). Como se distinguem? Na categoria Produto, a pesquisa deve focar produtos julgados novos e apropriados por um relevante grupo social. Criatividade, neste caso, é sempre definida e avaliada usando uma definição sociocultural. Na categoria Pessoa, pesquisas que estudam os traços de personalidade devem associá-los com criatividade. Neste caso, pessoas criativas são aquelas identificadas com uma definição individualista. Na categoria Processo, pesquisas que estudam os processos envolvidos

durante o pensamento e o trabalho criativo devem ser priorizadas. Na categoria Pressão, pesquisa que focaliza pressões ou forças externas atuando sobre o processo (contexto social), ou sobre a pessoa criativa (contexto cultural), deve ser priorizada.

Neste sentido, englobando o indivíduo e o contexto em que os pensamentos ou ações criativas dos mesmos ocorrem, criatividade pode ser identificada como um construto multifacetado. E, como tal, segundo Kaufman (2010), reclama que as formas como são conhecidas sejam desmistificadas. De acordo com Kaufman (2010), crenças sobre criatividade variam de país para país. Certamente, o mundo ocidental compartilha um conjunto de suposições implícitas sobre criatividade. A despeito disso, muitas são as diferenças interculturais. Afirmar, por exemplo, que a essência de criatividade é o momento do *insight*, no qual as pessoas podem delegá-la a terceiros, pois sua execução é ação e não requer processo criativo, é uma crença incorreta. Na verdade, segundo Kaufman (2010), pessoas criativas registram ter *insights* após encubação e muita dedicação ao evento criativo.

O que significa isso? Significa que o processo criativo raramente vem à tona por meio de *insight*. Ao contrário, criatividade é, principalmente, consciente e fruto de trabalho duro, incessante. *Insights*, quando ocorrem, tendem a ser apenas pequenos avanços no processo criativo em andamento. Isso nos leva à conclusão correta de que criatividade requer colaboração, profundo conhecimento e trabalho duro ao longo da vida. Em outras palavras, em um contexto pandêmico, em que organizações, culturas e situações demandam cada vez mais inovação, aquisição de conhecimento, experimentações e exercícios mentais, cabe ao indivíduo tornar o ambiente do lar, seu atual *home office*, o mais propício possível para a criatividade, de forma que, mesmo pressionado pelos temores pandêmicos, o indivíduo possa se sentir bem no ambiente em que se encontra. Neste contexto, manter atividades de lazer, conversas com amigos e demais atividades que gerem bem-estar, são ações que desangustiam a mente. Desoprimindo o cérebro, ou seja, livrando-o de angústias, o indivíduo consegue, aos poucos, voltar a pensar. Neste aspecto, leitura e literatura muito podem contribuir para dirimir o negativismo que as transformações no modo de viver e morrer, impostas pelas condições de sobrevivência em tempos pandêmicos cobram da saúde mental das pessoas.

CONCLUSÃO

Em Sawyer (2012), desmistificar as crenças sobre criatividade revelando-se, portanto, como ação fundamental para o indivíduo saber que ideias criativas são combinações de frações do conhecimento que o criador tem dominado ao longo de anos de trabalho intensivo, as quais, conhecidas seriamente pelo que tem conseguido oferecer à humanidade até o momento reclama, sim, que indivíduos busquem novas maneiras de combinar elementos já existentes, auxiliando no processo de renovação do que deve vir a ser criado. Assim, em confinamento, a criatividade continua requerendo ênfase das ações de fomentar atitudes criativas, melhorar o entendimento do processo criativo e das pessoas criativas, exercitar comportamento e pensamento criativos e ensinar técnicas específicas de criatividade. A pandemia de Covid-19 descortinou um tempo de incertezas sobre todos os povos do mundo. Mas também oportunizou que o ser humo, de modo geral, repensasse o modo como vinha-se vivendo no século XXI. O trabalho intelectual em casa, até então inadmissível em muitos lugares, bem como, o uso de computadores para manejar as ferramentas de trabalho e para viabilizar o contato com o outro, mostraram que ações virtuais funcionam bem do contexto organizacional até o de saúde ocupacional, passando pelo entretenimento que desaliena angústias existenciais ocasionadas pelo luto coletivo vivenciado nos quatro cantos do mundo.

Em Zorzetto (2020), tais recursos, aplicados na recuperação de transtornos de estresse peri e pós-traumáticos, ocasionados pela pandemia da Covid-19, reabilitaram, no indivíduo, a capacidade de reinventar hábitos e de reavivar práticas orais, como a contação de histórias, bem como, para propor reflexões sobre a condição humana, além de conscientizar a todos pela real desigualdade social que extrapola os levantamentos governamentais. O descaso do poder público, a tentativa de diminuir o real tamanho do problema e a disseminação de notícias falsas, entre outros, foram fatos apresentados aos leitores como tentativas que comumente acontecem na maioria dos casos de epidemias como a que o mundo vem vivenciando desde 2019. Em contexto de literatura, artes e doença, tais fatos rerepresentaram ao homem a fragilidade da condição humana e sua necessidade de alimentar o intelecto para se afastar do nocivo, preterir o duvidoso e reforçar o poder reflexivo da mente.

De certa forma, acenaram, segundo Queiroz (2020) para a necessidade de se reavivar as humanidades como recursos narrativos que esclarecem, e propõem diretrizes, para momentos como atual. Como criações que ajudam a humanidade a lidar melhor com a perplexidade, o estranhamento e o sofrimento psíquico que advém de situações pandêmicas, desde a Antiguidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. O que é Arte? Três Teorias sobre um Problema Central da Estética. *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2000). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Disponível em http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. Acesso: 01 set. 2021.

ANDRADA, D. P. A constituição histórica da loucura. *ComCiência*. Disponível em: <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=64&id=808>. Acesso: 20 mai. 2021.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BLOOM, H. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BURNHAM, Douglas. *An Introduction to Kant's "Critique of Judgement"*. Edinburgh, United Kingdom: Edinburgh University Press, 2001.

CAIN, S. *O poder dos quietos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

DA SILVA, J. A.; SANTOS, R. C.; DA SILVA, J. A. COVID-19: reações psicológicas e comportamentos. In: CAMPOS, L. A. M. et al. (Orgs.). *Reações físicas, cognitivas, psicológicas e comportamentais como indicadores de saúde à pandemia covid-19: um retrato luso-brasileiro*. Curitiba: CRV, 2021. p. 19-38.

DE QUEIROZ, K.; CANTINO, P. D. *International Code of Phylogenetic Nomenclature (PhyloCode): A Phylogenetic Code of Biological Nomenclature*. CRC Press, 2020.

DESCARTES, R. Méditations I. In: DESCARTES, R. *Œuvres complètes* (collection Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 2005.

FARO, A. et al. COVID- 19 e saúde mental: a emergência do cuidado. *Estudos de Psicologia*, 37, 2020, June 1, e200074. Epub.


Recebido em 18 de novembro de 2021

Aprovado em 2 de dezembro de 2021

José Aparecido Da Silva

Professor Titular Aposentado do Departamento de Psicologia da FFCLRP-USP. Tem atuado como professor visitante em diversas instituições de ensino superior nacionais e internacionais.


Contato: jadsilva@ffclrp.usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-1852-369X>

Rosemary Conceição dos Santos

Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado em Letras (Literatura Portuguesa; Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela FFLCH-USP; em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC-MG; e em Cognição e Leitura, pela FFCLRP-USP.

Contato: cienciausp@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7304-0511>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

AS LETRAS PACIENTES EM PESSOA(S) POR HOMEM COMPLETO

WORDS TAKEN AS PATIENTS ALONG PESSOA'S LITERARY WORK: ON THE COMPLETE MAN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p158-183>

Fernando Ribeiro¹

RESUMO

Neste artigo reflecte-se com base em Fernando Pessoa, – sobre a condição de criador literário em época da modernidade; em suas quatro partes : 1 - Pessoa, por «nova linguagem»; 2 - Ou um caso clínico, Pessoa?; 3 - O «Freudismo»? – pergunta Pessoa; 4 - Do “Homem Completo”; demonstra-se em que medida a ciência da análise da psique não supera a síntese da psique, a qual vigora pela criação literária que responde cabalmente, oferecendo ao homem moderno *adaptação artificial*, para fazer face à época de bárbaros e torná-lo peça integral de Humanidade.

PALAVRAS-CHAVE

Fernando Pessoa; Homem-completo; Adaptação-artificial; Outrar-se; Palavarar.

ABSTRACT

Under Fernando Pessoa's perspective this article reflects upon the pathologic condition of the modern literary creator along its four parts: 1 - Pessoa, and a new language; 2 - A pathological case, Pessoa? 3 - Freudianism? asks Pessoa; 4 - On the complete man; and demonstrates how a literary approach does much more than a psychiatric one, since art aims instead the needed synthesis for the artificial adaptation in order that modern man can face the barbaric epoch and become essential part of Humanity.

KEYWORDS

Fernando Pessoa; Complete man; Artificial adaptation; Becoming Other; Configuring words.

¹ Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

E. Lourenço, *in memoriam*

*As ondas/À espera tornando/A oceano/Às ondas/
E a areia brilhando/Gritando ou sussurrando/
Sob o céu serenando/Ao sol cantando*

in

ppp (Sempre azul) [em dia de Eduardo Lourenço: 1 xii'21]

Arnaldo Brigue

V. Silvestrov: The Messenger (for piano solo) [Hélène Grimaud]

1 PESSOA, POR «NOVA LINGUAGEM»?

Em 24 de Agosto de 1930, Pessoa encabeça um conjunto de dez quadras em rima cruzada, ritmo e musicalidade a gosto popular e de tom sentencioso que integrou *Poesias Inéditas* (Ática, 1956) com: “Deixo ao cego e ao surdo / A alma com fronteiras, / Que eu quero sentir tudo / De todas as maneiras”.¹ Carga poetológica tão avassaladora quanto elemental ilustra postura estética recorrente em Pessoa - semi e plenos heterónimos, cujo desvelo literário revela espírito de modernidade em Pessoa. Este preserva à saciedade a sistemática demanda da modernidade. Retomamos perspectiva, pela qual já Casais Monteiro, em conferência proferida em Instituto Britânico em Lisboa, a 28 de Abril de 1954,² se distinguiu. Mais que circunstanciar acontecimentos da vida de Fernando Pessoa, destacando traços biográficos para enveredar por trajecto de “deduções biográficas” (CASAIS MONTEIRO, 1954, p. 12) - e assim oferecer à constatação pseudo-científica resultados de comprovação precária -, preferimos sublinhar vertente poetológica predominantemente sustentada por *culto-do-pasmo*, a que Pessoa se mantém fiel, pelo deslumbramento, com que pretende incessantemente assaltar a sensibilidade de auditório, distanciando-se de teorias freudianas sobre artista-narcisista cuja neurose se compensa pela criação artística. Onde as raízes dessa nova linguagem?³

¹ <http://arquivopessoa.net/textos/2653>

² Esta conferência: *Fernando Pessoa - O Insincero Verídico*, Lisboa: Inquérito, publicada em 1954, ostenta em epígrafe, texto precioso de Professor E. Lourenço – Prezado Mestre e nosso Amigo e dedicando cuja memória se evoca assim-: “Pessoa limitou-se a pensar sobre o existente, [...] e a compreender que uma consciência está sempre aquém ou além de todas as coisas, mas jamais coincidente com a existência delas”.

³ O *Livro do Desassossego*, iniciado em 1912, com partes publicadas logo em 1913 como «Na Floresta do Alheamento» em 2ª série, vol IV, nº 20, Agosto de 1913, *A Águia* / de Teixeira de Pascoais / assinado F. Pessoa p. 38-42: “Do «Livro do Desassossego» Em preparação” [http://ric.slhi.pt/A_Aguia/visualizador?id=09613.005.002&pag=13] p. 42 sendo precedida a duas páginas

Pessoa nasceu em 1888, a 13 Junho; em 1914, aos 26 anos, refere em carta a J. Lebre e Lima (3 de Maio) inquietação e incerteza patentes em *Na Floresta do Alheamento*; a sua mãe, em carta de 5 de Junho do mesmo ano, declara-se já consciente de «novo caminho que não vejo»; em outra, a Côrtes-Rodrigues, em 2 de Setembro de 1914, reconhece seu «período de crise»; vem, em Outubro, confessar estar a passar por «período de crise», à qual refere, ainda em Outubro de 1914, depressão profunda e calma à medida que escreve o *Livro do Desassossego* (PESSOA, 1999, p. 111; 11511-6; 127). Em 1915, aos 27 anos confessa a Côrtes-Rodrigues ser assolado por «crise psíquica» (PESSOA, 1999, p. 139), o mesmo ano no qual reconhece a Sá Carneiro, em carta de Dezembro, estar «psiquicamente cercado» (PESSOA, 1999, p. 181); se em 1915, referira a Sá-Carneiro sentir-se perturbado pelo estudo da teosofia (PESSOA, 1999, p. 181-182), em 26 de Abril de 1916, passa inequivocamente por «uma das minhas graves crises mentais» (PESSOA, 1999, p. 211). A este, reitera, a 14 de Março de 1916, não se tratar de loucura o modo como sente o seu «psiquismo com todas as suas atitudes sentimentais e intelectuais» (PESSOA, 1999, p. 209-210). Pessoa sabe-se neurótico e génio e degenerado, levando até às últimas consequências a

por ilustração de Julio Costa intitulada “Cabeça de Velha” [[Revistas de Ideias e Cultura \(slhi.pt\)](#)]. Foi projecto preferido de criação até 1935, referido por Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, Armando Cortes Rodrigues, João Gaspar Simões, entre outros, e do qual excertos foram publicados também em «solução editora» (1929), revistas *Presença* (1930-32), *Descobrimiento* (1931), embora com padreação de Bernardo Soares; apresentou inéditos até 1982, ca. de 90% dos textos, cujo estrondoso reconhecimento internacional – Feira do Livro de Francoforte (1985) – começou por dever-se a Jorge de Sena, Jacinto Prado Coelho e Georg R. Lind sob a transcrição de M.-Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha, a partir dos anos sessenta, para a editora Ática, como assinala A. Quadros em «Introdução» à edição de Lyon de Castro de Livro de Desassossego (I) 1995² (PESSOA, 1995, p. 12-3; 24-5). A obra teve autoria definitiva de B. Soares [putativo autor de contos], logo a J. G. Simões confessa planificação de publicações em livro de em 28 de julho de 1932, identificada «personalidade literária»: não-heterónimo. Figuraria semi-heterónimo em carta-dos-heterónimos (1935) a A. Casais Monteiro (PESSOA, 1995, p. 29) distinguindo-se B. Soares por modos de ver, sentir, compreender, idear. Repare-se no detalhe de Pessoa ao estabelecer semelhança pelo modo de expôr: diferenciação que se projecta na caracterização cuja maturidade se ganha quando Pessoa em comparação consigo próprio e tenciona dar forma a personalidade de idoneidade literária e humana próprias – “(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual;)” (<http://arquivopessoa.net/textos/3007>) - de homem desleixado, angustiado, vida modesta de ajudante de contabilista magro e curvado já aos trinta de idade, mas que desafia a expressão em prosa para se outrar, apesar das reconhecidas dificuldades, resistindo a estatuto de forma não-poética consignada pela tradição como se refere em “Do ‘Prefácio’ do apresentador do livro, Fernando Pessoa” (PESSOA, 1995, p. 45). A Pessoa o reconhecido intuito de decompôr o discurso por via da palavra seleccionada em função da reposição da emoção a criar – singular e vetusto *modus faciendi* do tempo e do destino tão bem ilustrados por Júlio Costa nesse nr. de *A Águia* de 1913, sob direcção de Teixeira de Pascoaes.

condição de artista cômico da sua *doença* inata, a qual, vinculando-o à vontade da natureza que por si também encena o drama absurdo da existência, lhe atribui o papel de “destruir no seu espírito qualquer coisa [...] de são, de fraterno e de justo”. – Carta a Destinatário não identificado, 1916 (PESSOA, 1999, p. 225-230). Pessoa assume em manuscrito de “Rascunho duma carta a A. Casais Monteiro” ca. 1935, desdobramento de personalidades que não passa «de um ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha», porque «forma natural do meu espírito» com personalidades diferentes diferenciando-se por ideias e sentimentos próprios, cuja acção dramática se passa em espaço de alma própria (PESSOA, 1966, p. 101-103; 105; 102) por expressão de «inadaptação à realidade da vida» (PESSOA, 1966, p. 104). A aguda consciência mediúnica manifesta-se na «súbita depressão, *vinda do exterior*», aquando do suicídio de Mário de Sá-Carneiro, *in* carta à tia A. L. Nogueira, em 24 de junho de 1916 (PESSOA, 1999, p. 217). Todavia em “Aspectos” ca. 1930, declara, em prefácio de putativa edição de sua “série de livros”, ser - adentro de “meu mester, que é literário” - um “trabalhador científico [...] sem opiniões estranhas à especialização literária”, *fons et origo* da “confeção destas “pessoas-livros” (PESSOA, 1996, p. 100-101). Será embora de destacar a obsessão de criador de “nova linguagem”, pela qual se preteria razão e sentimento e se preferia “a expressão intelectual de uma emoção” (CASAIIS MONTEIRO, 1954, p. 21) contra estereótipos de época em busca de linguagem poética de poder expressivo pelas palavras soldadas às ideias pela voz (CASAIIS MONTEIRO, 1954, p. 33-34).

2 OU UM CASO CLÍNICO, PESSOA?

Já a partir dos dezanove anos de idade (1907), Pessoa procurava dar «coordenação direccional exterior à minha vida» para, sem esmagar a emoção nem prejudicar a inteligência, conseguir superar o sentir- «abúlico» e o «não-fazer», devidos a imaturidade de vontade, como confessa em carta aos Irmãos Durville, 10 de Junho de 1919 (PESSOA, 1999, p. 288-290). Compreende-se que se debruce sobre obras relativas à saúde mental escritas por autores como M. Nordau: (*Paradoxes sociologiques* (tradução de 1907), em Março de 1908; e *On Art and Artists* (tradução de 1907), talvez entre 1907-1908; também entre 1907-1908, vê, entre outras, *Traité Pratique des Maladies Mentales* (1890), de Alexandre Cullere, e Edgar Allan Poe, *Sa Vie et son Oeuvre. Étude de Psychologie Pathologique* (1904), de Émile Lauvrière, e ainda *The Insanity of Genius and the*

General Inequality of Human Faculty, Physiologically Considered (3ª ed., 1893, de J. F. Nisbet), *Genius and Degeneration: a Psychological Study* (trad. 1897), de W. Hirsch; e ainda de A. E. Hake: *Regeneration. A Reply to M. Nordau* (1885), o qual terá sido possivelmente lido em 1909 (PIZARRO, 2007, p. 99-100; 125-126). Com tais leituras pretendia superar tanto « a fear of insanity», através do «étude médicale de mon être» (PESSOA, 2006a, p. 448), como também aprofundar fenómenos de «timidez e originalidade poética», em particular com *Traité Pratique des Maladies Mentales*, 1890, de A. Cullerre, e igualmente com *Sa vie et son oeuvre*, de Edgar Allan Poe, e *Étude de Psychologie Pathologique* (1904), de E. Lauvrière (PIZARRO, 2007, p. 99-100). Que revelará então a carta de 19 de Janeiro de 1915, quando anuncia o propósito de “lançar pseudonimamente a obra de Caeiro-Reis-Campos” (PESSOA, 1986b, p. 97), cujos versos lhe assomam à consciência: “como se lhe fosse ditado” in “Textos de Introdução ao Volume I das Ficcões do Interlúdio” (PESSOA, 1986a, p.189)? Heterónimos, atestando respectivas autonomias tão diversas, não desmascararão, quiçá, estas formas de adaptação do poeta moderno à vida sua coeva? Descuraria o «mergulhar na vida»? Não lhe interessaria “destruir” e agir posteriormente sobre a própria vida? - como in “Carta a Destinatário não identificado”, 1916 (PESSOA, 1999, p. 227-229). Pessoa classifica-se do “ponto de vista psíquico um hystero-neurasthenico, [...] com a predominância do elemento hystero na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra)” (PESSOA, 2006a, p. 407) – vide carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931. Pessoa explica o aparecimento de figuras à sua consciência a Casais Monteiro, por carta de 13 de Janeiro de 1935, em “um livro de versos grande [...] englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa elle-mesmo [...]” - contendo seguramente a obra dos seus heterónimos Caeiro-Reis-Campos (PESSOA, 2006a, p. 458-460). **Pessoa um doente psiquiátrico? Paciente histérico-neurasténico?** Pessoa sabe o quanto os seus heterónimos são “traço da histeria” existente [nº 458, Carta a Casais Monteiro in «Autopsychografia» (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 457-464); em esboço de carta a dirigir a A. C. Monteiro, admite ser a sua criação literária «susceptível de interpretação psiquiátrica» (PESSOA, 2006a, p. 456). Actividade literária, «actividade superior do espírito que é», descreve-a em 13 de Janeiro de 1935. Por reveladora de perturbação psíquica? Por constituir realidade aparentada à ou emergindo de fonte de onde também o discurso onírico irrompe? Por tal fenómeno de simulação não passar de realidade

facticiamente fictícia resultante de desdobramento de personalidade? Na verdade, Pessoa é claro: “a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” [nº 458, de *Autopsychographia* (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 459). Todavia tal tendência configura um alerta; este grau de loucura não admite -sai: que - se confunda com «manifestação de desordem dos sentimentos» como a definida à luz do senso comum [nº 283, de *History of a Dictatorship* (IX)] (PESSOA, 2006a, p. 263). Suas manifestações de despersonalização não se manifestam na vida prática, mas na mental [nº 458, de *Autopsychographia* (XIX), Carta a A. C. Monteiro] (PESSOA, 2006a, p. 457-464). Correspondem antes a modo de composição assente em fenómeno mais ou menos inconsciente; por isso se compara a Shakespeare, a cujo **valor são da loucura** reconhece a fonte das obras de arte [nº 456, de *Autopsychographia* (XIX)] (PESSOA, 1986b, p. 181), (PESSOA, 2006a, pp.459; 263; 463; 456). Sente-se assim próximo deste como homem de génio, porquanto sabe quão subido o **valor da criação estética** [nº 285, de *History of a Dictatorship*, (IX)] – (PESSOA, 2006a, p. 264) **se manifesta sob acção da expressão coordenada da emocionalidade latente** [nº 453, Carta a I. Durville, 10 de Junho de 1910] (PESSOA, 2006a, p. 450); [nº 162, de «Génio, Loucura e Degenerescência Projectos»] (PESSOA, 2006a, p. 264; 450; 141). Pessoa aceita interpretação psiquiátrica das **normais** actividades superiores da mente, por sua vez geradoras da superioridade manifesta literariamente, porque fruto de neurose. Porém, em “Esboço de carta a Casais Monteiro”, registra: “não sou louco diferentemente de Shakespeare” (PESSOA, 1986a, p. 182). Não assinalará assim o quanto a sua «dispersão fragmentária» será de normal naturalidade? Recordemos haver Pessoa, ca. 1927, como anota J. Pizarro em *Literatura e Psiquiatria* (XIII) (PESSOA, 2006a, p. 379), lido *Un Souvenir d’Enfance de Leonard de Vinci* escrito por Sigmund Freud. **Quão importante poderá ser este dado bem peculiar?** Em *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, Freud ilustra, em 1910, o quanto da Vinci (1452-1519) era pródigo em “**centelha divina**”, *i.e.*, [...] - *il primo motore* - de toda a actividade humana”. O “trabalho” de criação e demanda de mais fundo conhecimento, iluminado por energia profunda da paixão-pelo-saber concorre para exaltação do entendimento manifesto no abarcado «com um só olhar uma grande porção de coerência das coisas»: discurso prático manifesto, ou não, é a obra de arte inteligível e exequível ao buscar sempre o enaltecer da “grandiosidade daquela parte da Criação que acaba de estudar”, por eivado de alegria

emergente do vislumbrar desta na encontrada «grandiosidade da coerência universal das coisas». Acção inconfundível com o louvor de «seu próprio pequeno eu», para Freud, esta criatividade decorre de humilde postura, atendendo somente a um «mundo onde as pequenas coisas não são menos dignas de admiração nem menos importantes que as grandes». Indícios, pequenos, da personalidade de Leonardo da Vinci terão corroborado a pretensão de Freud ao classificar da Vinci como «próximo do tipo neurótico que designamos como “obsessivo” e a comparar a sua investigação à especulação dos neuróticos e as suas intuições ao que designa por abolias». Não obstante, Freud reconhece nem ser de incluir “Leonardo entre os neuróticos ou ‘doentes nervosos’ ” - tão pouco reitera que “haja que separar claramente saúde de doença, pessoas normais de nervosas, nem que as características neuróticas devam ser consideradas como provas de inferioridade global” (FREUD, 2007, p. 16-17, 84).⁴

3 O «FREUDISMO» ? - PREGUNTA PESSOA

Pessoa reconhece necessariamente o valor de Freud ao considerá-lo «homem de génio, criador de critério psicológico» [nº 413, Carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931, *in* de Literatura e Psiquiatria (XIII); a sua psiquiatria, os conceitos nº s 3 e 4 de entre os cinco básicos da interpretação psicológica: 1- homem produto biológico da hereditariedade e do meio (Biologia); 2- homem enquanto animal irracional é «soma heterogénea de solicitações inconscientes» presididas por consciência e razão (Psicologia); 3- a sexualidade como determinante dos factos psíquicos (Psiquiatria); 4- toda a superioridade é acompanhada de desvio (Psiquiatria); 5- todo o acto humano é o produto determinado do temperamento e do impulso, ou estímulo externo (Filosofia da Ciência) [nº 409, de Literatura e Psiquiatria (XIII)] (PESSOA 2006a, p. 402-9; 399-400). **Em 1931, considera utilíssimo o «Freudismo» por haver despistado os três constituintes da alma humana: 1- subconsciente; 2- sexualidade; 3- translação [nº 413, Carta a Gaspar Simões, 11 de dezembro de 1931] de Literatura e Psiquiatria (XIII)]** (PESSOA 2006a, p. 399-400; 405). Todavia, Pessoa apenas toma o «Freudismo» como «critério psychologico original e attrahente» [nº 413, Carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931 *in* «Literatura e Psiquiatria»

⁴ Assinale-se «dispersão fragmentária» e entender de José Augusto Seabra para quem hermeneuta visará reconstruir a estrutura do texto poético em primeiro lugar ao «nível do objecto e do sujeito poético» (SEABRA, 2009, p. 25).

(XIII)], um «estímulo à argúcia crítica» [ainda o nº 413, Carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931] de «Literatura e Psiquiatria» (XIII), e não um «dogma científico ou leis da natureza»; assume a complexidade indefinível da alma humana como muito mais vasta que a sexualidade, pela qual Freud a quer explicar [nº 411 e nº 413 [Carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931] de «Literatura e Psiquiatria» (XIII)], (PESSOA, 2006a, p. 400-401). “Crise” psíquica em Pessoa, não derivará afinal das impaciência e incompatibilidade resultantes do confronto com todos quantos optam por uma prática decorativamente artística? Não admitia apenas a atenção à importância **misteriosa do existir** em função do, para si indispensável, «alargamento da consciência da humanidade»? Ao optar por imagens mais fiéis ao existir simples, destacando assim esse fluxo de inefabilidades resultante da vida e da morte com tal distanciamento – *detachment* –, não pretenderá Pessoa levar seu auditório - sempre por ser leitor colectivo e nunca pessoal - a assumir respectiva existência como sortilégio por linguagem anterior a qualquer código linguístico standardizado? Enquanto criador moderno sabe «trabalhar» a harmonia entre as fases: de «exaltação» e de «depressão» do seu psiquismo [nº 346, de Ethopathologia (X)] (PESSOA, 2006a, p. 315), ao transmudar tão «automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti» [(nº 413, Carta a Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931, Literatura e Psiquiatria (XIII)] (PESSOA, 2006a, p. 407). Os seus heterónimos são exercício de singular expressividade: o facto literário singular cumpre tanto mais com o «despersonalizar» quanto com um «diz-personalizar» entendido como o «falar alto de quem lê» (frag. 192, PESSOA, 1982, I, p. 219), qual prazer putativamente subjectivo inerente à emoção que todo o acto-de-ler comporta para aceder à criação resultante de quem «sonha alto», [nº 455, «Aspectos», (1930?), de «Autopsichographia» (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 387; 315; 407; 454), e do qual todo o criador moderno se quer tornar destaque distinto. O «novo», assim encontrado e em exploração pela arte moderna congrega tanto essência revolucionária quanto consciência e responsabilidade como característicos de missão paradigmática de criador moderno; Pessoa nunca deixaria de visar remodelação do subconsciente nacional, como intentou em «Mensagem» [nº 458, cf. Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de Janeiro de 1935, *in* «Autopsychographia» (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 458). Urgia destacar da humanidade personalidades a aprofundar pela literatura para decadência coeva fosse superada e o tão naturalmente sentimento moral fosse

substituído pelo artístico com propósito determinante: **fomento do predomínio do magistério da inteligência sobre o da emoção** [(nº 281 de «History of a Dictatorship»; nº 429 de «Erostratus» (XVIII)] (PESSOA, 2006a, p. 458; 262; 432). Mais que adaptar-se ao presente, Pessoa **anseia adaptação ao génio** [nº 406, «A Nova Poesia Portuguesa - Defeza e Justificação» in «Literatura e Psiquiatria» (XIII)] (PESSOA, 2006a, p. 396-7); perfilhando mentor soberbo – Shakespeare – enaltece a indispensabilidade de **homem de génio** em meio social vital por excelência. Para Pessoa, serão – já que *trabalhador científico* – as **observação, expressão, comparação e reflexão distintivos de génio**; refuta as excentricidade e insanidade imanentes a louco; prefere sejam estas matéria a ser boleada pela inteligência, fazendo com que a consciência da missão não se divorcie «da renúncia e do silêncio» (abnegação e silêncio na criação em modernidade e nunca ideia romântica de criador de inspiração ou luta por destaque individualista) [nsº. 424, 429 de «Erostratus» (XVII); nº 441, «A Imoralidade das Biografias» in «Sobre a Arte e o Artista», (XVIII); nº 452 de «Autopsychographia» (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 429; 432; 441; 449)⁵. Perfilha a condição de génio como paradigma de artífice em Modernidade cujos «dramas em gente» sejam vividos e de tal modo que «fundamente na sua vida essencial» [nº 291 de «History of a Dictatorship» (IX)], socialmente também, o que, entre criador e criação, figurará sob expressão de «silêncio e poesia» [nº 458, Carta a Casais Monteiro in «Autopsychografia» (XIX)]. Pessoa remete-nos tão-somente para a «índole expressiva» [nº 455 de «Aspectos», in «Autopsychografia» (XIX)], pela qual a **obra de arte moderna só o é se** «espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo» (frag. 239, I, PESSOA, 1982, p. 264-267); PESSOA, 2006a, p. 266; 459; 453.). Sabe Pessoa quanto os seus heterónimos serão «traço da histeria» existente [nº 458, Carta a Casais Monteiro, in «Autopsychografia» (XIX)] - admite-lo em esboço de carta a dirigir a Adolfo Casais Monteiro: a sua criação literária, «susceptível de interpretação psiquiátrica», mas também «actividade superior do espírito que é» (13 de

⁵ Génio, aquele que sabe abstrair do acidental e do temporal enquanto prossegue paralelamente à normalidade humana sem perder o pé em plena realidade e sem perder de vista a «vida» [(nº 165 in Génio, Loucura e Degenerescência Projectos (I)] (PESSOA, I, 2006, p. 148-9); e que, na sua diferenciação face aos demais produtos da vida social, augura o equilíbrio entre real e ideal ao reter, pela sua criação estética, qual manifestação social das emoções transitivamente coordenadas [nº 161, 162, 163 in Génio, Loucura e Degenerescência Projectos (I)] (PESSOA, 2006a, p. 139-142), a coesão colectiva como força comum despoletadora das prosperidades material e moral (nº 164, Genius and Insanity de Génio, Loucura e Degenerescência Projectos (I); nº 298 de History of a Dictatorship (IX) (PESSOA, 2006a, p. 147-150; 266-8) - eis a mais-valia atribuída por Pessoa.

Janeiro de 1935) - tão real por emergir da mesma fonte dos sonhos. E se seus heterónimos são simulação, esta estratégia decorre de pessoal “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” [nº 458 de Autopsychographia (XIX) Carta a A. C. Monteiro]. Assim não encara a «manifestação de desordem dos sentimentos» como loucura, [nº 283 de History of a Dictatorship (IX); nº 458 de Autopsychographia (XIX), Carta a A. C. Monteiro, dirá Pessoa : « Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair , por leitura, em meio de um manicómio.»]: estas manifestações de despersonalização manifestam-se apenas na criação literária [nº 458 de Autopsychographia (XIX), Carta a A. C. Monteiro]. Estado intrínseco ao momento de composição, semelhante a um extâse, desmesurado alheamento; estado de criação lúdico-inconsciente similar ao imaginado em Shakespeare em estado de sã-loucura, de imaginação activa e produtora de obras de arte [nº 456 de Autopsychographia (XIX)] (PESSOA, 2006a, p. 459; 263; 463; 456; PESSOA, 1986a , p. 181). Sente-se próximo deste génio de subido valor, por almejar criação estética [nº 285 de History of a Dictatorship, (IX)] de expressão propositada da emocionalidade latente [nº 453, Carta a I. Durville, 10 de Junho de 1910] (PESSOA, 1986a, p.450); [nº 162 de Génio, Loucura e Degenerescência Projectos] (PESSOA, 2006a, p. 264; 450; 141). Pessoa aceita interpretação psiquiátrica das normais actividades superiores da mente/psique, por geradoras da superioridade manifesta, por exemplo literariamente, quiçá fruto de neurose, mas de mérito por “revealing the extent to which we can analyse the human soul – the rest of him is nothing” [nº 411 de “Literatura e Psiquiatria” (XIII)](PESSOA, 2006a, p. 403; 405; 401; 404; 401). E remata: que psiquiatra estude literatura, caso queira sobre esta opinar [nº 407 de “Literatura e Psiquiatria” (XIII)].⁶ Constatação de semelhanças entre frases estranhas de poetas e as de loucos não confere

⁶ Todas as traduções: nossas. Torna-se particularmente interessante sublinhar que em período de plena assumpção por F. Pessoa de semi-heterónimo Bernardo Soares como autor de *Livro do Desassossego*, que S. Zweig (1881-1942) haja publicado, em 1931, *Die Heilung durch den Geist: Mesmer- Mary Baker-Eddy - Freud*, obra na qual havia defendido algo semelhante a Pessoa: “Face a esta fome de fé da alma, a gravidade fria e clarividente da psicanálise, e respectivo rigor e objectividade rígida, não oferece qualquer sustento. Fornece conhecimento e nada mais e como carece de todo um acreditar no mundo, nunca pode passar de uma visão da realidade, jamais se tornando mundividência. [...] Soluciona, analisa, tria, mostrando a qualquer existência o sentido respectivo, mas não sabe como ligar toda esta miríade de partes atomizadas à luz de um sentido comum. Para completá-la verdadeiramente à luz da criatividade aplicada à respectiva forma de pensamento analítico e esclarecedor, teria de surgir uma outra ainda - unificadora e aglutinadora – a psicossíntese da psicanálise” (ZWEIG, 1986, p. 375). Não seria a arte moderna essa forma de configurar a síntese do que em alma de mundo e de humanidade sempre se assomara e de cuja consciência esta época se fazia lábaro?

autoridade a psiquiatras para opinarem sobre criação literária. A estes, por apenas lidarem com doidos [(nº 407 de «Literatura e Psiquiatria» (XIII)], não lhes reconhece gabarito bastante para transformarem análise psiquiátrica em critério estético [nº 404 de «Literatura e Psiquiatria» (XIII)].⁷ Pessoa pergunta declaradamente: poderia a psiquiatria, enquanto ciência visando revelar «estigmatas de degenerescência» em **homens, «os incompletos»** [nº 434 de «Sobre a Arte e o Artista» (XVIII)], adequar-se, como método de interpretação, à poesia de homem de génio almejando com a sua obra «não esta gente sacrílega, estetas, aristocratas [...] os incompletos» (PESSOA, 2006a, p. 436) distintos do “Homem Completo”? Não radicará a obra literária moderna em espaço de anterioridade, de sincronicidade, de ubiquidade a que, entre outras formas e posturas literárias, o exercício soberano do humor, da ironia (CASAI MONTEIRO, 1954, p. 29), dá forma, na consecução do princípio do «*detachment*» - esse «poder de afastar-se de si mesmo» pelo qual se manifesta «desenvolvimento da largueza de consciência» (PESSOA, 2000, p. 373)? Não será criação literária moderna apenas a busca-de-interpretação do real, histórico naturalmente e da humanidade primacialmente, com vista a tornar a vida de exterioridades por viveres-moveres em sobre-viver liderado por imaginação com vista a arredar vazios e a atrair perspectivação do complexo?⁸ E este princípio fundamental em Pessoa, será de ordem pessoal, subjectivo, ou antes nacional, patriótico dirigido a seu Portugal, para não esquecesse imperiosidade de **supra-poeta e assim se recolocar na «essência da civilização»**? Pessoa deseja-se “criador de mitos” supremo paradigma da humanidade: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (PESSOA, 1966, p. 100)⁹ – civilizado, porquanto dominando em absoluto a expressão pela ironia:

⁷ Pessoa estima o valor do «dito espírito» **emergindo do fundo da sua alma, ditando-lhe rostos e vozes que encarnam no silêncio** da sua poesia, dando cumprimento à **missão** de em linguagem translata dar voz a significações subscientes - os heterónimos são afinal criados pela palavra: o «poetodrama decorre do poemodrama», como refere J. A. Seabra (1988, p. 52). Todavia este sentido de missão confere justamente o sentido maior à sua obra por, na determinação de conferir **realidade ao irreal**, acabar por criar **irreal tão real**; acaba afirmando-se «são louco» como homem de génio que avisadamente «entrega» à Europa o seu rosto português com que fita «o futuro do passado» - *in* «O dos Castelos» (PESSOA, 1979, p. 21).

⁸ «Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver [...]. Não creio que a história seja mais, [...], que um decurso de interpretações, [...]. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo.» dirá B. Soares para se perceba quanto o nó górdio está na arte da translação, (frag. 520, II, PESSOA, 1982, p. 264) Fase «diarística e confessional» segundo António Quadros (org.) *in Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares, Vol II. Fernando Pessoa. Mem Martins: Europa-América, (PESSOA, 1989, p. 14).

⁹ E sem deixar de ser «trabalhador científico» nem de negar qualquer opinião filosófica quanto à sua «confecção destas pessoas-livros», Pessoa sintetiza assim classificando sua criatividade (PESSOA, 1966, p. 100-101).

detachment como defende in «O Provincianismo Português», publicado em *Notícias Ilustrado*, de 12 Agosto de 1928) (PESSOA, 2000, p. 373). Pela arte literária moderna, Pessoa pretende encenar vivência autêntica verisimilhante à que em meio civilizacional coevo acontece, assim potenciando sensibilidade em auditório capaz de gerar deslumbramento avassalador por silêncio, para o qual o pasmo-ao-momento conseguido por cada verso livre crie constante afronta à língua-padrão. Afronta fortalezas, nas quais o eu-racional assente no senso comum, se encerre, advertindo concomitantemente a cultura dominante em Portugal a ponto de assim gerar autonomia capaz de potenciar mudança por toda a Europa. Parte do princípio que «Nenhum povo despersonaliza tão magnificamente» quanto o português (PESSOA, 1986a, p. 84). Não será a prosa em *Ultimatum*, (1917), essencial para compreender este empreender universal inerente à obra de arte literária sem que putativa megalomania insana possa toldar coerente mundividência? Somos a perceber as: **a- responsabilidade** insigne das celebradas palavras de seu semi-heterónimo: “Minha Pátria é a Língua Portuguesa” (PESSOA, 1995, p. 141). Seguramente por considerar-se voz de nação cujo sentimento patriótico carecia projectar-se em Cultura comunicada também por “palavra completa vista e ouvida” (ca. 1931) capaz de fazer frente a uma Europa cega aos valores de “cultura universal portuguesa” (PESSOA, 1986b, p. 134)], tal qual o próprio Pessoa declara em carta (26 de Abril de 1919) a Francisco Fernandes Lopes depois de convidá-lo (20 de Abril de 1919) para projecto de “revista portuguesa e exclusivamente destinada ao estrangeiro”, a fim de “levar ante a Europa a nossa irreverência para com ela” (PESSOA, 1986b, p. 132); **b- plasticidade**, poema a poema publicado, segundo o princípio: «**a arte é essencialmente multiforme**», in *Diário de Lisboa*, 3 de Novembro de 1924, artigo “Sobre a revista *Athena* uma entrevista” (PESSOA, 1986a, p. 109) na consecução de expressividade propositadamente maior ao **conjuguar e organizar sinestesticamente como Caeiro diz com perspicuidade**: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la”, como em (1911-12), no poema IX de «O Guardador de Rebanhos», 1911-12, in *Athena* nº 4, (PESSOA, 1978a, p. 38), a fim de com os estímulos sensoriais factícios provocar no auditório cada vez mais claramente o «pasma inicial», como em 1911-12, no poema II de «O Guardador de Rebanhos» (PESSOA, 1978a, p. 22); **c- luz** propiciadora de «Homem Completo», como pela mão literariamente criadora de Caeiro num dos seus “Poemas Inconjuntos”, datado de 12 de abril de 1919: “Ah querem

uma luz melhor que a do sol!” por tão singular e romanticamente fazer da alma o anverso do corpo, mas absoluto, das coisas apenas assim constituintes de “existência absolutamente real” (PESSOA, 1994, p. 145); **d-inquietação** enquanto paradigma de época cujo “estádio supremo de ciência” acolhe réplica estética sob a forma de “abstracção concreta” evidente em texto poético tão concreto quanto vivo e abstracto quanto organizado: «um animal» como refere Pessoa em “Editorial de apresentação da revista *Athena*”, em 1924, (PESSOA, 1986a, p. 113-114). Poeta moderno criador de realidades pela língua, resisitindo ao biográfico sobre o poético, «outrando-se» pelo «palavrar», gerando pela palavra real outro, tornando a arte, através do «desvio» e da «tensão», meio de se comunicar a si própria, o discurso poético em Pessoa serve o da filosofia: “la poésie ne devrait véritablement être que philosophée”(AGAMBEN, 2002, p. 104; 131; 138). A voz de Campos em “Ultimatum” canta “o maior filósofo como o que maior número de filosofias espontâneas alheias concentrar”, caso queira aceder à verdade, a “Soma-síntese-interior do maior número destas opiniões verdadeiras que se contradizem umas às outras” (PESSOA, 1986a, p. 96). Reconhece ao poeta missão capital: com o filósofo, seriam os únicos a quem, por ser «dado não ter ilusões», competiria a «visão prática do mundo» como refere semi-heterónimo: B. Soares (PESSOA, 1995, p. 247). Mas sobretudo como «trabalhador científico» - (in «Fragmento de textos de introdução geral às “Ficções do Interlúdio” inicialmente pensado como obra reunindo poemas heterónimos») – como defende em ca. 1930, perseguirá escopo pelo qual a vida-elemental-individual registrando impressões que aquela suscita pelos e nos nervos; e trabalhe a palavra-comum criteriosa e sistematizadamente organizada em função de entidades distintas: heterónimos; e destaque, com a autonomia forjada através destas entidades produtoras de discurso específico, aspectos da vida-elemental-individual criando vida-suplementar-colectiva; e sempre visando, por via destes vários discursos específicos entre si complementares, moldar discurso universal, desde logo benéfico para a comunidade a que se destina, porque através do rigor, que incute à linguagem translata utilizada, quer fazer jus à verdade mediata de cuja carência constata estar o auditório necessitado. A. Campos em “Ultimatum” (1917), (PESSOA, 1986a, p. 95-98) continua asseverando: assumo-se a ciência e respectiva progressão geométrica dos estímulos por si gerados e aceder-se-á com naturalidade à abolição dos dogmas sustentados pelo “cristismo”: 1- “Dogma da Personalidade ‘separada’ ”; 2- “Dogma da

personalidade una e indivisível”; 3- “Dogma da objectividade como ‘Objectivismo Pessoal’ (PESSOA, 1986a, p. 95-98). Estes sim os esteios da «ficção teológica» no âmago da civilização (PESSOA, 1986a, p. 95-98). A estratégia de Pessoa consiste afinal em criar personalidades, através das quais o outro se possa libertar. De quê? Da desadaptação de que a sensibilidade hodierna é alvo devido a pujante criação de estímulos gerados pela evolução científica ocorrida na «nossa época» (PESSOA, 1986a, p. 93-94); obviar a tal «desadaptação», só por solução: «adaptação artificial» enquanto resposta coerente a civilização coeva (PESSOA, 1986a, p. 93-94). Afinal a mais-valia da criação literária do homem de génio comunga da condição essencial: comunicar “aos outros da nossa identidade íntima com eles” com dilecta “linguagem ideal da alma” para “fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa **personalidade para especial libertação**” (PESSOA, 1995, p. 133). Em Campos, com vista ao fortalecimento da psique humana, oferece **1-** interpenetração com as almas alheias; **2-** [incoerência por natureza presente em cada qual visto o respectivo psiquismo ser] “agrupamento de psiquismos subsidiários”; **3-** condição de “harmonia entre as subjectividades alheias” (PESSOA, 1986a, p. 96-97). Esta nova arte moderna, expressão de homem-de-génio não deve por isso ser “expressão da época simplesmente”, afectará antes “Entre-Expressão”, não afecta a alguém em particular, mas “a um certo número de outros”, quer do passado, quer do futuro, quer do presente acolhendo ubiquidades, simultaneidades, sincronicidades¹⁰. Ao criador de obra de arte moderna, o saber gerir a

¹⁰ “One hallucinated conscious of his hallucination” (PIZARRO, 2016, p. 264).

Aqui um modo de confirmar segredo de F. Pessoa que, a par de imensas personalidades literárias, ou/outras, não cessava de inventar e dar configuração heteronímica expressa e em estágio mais ou menos embrionário. Afinava assim por diapasão singular, e comum a qualquer ser humano dotado de capacidade de expressão, permitindo-nos corroborar tese, segundo a qual criar personalidades literárias acontece com propósito e tomada de consciência e de projecção finamente literária escorada embora por conhecimentos mais ou menos fundamentados de ciência psicanalítica. Uma destas entidades, datada de 1907, à qual Pessoa destinava projecto literário *The Book Friar Maurice* é Friar Maurice. Em toada ciclotímica, F. Maurice apresenta-se “Half of me is noble great, and half of me is little and vile. Both of them are I” (Pizarro 2016: 264). Mas interessa-nos sublinhar o alcance desta vertente supra individual como F. Pessoa sempre destacou e esta sua entidade literária não menos ilustra: “[...] But will the acts of my life, those private, near to me be good and pure? What does the future hold – the future of what *less*, of what *more* is *me*? (Pizarro 2016:265). Peculiar esta interrogação, porquanto decorrente da incerteza do futuro? Jamais! Sobremodo, antes da particularidade de no futuro tudo ser configurável histórica - como se veio a verificar pela criação poética de F. Pessoa e *tutti quanti* - e literariamente por ser de interacção neurobiologicamente comprovada que a criação resulta por crescimento e dinâmica emocional em intérmino amadurecimento. Registemos mesmo complexo psíquico de que literariamente dá conta Nobel da literatura Hermann Hesse em *Der Steppenwolf* coevos, ao criar personalidade literária lobo-das-estepes/Harry Haller sofrendo *in limine* de estado psicótico, mas de recuperação para a vida pela própria vida, oferecendo-lhe o humor como estratégia a que haveria

emocionalidade e efeitos sobre o auditório, pelas mais variadas formas estéticas atendendo à reconfiguração das reconhecidas contradições e dissemelhanças reflexo da assumpção de suas múltiplas personalidades e respectivos organizados estados de alma em reconfiguração estética¹¹. É da postura do artista moderno o culto apurado de “erudição da sensibilidade” (PESSOA, 1995, p. 97) bem como a artifício da criação moderna sistematizadamente conseguida, o qual ocorre em criação de como constatável em artistas europeus sob influência de Baudelaire e Poe, entre outros, e do grupo dos quais Pessoa é membro reconhecido, embora apenas a partir de anos oitenta do XX (PESSOA, 1995, p. 13) porque o sentido da modernidade sempre consistiu - como B. Soares assevera (PESSOA, 1995, p. 97): “A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que o procuremos e saibamos procurar”. Aprofundar a sensibilidade, analisar todo o ínfimo detalhe e criar a partir do que de mais fundo o indivíduo consegue cultivar em si e em diálogo com a obra do Grande Arquitecto (PESSOA, 2006, p. 458). Poeta sim, consciente do seu medo de raiar a loucura por ser sempre animado pela filosofia, como declara em textos da primeira década de XX, mas sempre com um sentido patriótico inexecedível, por nunca desperdiçar a - com garbo atingida nesta década - maleabilidade de seu intelecto cujo alcance lhe permite entrar em qualquer estado de alma, *i.e.*, de imaginação sem limites. Por isso para Pessoa na percentagem que partilha com ou ainda por B. Soares a arte – distinta de viveres e agires- apenas, sendo expressão intelectual da emoção, a esta se remete com vigor claro de revivificar a vida via obra, pela qual o sonho se transporta para auditório confrontando-o

de saber dar forma de amadurecimento estético e ganho psíquico assinalável em futuro seu e de humanidade como deixa em prefácio de autor factício: “[...] um da época, porque a doença mental de Haller – sei-o hoje – não é um capricho de um único homem, mas sim a doença da própria época, a neurose de toda uma geração, a que Haller pertence (HESSE, 1982, GW VIII:203) [traduções nossas].

¹¹ Será que escrever em extâse, como confessa Pessoa a A. C. Monteiro, em treze Janeiro de trinta e cinco, ca. seis meses antes de seu passamento, nos permite assimilá-lo ao universo dos **alienados mentais criativos**? Sabemos embora haver Pessoa explicado os heterónimos pelo «fundo traço de histeria que existe em mim [...] um histeroneurasténico», sendo homem assumido que sabe verter despersonalização e simulação naturais, as quais tomamos por postura profundamente lúdica radicando seguramente em propósito por poesia de silêncio e modernidade. Postura essa respaldada em “serôdio” animismo infantil por sabermos quanto apreciava brincar com crianças de seus próximos: em entrevista a irmã do poeta, D^a Henriqueta M. Rosa Dias, esta declara ter F. Pessoa «uma paciência infinita» no trato com os sobrinhos: Maria Manuela e Luís Miguel a quem «adorava fazer surpresas»; com a própria D. Henriqueta mal a via “começava a fazer de bêbedo: andava aos ziguezagues, tropeçava, tirava o chapéu ao candeeiro” (PESSOA, 1986c, p. 257-258).

através de linguagem própria, literária, com a emoção que sobra por ter ficado inexpressa na vida (PESSOA, 1995, p. 208). Por isso a figura-sujeito que se desdobra em reflexões pelos seus apontamentos putativamente diarístico-confessionais redigidas por semi-heterónimo de Fernando Pessoa em 1931, sente para seja vertido em escrita o sentido, o qual confessa seu desígnio: verter em palavras ornamentadas com imagens e ritmos o que quer se pense com o sentido de por um lado “destruir-se” e por outro “recompor-se” (PESSOA, 1995, p. 112). Aqui a técnica de Pessoa que faz da sua metáfora meta-metáfora - que elucida valor e sentido de metáfora sobre imagem, comparação, alegoria - por através de toda a metáfora a vida ganhar a iluminação do seu propósito. Porque “Há metáforas que são mais reais que a gente que anda na rua” (PESSOA, 1995, p. 183). Escopo desta obra de arte da Modernidade será Super-Homem «esculpido» por arte «Síntese-Soma»-«de-Outros», tão «Abstracta» quanto capaz de aproximar-se da “Verdade-Infinito” para que se constitua cada vez mais em “aproximação concretizada do Homem Completo: Homem-Síntese da Humanidade” (PESSOA, 1986a, p. 96, 85).¹²

4 DO “HOMEM COMPLETO”

Não importará a Pessoa redefinir atribuições do sujeito poético moderno, em função de ingente problemática em época de degenerescência, na qual criador se vê confrontado com a imprescindibilidade de réplica inédita? Não estará igualmente a deslocar a grandeza desta réplica para afirmação de expressividade do **Novo**¹³ em discurso literário? Problematização a estar patente quer em fundo quer em forma ao longo de culto de nova sensibilidade poética pela Modernidade? E fá-lo-á sem descurar equilíbrio entre manifestação da individualidade? Retiráramo protagonismo à obsessão: universalidade que toda obra estética almeja? O espaço de criador literário moderno coincide com o “admirar a beleza das coisas” e simultaneamente o “descortinar [...] a alma poética do universo”

¹² Em 1917, Pessoa publicava “Ultimatum”, de autoria de A. Campos, no nº 1 da *Portugal Futurista*; aqui proclamou “intervenção cirúrgica anti-cristã” que fomentasse a “Ditadura do Completo” capaz de criar cientificamente Super-homens, de entre os quais quer o homem de ciência quer *a fortiori* o homem das artes de personalidade tão-só múltipla quanto necessária à *Média* resultante da adaptação às exterioridades *in* <http://arquivopessoa.net/textos/456>].

¹³ Em «Die Moderne», H. Bahr (1863-1934) sublinha como o *novum* na literatura moderna colhe valor por triangulação entre sensação, sentimento, pensamento para que de densa decantação aconteça discurso literário, pelo qual símbolo novo acolha equilíbrio entre exterioridades e interioridades - (BAHR, 1890: passim) http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1890_bahr.html [traduções nossas]

e, distanciando-se do império das sensações com o remeter-se ao seu “sentido interior”, diferenciando-se “dos outros homens”, sentindo-se impulsionado por filosofia¹⁴. Em Pessoa, mentor da Modernidade em Portugal, a sensação será “coada” pela inteligência pura e analisada superiormente até ganhar forma literária de vulto e relevo: “Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo [...], da minha cultura de estados de alma” como esclarece em “Educação Sentimental” (PESSOA, 1989, p. 67).¹⁵ Ou

¹⁴ Esta questão, a do relacionamento do homem moderno com a realidade coeva, pela qual se alonga a sua existência, releva de consciência de sensibilidade, dos nervos e respectivo ditado, como anota crítico austríaco H. Bahr, de importância paradigmática para a época da modernidade, ao assinar “*Die Überwindung des Naturalismus*” (1891), no qual sublinha a carga simbólica que assiste a impressões, sensações por exterioridades contingentes destacadas do real como postura de resistência ao carácter abstracto, alegórico também, cultivado por tradição. O que já Baudelaire deixara expresso em «*La Modernité*» (1863): “Il s’agit, pour lui [solitaire doué d’une imagination active], de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. [...] La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable [...] Malheur à celui qui étudie dans l’antique autre chose que l’art pur, la logique, la méthode générale! Pour s’y trop plonger, il perd la mémoire du présent”, in [https://fr.wikisource.org/wiki/Le Peintre de la vie moderne/IV](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/IV) [traduções nossas].

Afinal somente se trata de assinalar como H. v. Hofmannsthal (1874-1929) faz em ensaio literário intitulado *Ein Brief* (1902): “E tudo isto é uma espécie de pensar febril, mas um pensar por meio de uma matéria, mais imediata, fluida, radiosa que as palavras. São igualmente como vórtices, mas que parecem não levar como as palavras da língua para o vazio, mas de algum modo para dentro de mim mesmo e para o seio mais profundo da paz” (HOFMANNSTHAL, 1902) in <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019503-1.pdf> [traduções nossas].

Estádios de criação sistematizados por este escritor crítico ensaísta de origem austríaca como o da consciência de estado psíquico pela emocionalidade anterior à consciência da respectiva expressão:

“Afinal o que teria isso a ver com compaixão, com encadeamento racional do pensamento humano, se numa outra tarde sob uma noqueira encontrar um regador meio cheio ali esquecido por um ajudante de jardineiro e se este regador e a água dentro dele fica tenebrosa pela sombra da árvore, e um alfaiate voga à superfície desta água de uma margem sombria para a outra e se a concentração destas insignificâncias me provocam uma emoção carregada de tal presença do infinito desde a raiz dos cabelos até à ponta dos pés que gostaria de verter em palavras [...] caso desse com elas” (HOFMANNSTHAL, 1902); aqui o escopo singular: colocar receptor em comunicação com paz-por-silêncio de epifania de mistério-do-existir, ao qual criador literário moderno acede e quer dele dar conta sob forma estética: “Cada um destes objectos e milhares de outros semelhantes, sobre os quais habitualmente um olhar com natural indiferença se desloca, pode, para mim, ganhar repentinamente num dado momento, sobre cuja ocorrência não tenho qualquer poder, um cunho superior e comovente para cuja expressão todas as palavras me parecem demasiado pobres”] (HOFMANNSTHAL, 1902). [in <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019503-1.pdf>] [traduções nossas].

¹⁵ É assim que “Milímetros (sensações de cousas mínimas)”, 1914, traduz a postura estética do poeta que, em *Livro do Desassossego*, assume perspectiva teorizadora via ensaio - sem demérito de passagens em prosa cuja imagens e metáfora nada ficam atrás do versolibrismo de Caetano de Campos. Porquê? Por assumir claramente o valor das coisas mínimas sem importância alguma social ou prática como apanágio de artista moderno a par de demais europeus - de seu conhecimento ou não: “[...] o maravilhoso fútil, o glorioso infinitesimal fica onde está, [...] vive liberto e independente” (PESSOA, 1989, p. 50-51), para que “mistério do desassossego” saia destacado com a “contemplação das pequeninas coisas”, atracção natural enquanto conseguir chamar a atenção para o sortilégio, por exemplo, provocado por pequena pedra suscitando contemplação de natural mistério-do-existir respectivo. Tal significa que criador de obra literária moderna não se atém à representação de realidade baseada na memória sustentada em instrumentos lógico-rationais que fariam remeter o auditório

como Benjamin igualmente defende, ao analisar o magistério moderno de Baudelaire: almejar reconhecimento adequável ao cultivado pela arte da Antiguidade (BENJAMIN, 2006, p. 88-9; 84, 82); a criação de “imagens originais” arvoram-se na melhor expressão do espírito fugaz e transitório da civilização moderna, logo que a realidade, nos seus aspectos mais ínfimos – “as mais pequenas coisas” – se vê traduzida em figuras literárias latentes reconfigurando “os processos banais para aproximar deles o poético” (BENJAMIN, 2006, p. 72; 100). Pessoa defende, ca. 1916, em “fundamentos do sensacionismo”, a geração de *Orpheu*, tomada como reduto de “uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual” - reflexos de um “estádio civilizacional” - e destaca como “a emoção, a inteligência, a vontade participam da rapidez, da instabilidade e da vontade” próprias da época. Natural “o estado normal” na maioria dos homens modernos coevos fosse tomado como palco de “tensão nervosa”, próprio de manifesta neurastenia em plena aterradora 1ª Grande Guerra. Daí que tomasse o poema por “um ente vivo”¹⁶. Reconhecesse o “drama interior à linguagem poética” e agisse dando à LUZ a “rede construída de diferenças e de identidades que dialogam entre si, resultando numa pluralidade de sujeitos-heterónimos” (SEABRA, 2009, p. 26). O próprio Pessoa reconhece os “desdobramentos de personalidade” designando-os “invenções de personalidade diferentes” – as quais pensava integrar em “Ficcões do Interlúdio” e as distinguindo por “tom especial” projectando emoções, as quais por técnica de composição, estilo, mais corroboram a distinção da personagem cuja forma de expressão, intencionalmente poética, foi escolhida para justamente potenciar pretensão de “se outrar” (PESSOA, 1966, p. 105-106). Tomamos por simples e prática

para um reconhecimento identificador, mas antes para evocação de proto-realidade; a esta ter-se-ia acesso somente por proto-memória (*Ur-Erinnerung*) (BALL, 1927, p. 111); e também por via da expressão de emocionalidades suscitadas por apetência para valorizar encontros insólitos no quotidiano do sujeito moderno (BALL, 1926, p. 10): e este revelar-se-ia assim mais sensível a interpretação simbólica fruto de exercício de respectiva imaginação activa como W. Dilthey (1833-1911) em *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn* (1886) já aludia (1886, p. 28-29); e, assim acontecerá igualmente, para a atenção a estados interiores que o sujeito moderno fica desperto. Justamente para interpretar a razão de tal atracção, em estado de devaneio e como também refere B. Soares, por grau de significação universal, a qual por isso mesmo será comungada por homem **moderno completo** porque consciente de seus nervos - como refere um dos mais importantes teóricos modernos da literatura alemã Hermann Bahr - , e respectivo ditado em *Die Überwindung des Naturalismus*: “O Novo Idealismo é expressão dos novos homens que são nervos; todo o diverso está morto, inerte e ressequido. Eles experienciam apenas e mais com os nervos, reagem apenas e mais completamente através dos nervos. Nos nervos dão-se os respectivos factos e dos nervos decorrem os efeitos respectivos. Mas a palavra é da razão ou da sensação; eles podem fazer uso dela como linguagem floral; o seu discurso é sempre metáfora e imagem” <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/2-ueberwindung.pdf> [traduções: nossas].

¹⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/1941>

a sua estratégia: 1- pela poesia será mais fácil “se outrar”; 2- pela “despersonalização, ou seja [...] imaginação” se construirá “um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”; 3- pelas “ cousas indefinitivas” incluir-se-á horizonte tão amplo quanto o poeta conseguir configurar (PESSOA, 1966, p. 105-6). Seu discurso é vertido em personagem confidente, em discurso indirecto livre e ou monólogo interior, por tratar-se de **falar alto** como em *Livro do Desassossego* ou poemas cuja expressividade se corrobora pela palavra, através da qual encena silêncio sentido e quiçá sonhado - assim destaca da realidade esse dinâmico auto-confronto entre Ser e Não-Ser concedendo à linguagem a forma poética quer em prosa quer em poesia por oxímoros, antíteses, metáforas *in absentia*, hipálages, antanáclases, comparações e imagens invulgares, a fim de pôr a “falar o próprio silêncio” (SEABRA, 1988, p. 85) mais silenciosamente¹⁷. A arte literária moderna em Pessoa corresponde-se com, e opondo-se a, realidade civilizacional também decadente, exercitando-se em perspicuidades via discurso-de-exegese indispensável ao existir coevo – retome-se *Sensacionismo* (ca. 1916) - : sempre à luz da *nossa* sensação das coisas; assinalando pela “consciência da sensação” a única realidade, a da arte, por intelectualizável, **potenciadora** de inúmeras outras sensações sob reconfiguração singular e inédita. Recupera, é certo, a herança do Simbolismo, exímio na expressão da desfocagem do mundo segundo estados mentais avessos ao “normal equilíbrio das sensações”, origem de triangulação: 1- sensação; 2- sugestão; 3- construção (PESSOA, 1999, p. 237-240), indispensável por “supremamente” interpretativos da vida colectiva ao agir sobre esta (PESSOA, 1966, p. 227). Em “Ode Marítima”, Campos exemplifica: “Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência, / Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,”; reiteramos o quanto a sua criação estética não-aristotélica se impõe ao auditório por inteligência, mesmo que emocional, sempre em busca de “metáforas, imagens, literatura, /porque em real verdade, a sério, literalmente, / Minhas sensações são um barco de quilha prò ar, / [...] E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!” (PESSOA, 1978b, p. 170). Leva-nos Pessoa a ver, quanto tal estado-de-espírito da época - *Zeitgeist* - em “países no auge da vida industrial e comercial” e também em “outros, mais apagados e quietos” - comum a toda a Europa é o do “estado das almas” subsumido em “rede de nervos”

¹⁷ Bahr em “*Symbolismus*” refere o valor do discurso onírico e *mutatis mutandis* esse modo enigmático de o discurso moderno ilustrar uma *Littérature à rebus* (BAHR, 1892) [in http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1892_2bahr.html]

(PESSOA, 1966, p. 164-165). A condição do poeta moderno em Pessoa: a do resiliente em civilização de cujas ansiedades quer ser expressão para representá-la *metaforicamente* e transformá-la *realmente*. A Côrtes-Rodrigues, em 19 de Janeiro de 1915, Pessoa sublinha não “fazer arte meramente pela arte”; a importância que para si a vida assume, fá-lo reconhecer não poder criar “sem a consciência de um dever a cumprir para com nós-próprios e para com a humanidade”; distancia-se da “futilidade literária”; como homem de génio cumpre com “acção sobre a humanidade” e sobre o “psiquismo nacional”, em particular, ao “encarar a sério a arte e a vida” (PESSOA, 1999, p. 139-141). Prestidigitador de heterónimos, é-o pela distância útil-prática - modo dramático de “sentir na pessoa de outro” - por defrontar a sério tanto a arte como a vida, mas construídas com a insinceridade própria da estética-pelo-pasmo (PESSOA, 1986b, p. 97), com que as emoções criadas de modo tão «sincero, intelectualmente insincero» se erigem, como declararia em *Sudoeste* (Novembro, 1935), (PESSOA, 1986a, p. 236-237). Eis utensílio – metáfora - diferenciador de criação literária moderna pela verdade por construir «palavras verdadeiras» por «a única verdade, que é a literatura» visar solução dos enigmas representados (frag. 149, I, PESSOA, 1982, p. 166) e visar representação dos enigmas “por palavras verdadeiras” representados (frag. 144, I, PESSOA, 1986, p. 159)¹⁸ e do qual semi-heterónimo faz alarde. Observador rigoroso, criador de literatura da Modernidade, como B. Soares bem personifica, “côa” (frag. 122, I, PESSOA, 1982, p. 126) de entre “os milhares de vozes [...] milhares de vidas” (frag. 89, I, PESSOA, 1982, p. 94) expressão de que se servem figuras emergindo dos “recôncavos absurdos das emoções perdidas” cujo maior desafio para o artista moderno será o respectivo “fotografar por palavras” (frag. 130, I, PESSOA, 1982, p. 139) assim destacando o valor do sonho desse *dictum* de que poeta moderno é expressão sendo simultaneamente movido por obcecada *anamnesis* pela arte-da-diferenciação entre “Arte” e “Vida” (frag. 155, I, PESSOA, 1982, p. 173). Trabalhar transitivamente a verdade à luz das “metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua”, como registra semi-heterónimo B. Soares é preservar “dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século” (PESSOA, 1995, p. 183; 315). Assim executa

¹⁸ As citações em seguida identificadas por frag. – fragmento – acrescido do respectivo número seguido em nr. árabe, volume, são extraídas da edição de 1982 pela editora Ática do *Livro do Desassossego* organizado por Jacinto Prado Coelho – Liv. I: 1-283; Liv. II: 284-520. Recordamos A. Caetano afirmando-se sumo-intérprete da natureza (Poema XXXI) (1978:54), personagem heterónima tão do agrado do semi-heterónimo B. Soares assumido respigador dos mistérios confluindo incongruentes pela vida do criador por entre as “vozes dos vencidos do mundo” (frag. 125, I, PESSOA, 1982, p. 133), a fim de coligi-los em livros à sua guarda.

também a sua criação na e pela Modernidade, interagindo com a sua época - sempre por prospectiva pretensão de “ensinar as verdadeiras regras do viver”, e não apenas aos mortos (PESSOA, 1995, p. 183; 315). O presente nos seus estados mentais projectados nas mais infinitesimais cenas, objectos – “quadros intérimos” - perpetua-se através do sonho expresso pela pureza sob a a forma: “metáfora erguida dentro de mim em Realidade Absoluta” (PESSOA, 1989, p. 67). Por a poesia ser decifrável em tudo, mesmo nas coisas mais ínfimas (PESSOA, 1989, p. 50-51). Espera por isso pelo indetectável **Destino**, pai de homens e deuses para, como afirma sob o magistério de A. Campos em «Ode Marítima», evocar e pedir intercessão: “Fornecei-me metáforas imagens, literatura,” (PESSOA, 1978b, p. 170). A. Caeiro afirma-se sumo-intérprete da natureza (Poema XXXI) (1978a, p. 54) assumido respigador dos mistérios com vista a descerrar-lhes a carga estética? *A anteriori, a posteriori, a fortiori*? Consciente da psicologia alheia, pela qual e por sua «mão» domina a humanidade inteira (frag. 374, PESSOA, 1982, p. 118-119), o moderno criador, B. Soares, renuncia à e despreza a subjectividade pretensiosa (frag. 217; frag. 190, I, PESSOA, 1982, p. 244-5; 214-215); pretere-a à humilde intercepção (frag. 230, I, PESSOA, 1982, p. 255) das emoções perscrutadas em gente “com o sonho [...] da estupidez” (frag. 125, I, PESSOA, 1982, p. 134) , de modo a que a vida, *inclusive* a do poeta, não deixe de ser: 1- mistério para os outros (frag. 202, I, PESSOA, 1982, p. 231); 2- «o comum com singularidade» (frag. 177, I, PESSOA, 1982, p. 201). Criador poético moderno é visionário de singularidades capaz de: 1- «fotografar em palavras» (frag. 130, I, PESSOA, 1982, p. 139); 2- compor processos mentais em palavras (frag. 374, II, PESSOA, 1982, p. 117); 3- decifrar o mundo a partir da pequena aldeia-cidade – como a de Caeiro (frag. 140, I, PESSOA, 1982, p. 151) - partindo das emoções «literais» em função das emoções a criar, i.e. ,as factícias: as literárias (frag. 230, I, PESSOA, 1982, p. 255); 4- ser expressão de «outridade» (frag. 230, I, Pessoa, 1982, p. 256); 5- ser potência da imaginação (frag. 230, I, Pessoa, 1982, p. 256).

E assim sendo e criando, significará ser psiquicamente toldado, patologicamente classificável?

A modernidade vai de par com a metafórica-da-emocionalidade, da qual o cultor moderno parte, configurando campo elementar da visão para em interacção jogar com as várias fontes de percepção e assim deixar sobressair imagem emergente de singularidades contidas não no facto, mas no estado mental, de alma sendo todavia conteúdo exclusivo da vida,

em condição ultra, “superiormente” (frag. 360, II, PESSOA, 1982, p. 97) prática como o aprender o “como do como” (frag. 283, I, PESSOA, 1982, p. 319) e o trabalho pela imaginação para chegar ao “Outro” [Outridade] (frag. 230, I, PESSOA, 1982, p. 255-6). Em todo o “sensacionista”, as sensações são “simultaneamente *sentidas e expressas*” (SEABRA, 1988, p. 181) quer na forma subjectiva de Campos construir a expressão poética do seu sentir tudo (SEABRA, 1988, p. 177) quer na forma objectivista total de Caeiro. Pessoa dá assim vida, por meio da linguagem poética, às coisas porquanto lhes define a identidade. A vida comum continua sendo respeitada sobremodo logo o criador em Modernidade supere a sensualidade real (frag. 15, I, PESSOA, 1982, p. 15) através da sensibilidade estética comprovada pelo pudor, em função do qual o sujeito poético se desdobra por «palavrar» (frag. 15, I, PESSOA, 1982, p. 15) segundo uma “estética da Indiferença” (frag. 358, II, PESSOA, 1982, p. 94-5):

sem exibição, com pudor, com abstracção, com serenidade face ao saber ubiquitar-se “em multidão de seres” (frag. 25, I, PESSOA, 1982, p. 28-9) e aprofundando-se à medida que se renova – “sentindo tudo de todas as maneiras”, “descascando” as sensações a partir de dentro (frag. 30, I, PESSOA, 1982, p. 32), despindo-se das várias sensações: “outrar”-se *i.e.*, ser outros “seres conscientes e inconscientes” (frag. 25, I, PESSOA, 1982, p. 29) – sentir cabalmente sempre diverso (frag. 101, I, PESSOA, 1982, p. 106). A metafórica no criador literário em Modernidade serve só “estética da Indiferença” (frag. 358, II, PESSOA, 1982, p. 94-5) à medida que, pelo culto do “pudor de si próprio” (frag. 358, II, PESSOA, 1982, p. 94), realiza a “estética do artifício” (frag. 204, I, PESSOA, 1982, p. 232) denunciando o “confidenciar”, o “confessar” como “a mais vil de todas as necessidades” (frag. 450, II, PESSOA, 1982, p. 193) contrária à criação estética da Modernidade por não querer perturbar a putativa personalidade formada na abnegação, recusando todas as ambições subjectivas. O criador em Modernidade almeja, por via de tal exercício de expressão, o “homem completo”, como tão bem Soares, ca. 1914, advoga como navegante insigne porque “navegar é preciso” (frag. 195, I, PESSOA, 1982, p. 223), - assim concordando com Caeiro; este em “A espantosa realidade das coisas” publicado em *Athena* nº 5, e datado de 1913-15, verte em verso: “Basta existir para se ser completo” (PESSOA, 1978a, p. 81)¹⁹, a fim de “salvaguardar a

¹⁹ Ao dar a reconhecer as várias personalidades que vai criando, faz jus ao vórtice intérmino de quadros transbordando da alma humana (frag. 279, I, PESSOA, 1982, p. 313) – e pelo peculiar “processo de construção

nossa personalidade” através de cujo *detachment* - ironia excelsa - surge como arma ponderadamente manuseada para fazer a nave tornar viagem em “era metálica de Bárbaros” (frag. 447, II, PESSOA, 1982, p. 191).

O criador poético moderno acomete insigne contra as frequentes imprudência e ausência de sageza hodiernas fadoras de “opiniões definidas e certas, instintos, paixões, e carácter fixo e conhecido” contra as quais já Campos poética e poetologicamente se arremessara (frag. 453, II, PESSOA, 1982, p. 194) na defesa de fortaleza que mais inexpugnável e indevassável quer preservar em época de civilização bárbara: o homem hodierno. O espaço criado ao longo de e durante o momento-de-epifania, como aquele no qual obra, auditório e artista modernos, segundo semi-heterónimo B. Soares, o acolhem para se decifre mistério-do-existir, é obra de arte moderna por excelência; espaço, no qual quer ubiquidade (frag. 25, I, PESSOA, 1982, p. 28-9) quer simultaneidade (frag. 394, II, Pessoa, 1982, p. 140) vogam em interioridade psíquica de destinatário consolidando respectivas alma nacional e opinião pública a ritmo só ganho se homem individual e em humanidade se distinguirem de homem técnico, pragmático. Ao criador moderno, o assumir a sua obra poética enquanto realização do **existir-aí** no lugar e no tempo que se objectivam pela palavra prodigalizando, em concreção, a psique e respectivas dimensões espaço temporais oniricamente edificadas.

Tentando emular conscientemente criação tão elementar, visa explorar pelo discurso a riqueza em enigmas, nos quais a alma humana é fértil, por saber podê-la “descascar” translatamente *ad infinitum* – deixando assim incólume o núcleo que augura infinito assim cultivando a convicção de se aproximar do momento do vislumbrar a original elementaridade da arquetípica personalidade da humanidade por e em Homem Completo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *La Fin du Poème*. Clamecy: Circé, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

criadora”, segundo J. A. Seabra, “potencialmente aberto e infinito” desafiando-se destinatário por via dialógica heteronímica (1988, p. 53), i.e., a natureza em si da modernidade em F. Pessoa..

FREUD, Sigmund. *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

GRIMMINGER, R. et al. (orgs.) *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, R/Hamburgo: Rowohlt, 1995.

GRIMMINGER, R. “Der Sturz der alten Ideale.Sprachkrise,Sprachkritik um die Jahrhundertwende». In: GRIMMINGER, R. et al. (orgs.). *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, R/Hamburgo: Rowohlt, 1995. p. 169-200.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Porto: Inova, 1973.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. *O Insincero Verídico*. Lisboa: Editora Inquérito, 1958.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1978a.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1978b.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1979.

PESSOA, Fernando . *Livro de Desassossego*. I. Lisboa: Ática,1982a.

PESSOA, F. *Livro de Desassossego*. II. Lisboa: Ática,1982b.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares II*. Obra em Prosa de Fernando Pessoa, vol. IV. Mem Martins: Europa-América, 1989.

PESSOA, Fernando. *Textos de Intervenção social e cultural. A Ficção dos Heterónimos*, Obra em Prosa de Fernando Pessoa, vol. II. Mem Martins: Europa-América, 1986a.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos , Cartas e Páginas Autobiográficas*. Obra em Prosa de Fernando Pessoa, vol. I. Mem Martins: Europa-América, 1986b.

PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Org. T. Rita Lopes. Lisboa: Horizonte, 1993.

PESSOA, Fernando. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2582>.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares I*. Obra em Prosa de Fernando Pessoa, vol. IV. Mem Martins: Europa-América, 1995.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Org. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Crítica- Ensaios, artigos e entrevistas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Fernando Pessoa, vol.VII, tomo I, Lisboa: INCM, 2006a.

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Fernando Pessoa, vol.VII, tomo II, Lisboa: INCM, 2006b.

PESSOA, Fernando. *Eu sou uma antologia - 136 autores fictícios*. Ed. Jeronimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PIZARRO, Jeronimo. *Fernando Pessoa:entre génio e loucura*. Edição crítica de Fernando Pessoa, v.III. Lisboa: INCM, 2007.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: INCM, 1988.

SEABRA, José Augusto. et al. *Fernando Pessoa*. Bruxelas: Orfeu, 2009.

ZWEIG, S. *Die Heilung durch den Geist – Mesmer-Mary Baker-Eddy – Freud*. F/M: Fischer, 1986.

SITIOGRAFIA

BAHR, Hermann. "Die Überwindung des Naturalismus", 1891. Disponível em: <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/2-ueberwindung.pdf>

BAHR, Hermann. "Die Moderne". In: *Moderne Dichtung*. Monatsschrift für Literatur und Kritik, 1890. Disponível em: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1890_bahr.html

BAHR, Hermann. "Symbolismus". In: *Die Nation*. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur, 1892. Disponível em: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1892_2bahr.html

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre et la Vie Moderne*. *Le Figaro*, 26 e 29 Novembro e 3 Dezembro de 1863. Disponível em: <http://charles.baudelaire.perso.sfr.fr/LePeintreDeLaVieModerne/LePeintreDeLaVieModerne1.php>

HOFMANNSTHAL. *Hugo v. "Ein Brief"* (Brief des Lord Chandos an Francis Bacon). *Der Tag*, Berlim, 18 e 19 de Outubro de 1902. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Essays,+Reden,+Vortr%C3%A4ge/Ein+Brief>


Recebido em 21 de agosto de 2021

Aprovado em 23 de setembro de 2021

Fernando Ribeiro

Professor do Centro de Humanidades e Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Este artigo teve o apoio de CHAM (NOVA-FCSH/Uaç pelo projeto estratégico FCT (UIDB/04666/2020).

Contato: f.ribeiro@fcsb.unl.pt

 <http://orcid.org/0000-0001-8345-5606>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

NIETZSCHE E PASCOAES, OU O SILÊNCIO COMO ACONTECIMENTO

NIETZSCHE AND PASCOAES, OR SILENCE AS AN EVENT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p184-201>

Rodrigo Michell Araujo¹

RESUMO

Este artigo visa analisar a presença de Nietzsche na obra poética de Teixeira de Pascoaes. Em vários momentos de sua criação literária, o poeta do Marão estreitou laços com o filósofo alemão, seja na poesia, como em *Jesus e Pã*, ou na prosa, como na biografia de Santo Agostinho. No entanto, concentrar-nos-emos no diálogo entre os “personagens” Zarathustra (Nietzsche) e o Tolo (Pascoaes), a partir do qual argumentaremos que o silêncio se manifesta na obra de ambos como um acontecimento. Um silêncio que exige, sobretudo, uma “aprendizagem”, revelando desde já o Nietzsche “educador” que Pascoaes leu. Espera-se com esse estudo demonstrar a importância de Nietzsche para a poesia de Pascoaes, viabilizando um caminho para entendermos o autor de *O Pobre Tolo* como um poeta do silêncio, mas sobretudo como um dos nomes responsáveis pela circulação do pensamento nietzschiano na poesia e na cultura portuguesas.

PALAVRAS-CHAVE

Nietzsche; Pascoaes; Silêncio; Poesia; Filosofia.

ABSTRACT

*This article aims to analyze the presence of Nietzsche in the poetic work of Teixeira de Pascoaes. At various points in his literary creation, the poet of Marão strengthened ties with the German philosopher, whether in poetry, as in *Jesus e Pã*, or in prose, as in *Saint Augustine's biography*. However, we will focus on the dialogue between the “characters” Zarathustra (Nietzsche) and the Tolo (Pascoaes), from which we will argue that silence manifests itself in their work as an event. A silence that requires, above all, a “learning”, revealing now the Nietzsche “educator” that Pascoaes read. This study is expected to demonstrate the importance of Nietzsche for the poetry of Pascoaes, enabling a way to understand the author of *O Pobre Tolo* as a poet of silence, but above all as one of the names responsible for the circulation of Nietzschean thought in poetry and in Portuguese culture.*

KEYWORDS

Nietzsche; Pascoaes; Silence; Poetry; Philosophy.

¹ Universidade do Porto, Porto, Portugal.

A poesia é sempre voz em luta íntima com o silêncio de onde nasce e para onde reflui uma vez nascida.

Eduardo Lourenço

INTRODUÇÃO

Friedrich Nietzsche foi um filósofo diverso, e seu estilo “literário” é algo incontornável, tornando-o um autor bastante lido dentro e fora do âmbito da Filosofia. Também Teixeira de Pascoas deixou uma obra múltipla, em suas cinco décadas de criação literária, alternando entre o verso e a prosa, mas também experimentando a biografia, o ensaio, o desenho, sendo objeto de interesse, em Portugal e não só, tanto da Literatura quanto da Filosofia. Nesse caso, a crítica (de ambos) sempre opta por uma “visão de conjunto”,¹ não apenas para acompanhar a evolução dos temas, mas sobretudo para melhor definir o “pensamento” do autor. No entanto, privilegiaremos menos um exame integral das obras de nossos autores, e mais uma análise de temas e situações, dando ênfase àquilo que aproxima o filósofo e o poeta, nomeadamente a questão do silêncio, mas sem deixar de lado o exame “penetrante”² que ambas as obras exigem.

Em Nietzsche, interessa-nos sobretudo seu livro *Assim falava Zaratustra*, considerado pelo autor o seu “testamento”, de acordo com uma carta a seu amigo Franz Overbeck, datada de 11 de fevereiro de 1883: “Agora eu acredito que ele constitua meu testamento” (NIETZSCHE; RÉE; SALOMÉ, 1979, p. 254).³ Trata-se de uma obra que funciona como um laboratório, na qual Nietzsche experimenta os temas capitais de seu pensamento, e que irão figurar de maneira mais ou menos expressiva em obras posteriores, bem como nos seus fragmentos póstumos e nas várias correspondências.⁴

¹ Veja-se, por exemplo, o que nos diz Karl Jaspers sobre Nietzsche, na minuciosa *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*, em que ressalta a importância do exame de sua obra “como um todo, levando a sério cada palavra, sem, contudo, se ater a uma palavra, isolando-a e restringindo nela a visão” (JASPERS, 2015, p. 3).

² Apropriamo-nos de uma colocação de Jaspers sobre a maneira como se deve ler a obra de Nietzsche: “[Ela] precisa ser penetrante; ela não pode saber definitivamente, mas precisa proceder, sabendo aquilo que é respectivamente considerado, de maneira a questionar e responder” (JASPERS, 2015, p. 5).

³ Tradução nossa. No original: “Je crois maintenant qu’il constitue mon testament”.

⁴ Quanto ao “gênero” de *Assim falava Zaratustra*, temos uma obra de difícil classificação. Para André Schaeffner, em uma sucinta introdução à compilação da correspondência entre Nietzsche e seu interlocutor Peter Gast, esta obra alterna entre o poema, o romance, o ensaio autobiográfico, obra filosófica ou até composição musical. Ver Nietzsche, 1957a, p. 188. O próprio Nietzsche a classifica como uma *sinfonia*, como vemos em uma carta a Gast, de 2 de abril de 1883: “Em que categoria devemos colocar este Zaratustra? Estou quase certo de que esteja entre as sinfonias. É certo que, com ele, entrei em outro mundo” (NIETZSCHE, 1957b, p. 135). Também viu a obra como um poema, como diz em carta a Overbeck, de 1883: “é um poema e não uma coleção de aforismos” (NIETZSCHE; RÉE; SALOMÉ, 1979, p. 254). Com esses excertos, podemos

*Zaratustra*⁵ é uma obra que inaugura na produção nietzschiana um novo ciclo,⁶ o que, para Charles Andler, representa a fase de “maturidade” do autor.⁷ O seu sucesso é perceptível: o protagonista, uma espécie de profeta⁸ que viveu dez anos encerrado em sua caverna, no alto de uma montanha e junto dos animais, tem de descer até a cidade ao encontro do povo, para lhes trazer uma “novidade”, porém de maneira súbita e intempestiva. Durante os quatro livros, acompanhamos as idas e vindas de um errante dançarino, visto como “louco”, a tentar comunicar-se com os homens, na busca incansável por “discípulos”. No Prólogo, compreendido por dez parágrafos, acompanhamos a saída de Zaratustra da sua solidão e do seu silêncio montanhês. Ele busca os homens para lhes comunicar, diante da praça pública, o “além-do-homem”, que dará “sentido à terra” (§ 3) e que permitirá a superação do próprio homem, mas, como tais colocações não são compreendidas, é chamado de louco,⁹ ou “um meio termo entre um louco e um cadáver” (NIETZSCHE, 2015, p. 37). Para Eugen Fink, um dos principais intérpretes do filósofo alemão, esta obra traz “parábolas impregnadas de um *pathos* poderoso” (FINK, 1976, p. 80),¹⁰ uma vez que a “mensagem” do personagem Zaratustra se encontra *cifrada*. Os seus interlocutores ainda não têm ouvidos preparados para o recebimento do conteúdo da mensagem, por isso Nietzsche, no desfecho do Prólogo, sinaliza a falta de preparação dos homens: “e a quem quer que

seguramente entender a obra como a mais híbrida do autor. Durante nosso estudo, teremos, portanto, a oportunidade de transitar (*en passant*), a partir das quatro partes que compõem *Assim falava Zaratustra*, pelos principais temas que, de algum modo, estruturam o pensamento nietzschiano: (i) a filosofia dos valores, (ii) a questão da moral, (iii) o entendimento do homem e do homem superior, (iv) a superação do próprio homem pela noção de além-do-humano, (v) a “morte de Deus”, (vi) a doutrina do eterno retorno, (vii) a questão da verdade, (viii) o apolíneo e o dionísio, (ix) um pensamento bailarino, (x) o exame da existência, (xi) a vontade de poder e (xii) o niilismo.

⁵ A partir daqui, assim nos referenciaremos à obra *Assim falava Zaratustra*.

⁶ Em uma carta a Peter Gast (carta 119), datada de 1 de fevereiro de 1883, Nietzsche anuncia o título do seu novo livro e assim diz: “Com esse livro, eu entro em um novo ciclo” (NIETZSCHE, 1957b, p. 122).

⁷ Cf. Charles Andler, *La maturité de Nietzsche*, 1928, p. 307.

⁸ Nietzsche foi buscar à Pérsia uma referência para compor seu Zaratustra: Zoroastro. No fragmento póstumo número 148, datado de 1884, Nietzsche escreveu o seguinte sobre os persas: “Os Persas foram os primeiros a terem pensado a história em sua totalidade” (NIETZSCHE, 1982, p. 65). Mas, como chama a atenção André Schaeffner, “nenhum parentesco é perceptível entre os escritos atribuídos ao profeta e a obra de Nietzsche” (apud NIETZSCHE, 1957a, p. 200). Roberto Machado, em *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, também observa que “a Grécia está bem mais presente no livro do que a Pérsia” (MACHADO, 2011, p. 36).

⁹ No cinema, esta imagem está muito representada na cena final do filme *Nostalgia* (1983), de Tarkovsky: um profético personagem, Domênico, que sobe para uma estátua no meio de uma praça pública, anunciando ao povo a corrupção da sociedade, pedindo para que haja sol em plena noite. Certamente, temos aqui a poética leitura da superação do homem feita pelo cineasta russo, pondo nas palavras de Domênico a necessidade de que a noite se banhe com a luz apolínea.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “Son parábolas impregnadas de un *pathos* poderoso”.

tenha ainda ouvidos para as coisas inauditas, confranger-lhe-ei o coração com a minha ventura” (NIETZSCHE, 2015, p. 41-42) – não podemos, com esses excertos, deixar de apontar as reminiscências óbvias dos Evangelhos, de quando Jesus, depois de contar a parábola do semeador, esclarece aos discípulos por que fala à multidão por parábolas.

Tentemos, agora, esboçar algumas semelhanças entre o protagonista Zaratustra, de Nietzsche, e o personagem Tolo, de Pascoaes. Originalmente publicada em prosa, em 1924, *O Pobre Tolo* ganhou uma revisão ampliada, também em prosa, datada de 1930. Em 1929, Pascoaes “reescreve” a obra, dando-lhe uma versão em verso (volume VI das *Obras Completas*, editado pelo próprio autor). Nesta obra singular, acompanhamos os devaneios de um personagem magro e descalço sobre a ponte de São Gonçalo, em Amarante (que, por vezes, se confunde com a própria ponte), personagem caracterizado como “tolo e meio poeta” (PASCOAES, 1924, p. 35). Da ponte, as pessoas desacreditam o Tolo e suas palavras, julgando a sua “falta de razão”: “riem-se dêle, às vezes; mas obedecem aos seus discursos incoerentes e nublosos que os atordôam e fazem scismar, devanear, num alheamento sonambólico e vago que é um dos primeiros sintomas da loucura” (PASCOAES, 1924, p. 62).

Quando Zaratustra é descrito como um “meio termo”, entre o louco e o cadáver, a caricatura pascoaesiana está posta. Não seria, para os tolos e loucos, a sua loucura a sua própria liberdade? Afinal, “os doidos libertam-se na sua loucura” (PASCOAES, 1924, p. 62). O Tolo crê na sua loucura como *sabedoria*. Quando se fala em “loucura”, para ele, se está a falar em “razão”, pois, como afirma o próprio Tolo, “a loucura santifica a razão” (PASCOAES, 1924, p. 74). Assim, podemos afirmar que o Zaratustra é uma espécie de Tolo, e que o Tolo corporiza a antológica afirmação de Gilbert Chesterton, em *Ortodoxia*: “o louco é um homem que perdeu tudo exceto a razão” (CHESTERTON, 2008, p. 19).

Outra afinidade entre ambos os personagens está na crítica àquilo que Nietzsche classificou, via Zaratustra, como população, ou os “bons burrinhos e burrinhas de carga” (NIETZSCHE, 2015, p. 66). No capítulo “Dos pregadores da morte”, temos o mais claro diagnóstico de Nietzsche para a necessidade de “transvalorizar todos os valores” – um dos pilares de seu pensamento. Os homens tornaram-se obedientes, supérfluos, superficiais. São “tísicos da alma” (NIETZSCHE, 2015, p. 72) que se acomodaram – corporalizando, de algum modo, a ideia schopenhauriana

de que a vida é *puro sofrimento*. Daí ser possível a Nietzsche avaliar o niilismo europeu em seus diversos níveis.¹¹

Na interpretação de Jaspers sobre o projeto nietzschiano de “transvaloração de todos os valores”, aquilo que o homem dispõe para lutar contra os *homens de rebanho* é a possibilidade de criar. O “homem é o ser que *avalia, que mede, que valora* e, aí, é criador, não há valores absolutos, que subsistam como um ser e que precisam ser apenas descobertos [...]” (JASPERS, 2015, p. 211-212, grifo no original). De maneira análoga a Zaratustra, o Tolo é visto pelos demais como um “estranho”. E é na sua “loucura” que fará uma “avaliação” do meio exterior, distinguindo-se ele mesmo dos demais homens, chamados de “homens de juízo”. O Tolo falará desses homens com um desdém que é herdeiro do que Nietzsche anunciou em *Ecce homo*: o “*nojo do homem, eis o meu perigo*” (NIETZSCHE, 1997a, p. 137, grifo no original). Para o Tolo, os “homens de juízo” apenas tateiam a realidade:

És um tolo *superior aos homens de juízo* que possuem a realidade por intermédio do tacto, como qualquer animal incipiente. E imaginam conhecê-la, porque desconhecem os sonhos. Não se entendem naquelas brumas misteriosas e longínquas, onde os tolos assistem ao desabrochar duma estrêla. E ficam radiantes, com um sorriso na alma, para sempre (PASCOAES, 1924, p. 82, grifo nosso).

Assim, é na imagem do “desajuste” com a realidade que Teixeira de Pascoaes extrai as lições nietzschianas para estruturar *O Pobre Tolo*, sobretudo por dois motivos. Primeiro, pela *ação criadora* que encontramos na obra (tanto nas versões em prosa ou verso), pois o Tolo a todo o momento devaneia e parece se situar no domínio dos sonhos, mas de um sonho que é a *sua* realidade, pois, de maneira, por assim dizer, muito clariceana, é na intersecção entre sonho e realidade que o personagem se insere – e que nos conduz a um dos pilares fundamentais da obra poético-filosófica de Pascoaes, que é a fantasmagoria.¹² Segundo, pela atividade

¹¹ Torna-se Nietzsche um grande crítico da moral através desta crítica, que atingirá não apenas a moral cristã, mas também a sociedade, a modernidade, a cultura. Apesar de já ter preambulado o tema em *Humano, demasiado humano* – quanto à questão da moral em *Humano, demasiado humano*, podem-se conferir os fragmentos reunidos no segundo capítulo, “Para a história dos sentimentos morais” – é na obra *A genealogia da moral* que o filósofo falará do homem *doente de si mesmo*, que é “consequência de um divórcio violento com o passado animal, de um salto para novas situações, para novas condições de existência, de uma declaração de guerra contra os antigos instintos que antes constituíam a sua força e o seu temível caráter” (NIETZSCHE, 1997b, p. 70).

¹² Em outro momento, já tratamos de uma leitura fenomenológica do sonho em Teixeira de Pascoaes e de suas implicações na sua obra, sobretudo em *O Doido e a Morte*, de 1913. Interpretação realizada a partir da

avaliadora empreendida pelo Tolo, de maneira muito análoga à de Zaratustra, a fazer um “diagnóstico” de tudo que está ao seu redor – mesmo que sem as pretensões nietzschianas de esboroamento, afinal, “o tolo não se liberta de si mesmo, e põe-se a estudar e a analisar o cárcere onde vive prisioneiro” (PASCOAES, 1924, p. 86). Essas são, para nós, as condições necessárias não só para o delineamento das afinidades entre ambos, mas também para a manifestação do silêncio.

1 UM PENSAR AFIRMATIVO

Para uma interpretação do silêncio como acontecimento em Nietzsche e em Pascoaes, é incontornável a contestação do pensamento platônico que ambos os autores esboçam, cada um de seu modo, nomeadamente sobre a *negação* do mundo sensível em prol de *outro mundo*¹³. Em “Da vitória sobre si próprio”, Zaratustra quer alertar para o perigo de criar outros mundos: “quereis primeiro criar um mundo tal que possais adorá-lo de joelhos; é a vossa última esperança [...]” (NIETZSCHE, 2015, p. 159). Temos aqui uma das principais críticas de Nietzsche a uma série de dualismos presentes na filosofia platônica, como, por exemplo, entre mundo inteligível e o mundo sensível. Mas o combate nietzschiano acaba por centrar-se no modo como o cristianismo teria distorcido o platonismo no intuito de depositar esperanças em outro mundo, julgado *melhor* que este¹⁴. Sem a pretensão de nos alongarmos, parece-nos sugestiva, no capítulo “O que devo aos Antigos” de *O crepúsculo dos ídolos*, a maneira como Nietzsche faz longas críticas a Platão, visto como “aborrecido”, figurando no rol da *décadence*: “Platão é um covarde perante a realidade – *por conseguinte*, foge para o ideal” (NIETZSCHE, 2018, p. 107,

fenomenologia de Leon Daudet e de seu conceito de *rêve éveillé* (sonho acordado), datado de 1926, fundamental para os estudos posteriores no campo do imaginário. Ver Araujo, 2020a.

¹³ Assumimos o risco de tal afirmação, apesar de, em determinados pontos, Teixeira de Pascoaes manter-se em sintonia com algum pensamento platônico, especialmente quando o poeta busca no pensamento da Antiguidade a noção de “harmonia” para compor uma espécie de “sentido musical” para sua obra.

¹⁴ Curioso é o comentário de Nietzsche, no § 374 de *A gaia ciência*: “Só podemos ver com nossos olhos; é uma curiosidade sem esperança de êxito de procurar que outras espécies de intelectos e de perspectivas podem existir” (NIETZSCHE, 2000, p. 274). Com este excerto podemos pensar numa das principais críticas de Nietzsche, a oposição à *teoria dos dois mundos*, ou seja, a negação dos ideais platônicos. Nietzsche empenhar-se-á fortemente na argumentação de que a divisão dos mundos entre mundo verdadeiro (inteligível) e mundo aparente (sensível) é falsa e supérflua. O filósofo de *Ecce homo* acaba por opor-se à tentativa platônica de demonstrar que este nosso mundo é “aparente”, enquanto uma outra realidade é tida como “verdadeira”, superior, logo, melhor. Para uma melhor compreensão, veja-se, por exemplo, o § 6 (“A ‘razão’ na Filosofia”) de *O crepúsculo dos ídolos*, onde Nietzsche interpreta o platonismo como uma “depreciação da vida”. Ver Nietzsche, 2018, p. 31.

no original), pois, ao se desviar de um pensamento helênico criador e afirmativo perante a vida e ao voltar os olhos para outro mundo, inteligível, inevitavelmente o platonismo *desqualifica* este mundo. Logo, uma desqualificação em prol de pré-juízos filosóficos, religiosos e morais.

O que nos interessa em Nietzsche e na sua ideia de *décadence* (Sócrates) é a sua noção de “desqualificação” do mundo sensível que o projeto platônico apresenta como “desvalorização” deste mundo que é o nosso, entendido por Nietzsche como um “envenenamento”.¹⁵

Quando perguntamos qual o sentido de “mundo” em Teixeira de Pascoaes, precisamos pôr em destaque a expressão “Outro Mundo”, corrente em sua obra. Mas sejamos cautelosos com o entendimento desta expressão, pois, pode sugerir a compreensão de que o poeta está a arquitetar uma outra realidade, ou melhor, *mundos possíveis*. Decerto o sujeito lírico pascoaesiano constantemente devaneia um outro mundo. No entanto, o devaneio com uma outra realidade nunca significa fuga, muito menos negação desta, mas justamente o oposto: o poeta visa a *um encontro com a realidade* para, assim, poder afirmá-la. Em *O Pobre Tolo*, vemos que a personagem herda a força nietzschiana para o combate, ao tentar *alcançar a realidade que lhe é fugidia*: “luta para atingir a sua própria realidade que lhe foge, como diluída em nevoeiro” (PASCOAES, 1924, p. 58). Se o Tolo tem o sentimento de que a realidade lhe escapa às mãos, é porque ela lhe aparece em forma de *esboço*. Em um sonho aéreo, o Tolo vê a vida do alto, “e o mundo aparece, cá em baixo, num esbôço transfigurado e grandioso” (PASCOAES, 1924, p. 59).

Podemos, então, afirmar que a obra *O Pobre Tolo* corporaliza aquilo que Jaspers definiu como linha de força na obra nietzschiana, isto é, um *pensar afirmativo da vida* e “em nome da vida” (JASPERS, 2015, p. 455), que não sucumbe à contraposição de mundos, muito menos teme a morte.

2 O ACONTECER DO SILÊNCIO

Acreditamos que foi possível a Nietzsche e a Pascoaes um pensar afirmativo da existência porque ambos dialogaram intensamente com o silêncio. O poeta e o filósofo encontraram no silêncio um interlocutor. Em *Zaratustra*, diversas são as passagens em que o tema do silêncio se manifesta, figurando em todos os quatros livros. Zaratustra irá valorizar o silêncio e a

¹⁵ Ainda em *O crepúsculo dos ídolos*, ver o § 35, “Incursões de um Extemporâneo”: “uma tal vegetação venenosa, brotando da putrefação, envenena com a sua exaltação a vida” (NIETZSCHE, 2018, p. 86, grifo no original).

solidão da sua montanha, visto que o profético personagem ainda está a aprender como comunicar-se com os homens e como lhes transmitir a sua mensagem do além-do-homem. Em “Da castidade”, Zaratustra diz: “Gosto da floresta. Vive-se mal nas cidades” (NIETZSCHE, 2015, p. 83). A floresta possibilita a recolha, o repouso, a comunicação com os animais, nomeadamente a águia e a serpente – metáforas importantes para o pensamento do eterno retorno no terceiro livro. Ainda no terceiro livro, quando conversa com a Vida, esta alerta-o para os perigos do ruído: “bem sabes que o barulho mata os pensamentos” (NIETZSCHE, 2015, p. 309).

A morada de Zaratustra é decerto no silêncio, “no alto dos montes silenciosos” (NIETZSCHE, 2015, p. 120). É ao silêncio montanhês que a personagem regressa depois do frustrante encontro com os homens da cidade. Esse regresso terá implicações positivas e cruciais para Zaratustra, pois é no silencioso recolhimento que ele desenvolverá e reformulará o seu pensamento de criação. Nas “Ilhas afortunadas”, passa a esculpir a vontade criadora, enquanto sente o que há de silencioso e leve ao seu redor: “acabarei a minha estátua, porque me apareceu uma Sombra, veio até mim o que há de mais silencioso e mais leve no mundo” (NIETZSCHE, 2015, p. 125-126). Logo, podemos observar que é no primeiro livro que o silêncio assume uma dimensão mais espacial.

É no segundo livro de Zaratustra que acompanhamos de perto uma audibilidade do silêncio, quando observamos Zaratustra a conversar com o silêncio, na *hora do supremo silêncio*. Uma conversa em sonho: “avançaram os ponteiros, o relógio da minha vida pareceu suspender o movimento... nunca ouvi tal silêncio à minha volta, e o meu coração foi apertado pelo assombro” (NIETZSCHE, 2015, p. 202). É o silêncio personificado que encoraja Zaratustra e o impele a um pensamento tempestivo. A “hora do supremo silêncio” lhe diz: “são as palavras mais silenciosas que trazem a tempestade” (NIETZSCHE, 2015, p. 204).

De maneira análoga, entendemos ser esta “hora do supremo silêncio” a “Musa” que sussurra no ouvido do Tolo (também no de Pascoaes?) para lhe aconselhar tempestivas *palavras silenciosas*. O Tolo, que nasceu de uma queda das nuvens¹⁶, está em constante conversa com o silêncio, sendo ele próprio fruto do silêncio, pois “o tolo é silêncio e luar” (PASCOAES, 1924, p. 36). Logo no início do segundo capítulo, o silêncio se

¹⁶ Logo no primeiro capítulo, acompanhamos a descrição deste personagem, que “caiu das nuvens e não pode regressar às nuvens” (PASCOAES, 1924, p. 16).

configura como o lugar de repouso do Tolo, o seu “leito”, fora do palco do mundo, mas ainda teatro do mundo:

Passou a tempestade vicentina. Silêncio; não o silêncio da lua de que nos fala Virgílio, nem o das almas meditativas, irmãs do pobre tolo: é o silêncio em que se converte o sermão das nuvens, – um precipício onde tombamos com delícia, porque os medonhos sons atroadores levam-nos pelas orelhas, não sei a que negras altitudes!

O silêncio é um leito de plumagens e veludos. Nêle repousaria o tolo, sossegado; adormeceria, se a toleima e o sono fôssem, por bom acaso, compatíveis (PASCOAES, 1924, p. 46).

Neste momento, o Tolo ainda vê o silêncio como a oposição do barulho, pois o ruído impede o pensamento. É preciso tomar o silêncio enquanto recolhimento, por isso, mais adiante, dirá o Tolo que “a alegria é dispersiva; é curiosa como as crianças; mas a tristeza, que é alegria envelhecida, concentra-nos em nosso pensamento” (PASCOAES, 1924, p. 47). Ou seja, se o barulho se configura como um obstáculo ao pensamento, para o Tolo o pensamento depende deste repouso no silêncio. A presença do “pensamento de abismo” nietzschiano, aqui, é clara: é o repouso no silêncio que permite ao Tolo voltar os olhos para a realidade, tentar conhecê-la, fazê-la superar o caráter de mero esboço, em síntese, alcançar a realidade que lhe é fugidia:

O silêncio é um mar onde o pobre tolo mergulhou, seduzido pelo mistério das profundidades tenebrosas [...]

Aqui e além, cristalizam e refulgem as arestas da Realidade; gritos de luz que rasgam os seios da sombra ilimitada... Gritos de luz, cristais num delírio de scintilações multicolores, aflorando no mar infinito do Silêncio (PASCOAES, 1924, p. 75-76).

Invariavelmente, esse repouso do Tolo nos coloca diante do paradoxo inerente ao silêncio. Enquanto este aparentemente parece dispensar a linguagem (a palavra, o *logos* etc.) – o que, para alguns, seria o silêncio algo equivalente ao vazio, coisa oca, um “nada” –, é a ela a quem sempre recorreremos para tornar o silêncio mais *visível*, ali mesmo no horizonte do mundo linguístico onde a linguagem incorpora o silêncio fazendo-se “linguagem muda” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 79), pois o silêncio percebido e experienciado, se assim pensarmos junto com Merleau-Ponty, também é linguagem, comunica. Nunca é um vazio, senão um vazio cheio. O silêncio abre a linguagem para aquilo que ela tem de possibilidade e

impossibilidade, de exprimível e de inexprimível, de explicável e de inexplicável. Em Pascoaes, o repouso acaba sendo um “caminho” que viabiliza a linguagem do silêncio, esta linguagem tão bem pressentida pelo poeta e radicalmente presente em suas obras. Mas repouso, em Pascoaes, jamais quer dizer inércia. Ao contrário, é ação, é caminho para um “encontro”. Basta situarmos que Pascoaes, em seu solar em Gatão, tinha um gosto especial pelo seu repouso, em seu quarto-escritório, com mobílias curiosamente e estranhamente planejadas pelo próprio poeta em forma de triângulo, além de uma grande janela que era sua “porta” para a Natureza, é neste espaço que o poeta compunha e cultivava o silêncio. Mas não era Pascoaes um homem isolado, como se pode pensar, pois foi no repouso de seu quarto-mundo que o poeta procurava encontrar a (sua) realidade. Isso acaba se refletindo em sua obra, seja em verso ou prosa, onde avulta uma espécie de “escuta” do silêncio que não quer dizer apenas ouvir passivamente com os órgãos responsáveis pela audição, mas um ouvir com o corpo e com a imaginação. Vejamos o que diz o poeta na obra memorialística *Uma fábula (o advogado e o poeta)*, escrita em 1952 (ano de sua morte) e publicada em 1978, também entendida pelo autor como uma continuação do *Livro de memórias*, datado de 1928: “Sou mais sujeito às alucinações auditivas que às visuais, como se a minha fantasia estivesse mais perto dos meus ouvidos que dos meus olhos” (PASCOAES, 1978, p. 57).

Acreditamos que é na escuta atenta do silêncio, nesta “alucinação auditiva”, que Pascoaes apreende o mundo como coisa indefinida, vaga e incerta, três vocábulos tão presentes em inúmeros versos. E, como exímio leitor que foi, advém daí seu interesse pelo “princípio da incerteza” de Heisenberg e pela física quântica¹⁷. Se a realidade se apresenta para Pascoaes como incerteza física, que pode despoletar uma incerteza metafísica, nada mais justificável, segundo António Cândido Franco (2014, p. 266), que “criar um pensamento solitariamente [...] indeterminado”. Acompanhamos, aqui, o ensaísta para entender o silêncio como uma via em que o poeta pode tatear os fragmentos incertos da realidade, ou daquilo que entende por realidade – por isso vale destacar que, em sua obra, o silêncio acaba sendo um problema complexo, assumindo diversos contornos e manifestações (espaço-temporais)¹⁸.

¹⁷ No ensaio “Teixeira de Pascoaes e o indeterminismo da saudade” (2002), António Cândido Franco destaca a presença de Heisenberg na órbita dos interesses de Pascoaes. Ver Franco, 2014, p. 265.

¹⁸ Em outro momento, estudamos amplamente as manifestações do silêncio e suas implicações na obra de Teixeira de Pascoaes. Ver Araujo, 2020b.

Se, no pensamento de Nietzsche, o que define a realidade é tão somente a interpretação que dela fazemos (cf. JASPERS, 2015, p. 435), a interpretação da realidade feita pelo Tolo é apenas possível através de sua atividade criadora. Daí o silêncio garantir ao Tolo a possibilidade de *criar*. E, por isso, defendemos sempre a tese de que, em Pascoaes, temas como o sonho e o devaneio (com “Outro Mundo”) não tipificam uma fuga à realidade, mas o seu oposto.

Quando Nietzsche fala do mundo como fenômeno da vontade de poder, Jaspers interpreta que “a vontade de poder não produz nenhum mundo cristalizado de formas, um mundo dotado de uma duração eterna, mas transforma esse mundo em um *dever* constante” (JASPERS, 2015, p. 440). Jaspers aqui toca sutilmente num conceito nietzschiano que, a nosso ver, está também presente em Pascoaes: o *dever*.

Todo o pensamento trágico do *pathos* de Nietzsche nos ajuda a entender a noção de *dever* como processo, como um *vir-a-ser* constante entre um construir e um destruir. Ora, em Pascoaes este *dever* está presente em *O Pobre Tolo*, quando o personagem se compara a um pedreiro, buscando criar-se a si mesmo e à própria realidade. O Tolo vê-se a si próprio como um esboço, como algo ainda em construção:

Todavia, o pobre triste lida com pedras e calhaus. Pica que pica, sua que sua, cinzela que cinzela! O seu desejo é arrancar àquelas brutas massas informes, um aspecto em que reveja o seu perfil, uma expressão em que vislumbre a sua alma. A sua ideia é criar a sua pessoa. E trabalha e trabalha a matéria prima que ele trouxe do ventre materno (PASCOAES, 1924, p. 100).

É enquanto “*sujeito criador e artista*” (NIETZSCHE, 1997c, p. 225, grifo no original) que o Tolo empreende uma “filosofia do *dever*”. Nas duas versões de *O Pobre Tolo* (prosa e verso), podemos verificar que o *dever*, para Pascoaes, constitui o caráter mutável e cambiante da existência. Na primeira edição, de 1924, o *dever* necessita do *espírito de criança*, para lembrar da metamorfose do espírito anunciada por Zaratustra:

Nós, os pedreiros, trabalhamos a cantar. As pedras submetem-se ao nosso esforço harmonioso e mostram a forma ideal que lhe impoemos, – o mesmo perfil do nosso sonho. Nós, os pedreiros, transmigramos para as pedras; conhecemo-las por dentro. Por dentro, todas as cousas são iguais. Encontramo-nos na intimidade duma pedra; encontramos, ali, a nossa *infância original* (PASCOAES, 1924, p. 60, grifo nosso).

Para o Tolo-pedreiro, o devir tem de ser um devir-criança. Este devir é fundamental para o personagem criar a realidade, ou em termos nietzschianos, para *interpretá-la* distanciando-se, como artista que é sensível à construção e destruição. O Tolo tudo observa com distanciamento, por isso vê tanto a vida quanto si próprio como “esboço”¹⁹: “E logo o mundo / cá em baixo, aparece num esboço / transfigurado” (PASCOAES, 1970, p. 250). Ao ter a perspectiva do esboço, poderá o Tolo-pedreiro “trabalhar a existência”, como vemos na seguinte estrofe da versão em verso:

[...] É pedreiro
E músico. Trabalha, mas cantando.
Assim trabalha as pedras da Existência.
Nelas esculpe estátuas de demónios;
E nas nuvens modela bustos de anjos...
As nuvens e os fragedos obedecem
Ao seu esforço harmonioso, e tomam
Atitudes humanas e divinas.
Conhece a Realidade - bruta fraga -
E o sonho - etérea nuvem indecisa...
Porque ele existe e vive [...] (PASCOAES, 1970, p. 251).

Outro ponto importante de *O Pobre Tolo* é quando Pascoaes recorre à imagem do pintor. O “sol” e o “inverno” aparecem no texto como pintores, *poetas mudos*, para lembrar Simónides de Ceos. Sobre a ponte, o Tolo vê que

o sol veste os fantasmas de carne viva e molha-os, por dentro, em sangue vivo, - o mesmo sangue das suas veias.
É um pintor de painéis o sol; *um trágico pintor*. A sua tinta é sangue vivo; espalha-a na tela que se encandeia e contorce e grita (PASCOAES, 1924, p. 183, grifo nosso).²⁰

¹⁹ Não deixemos de lado, mesmo que em nota, a presença sempre importante de Raul Brandão, especialmente nestas “imbricações” entre o físico e o metafísico presente na obra de ambos. Um “grande amigo” de Pascoaes (vale destacar que ambos dividiram a autoria da peça *Jesus Cristo em Lisboa*, estreada na capital portuguesa em 1927), autor com quem partilhou muitos de seus pensamentos, inclusive a compreensão de esboço existencial que aqui tratamos.

²⁰ Aqui, é estreita a relação que o Tolo estabelece com os desenhos do próprio Teixeira de Pascoaes, pois os seus desenhos são gritos e a cor é de sangue e fogo. Ver Pascoaes, 2002, p. 156-159. E também *Anjos e fantasmas* (2003), que se faz complemento à obra *Desenhos*.

Mais adiante, já passada a sua adorada primavera, o Tolo põe-se a contemplar o inverno, o que lhe permite afirmar ser esta a estação mais propícia à manifestação do silêncio: “O inverno adora o silêncio; não é músico; é um pintor, – o *pintor elegíaco* do roxo e do cinzento, as duas tintas da Tristeza” (PASCOAES, 1924, p. 190, grifo nosso). Deve-se notar que, nesta edição de 1924, não há nenhuma passagem em que o Tolo explicitamente se compare a um pintor, ele apenas projeta o silêncio de uma Natureza. No entanto, na edição em verso, podemos observar que o Tolo está envolto do elemento trágico e do elegíaco, o que nos permite elaborar a seguinte hipótese: é no verso que o Tolo absorve a pintura trágica e elegíaca da Natureza, convertendo-se ele mesmo em pintor trágico e elegíaco, para a partir daí dar cor e corpo à existência, uma vez que “o esboço e a pintura equivalem-se” (PASCOAES, 1924, p. 103). No fragmento V da edição em verso, temos a seguinte descrição do Tolo: “és um jumento / perdido neste mundo; mas a tua / sombra humana nos astros se projecta / és uma grave e trágica pessoa” (PASCOAES, 1970, p. 225). Já no fragmento XXVI, lemos o seguinte verso: “o tolo é uma elegia, em verso brando” (PASCOAES, 1970, p. 245).

Enquanto pintor, o Tolo pode ver a existência como uma tela, mas ainda com traços indefinidos e que precisam ser realçados. O pedreiro e o pintor são apenas metáforas usadas por Pascoaes para demonstrar a vontade criadora do Tolo. Se Zaratustra, no § 11 do “Canto da embriaguez”, no último livro, nos mostra a vontade criadora em forma de sede, alertando aos “homens superiores” para que tenham “sede de vós” (NIETZSCHE, 2015, p. 432), o Tolo, “em procura de si mesmo” (PASCOAES, 1924, p. 182), converte a sede em fome: “lobos, cães vadios e poetas: três irmãos no luar, famintos de sombra e de mistério. Três esqueletos do mesmo osso, espelhando o mesmo luar, a mesma fome” (PASCOAES, 1924, p. 120).

Parece-nos curioso a este propósito o § 182 do terceiro livro de *A Gaia Ciência*, onde Nietzsche diz que “quando se vive só, não se fala muito alto, não se escreve também muito alto [...]. A solidão modifica as vozes” (NIETZSCHE, 2000, p. 159). Aqui, Nietzsche decerto preambula a *voz do silêncio* que terá destaque em *Assim falava Zaratustra* e de igual modo em *O Pobre Tolo*.

Tanto Zaratustra quanto o Tolo são poetas do silêncio, pois ambos retiram do silêncio o seu *saber*, aprendem com o “bem-aventurado silêncio”

que os cerca e, deste modo, é pela via do silêncio que ambos os personagens transmitem os seus pensamentos aos homens, como vemos no terceiro livro de *Zaratustra*: “E lembras-te, ó Zaratustra, da Hora do supremo silêncio, que te arrancou a ti próprio segredando-te com voz maliciosa: ‘diz o que tens a dizer, e depois sucumbe!’” (NIETZSCHE, 2015, p. 252). Já para o Tolo, o silêncio é uma *exigência* de seu próprio Ser, uma necessidade vital.

Em *Uma fábula*,²¹ Teixeira de Pascoaes relembra que, na época em que se tornou bacharel em Direito, vivia em constante luta consigo mesmo, um duelo entre o sagrado e o profano, entre as leis e a poesia²². Mas foi a vitória da última que fez do próprio poeta um Tolo: “Venceu esta, naturalmente, que ninguém foge às leis da Natureza. Em vez dum advogado cidadão, fiquei a ser um pobre tolo, olvidado, durante anos e anos, nas profundezas duma aldeia!” (PASCOAES, 1978, p. 170). O poeta precisa, primeiramente, ser um Tolo, só então poderá ser um poeta do silêncio. É, portanto, de *Uma fábula* que retiramos a ideia do poeta-tolo como poeta do silêncio: “E um poeta só é Poeta nos seus silêncios metrificados e rimados” (PASCOAES, 1978, p. 114). E todo poeta do silêncio só o é quando se encontra suspenso “entre extáticas margens de silêncio” (PASCOAES, 1970, p. 276) – este verso pascoaesiano poderia, sem dúvida, ser uma fala de Zaratustra.

Sobre *Assim falava Zaratustra*, Eugen Fink afirma que a obra “não tem o caráter de uma mera invenção. Atrás dela se encontra uma grande força e é a partir dela que devemos entendê-la” (FINK, 1976, p. 74).²³ Apropriamo-nos desta citação de Fink, pois, para Nietzsche e Pascoaes, a “grande força” inominada é decerto a força do silêncio.

Com efeito, é de Nietzsche/Zaratustra que Pascoaes extrai o saber necessário para estruturar o seu “silêncio metrificado e rimado”, como lemos em *Uma fábula*. Afinal, para ambos há um *fundo musical* no silêncio²⁴. Inspirado em Nietzsche, o Tolo canta e dança porque a própria dança (força dionisíaca) tem poder de revelar o segredo da vida, pois “a dança

²¹ Assim abreviaremos a obra *Uma fábula* (o advogado e o poeta).

²² Fazemos referência à seguinte passagem do texto: “Digladiavam-se, em mim, o profano e o divino, o poeta, por graça de Deus, e o bacharel, por arte do diabo” (PASCOAES, 1978, p. 162).

²³ Tradução nossa. No original: “No tiene el carácter de una mera invención. Tras él se encuentra una gran fuerza y desde ella debemos entenderlo”.

²⁴ Roberto Machado, ao indagar se seria *Zaratustra* uma obra musical, elabora a seguinte hipótese: “considerar o Zaratustra canto significa dizer que nele a palavra canta pela própria musicalidade da palavra” (MACHADO, 2011, p. 24). No horizonte do silêncio, podemos reelaborar esta hipótese de Roberto Machado. Se consideramos a obra como um canto, é porque Zaratustra percebeu o *som do silêncio* que está por detrás da palavra. A obra pode ser interpretada, portanto, como uma música do silêncio, na pausa musical.

seduziu o tolo. Revelou-lhe o segrêdo da vida que é um ímpeto musical da Natureza, – o cântico da Terra” (PASCOAES, 1924, p. 116). E se advém de Zaratustra a fala de que “[...] os maiores acontecimentos surpreendem-nos não nas horas mais barulhentas, mas nas horas mais silenciosas” (NIETZSCHE, 2015, p. 184), temos, enfim, a maior lição que Pascoaes talvez tenha retido da obra de Nietzsche, que é, sem dúvida, o entendimento do silêncio como *um grande acontecimento*.

3 CONCLUSÃO

As relações entre Nietzsche e Pascoaes são extensas e não se esgotam por aqui, de maneira que o “concluir” é tão somente um fluxo de água corrente, ou, como afirmou o próprio poeta, na prosa filosófica *O Bailado*, “o caminho é uma pegada mais extensa, branquejando através dos panoramas. É o leito dum rio onde correm as ondas vivas do Tempo” (PASCOAES, 1973, p. 131).

A relação de Pascoaes com Nietzsche não se resume apenas na ordem do “intertexto”. Não podemos esquecer que Pascoaes foi também um grande leitor, sobretudo de língua francesa, e mesmo o Nietzsche que leu, por não ter domínio da língua alemã, foi por intermédio de traduções francesas. Uma das características mais marcantes de sua poesia, como também da prosa, é decerto o convite ao diálogo que suas inúmeras obras propõem (seja com outros autores ou com outras formas do pensamento). Sem dúvida, uma etiqueta bastante sincera e cabível para Pascoaes é a de “pensador”, sobretudo pelas constantes inquietações e interrogações que perfilam sua obra. No caso de sua relação com Nietzsche, é inegável o contributo que Pascoaes deu à literatura e cultura portuguesas no que concerne à circulação do pensamento nietzschiano, somando-se, assim, a uma plêiade de autores,²⁵ em Portugal, que se esforçaram em “pensar Nietzsche”.²⁶

Para o nosso propósito de averiguar as afinidades entre Zaratustra e o Tolo, tivemos que deixar de lado tantas outras obras de Pascoaes nas quais se avulta o pensamento nietzschiano, mesmo nas inúmeras reticências que Pascoaes insistiu como recurso em seus versos,

²⁵ A título de nota, vale conferir a tese de doutoramento de Américo Enes Monteiro, *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa (1892-1939)*, defendida na Universidade do Porto em 1997, na qual interpreta Teixeira de Pascoaes como um poeta difusor do pensamento nietzschiano. Ver Monteiro, 1997, p. 149.

²⁶ Não deixemos de destacar a prosa *Duplo passeio* (1942), em que Pascoaes faz remissões precisas a Nietzsche, obra que recebeu o suntuoso elogio de António Cândido Franco (2014, p. 261) de ser “talvez o livro mais importante da literatura portuguesa do século XX”.

configurando aquilo que em Retórica se chama “aposiópesis”. Por exemplo, em *Jesus e Pã*, obra de 1903 e já fortemente influenciada por Nietzsche, pois todo o poema trata de uma conversa do sujeito lírico com um velho sábio e enigmático que vive na serra – não se teria, aqui, Pascoaes inspirado em Zaratustra? O sujeito lírico quer aprender com este velho personagem, pois “o que pra mim era silêncio, ele escutava... / e logo conheci que ele entendia tudo” (PASCOAES, 1996, p. 164).

Ainda que as reticências persistam, no tecido textual e no próprio pensamento, continuamo-las nós, leitores, como o Tolo, à sombra do Tâmega, mergulhado nas ondas da realidade e à escuta de um silêncio que o possibilite tonificar as tintas da *sua* existência, porque, à maneira de Nietzsche, entendeu o poeta uma fórmula que se encontra presente em suas mais de vinte obras publicadas, a de que o silêncio é sempre igual a criar. Se, por fim, em um dos momentos mais marcantes de *O Pobre Tolo*, o quimérico personagem afirma que “a vida é imperfeição, esbôço, nuvem...” (PASCOAES, 1924, p. 164), é preciso que o silêncio sempre *aconteça* e se renove. Pois é ele que garante o duplo jogo de aprendizado e de ensino. É, então, o silêncio o “leito” que *guarda* o seu repouso – e também não é ele o leito que guarda a própria *poesia*?

REFERÊNCIAS

ANDLER, Charles. *La maturité de Nietzsche jusqu'à sa mort*. Paris: Éditions Bossard, 1928.

ARAUJO, Rodrigo Michell. “O problema da morte na poesia de Teixeira de Pascoaes”. *Antares: Revista de Letras e Humanidades*, v. 12, n. 26, mai./ago., p. 49-68, 2020a.

ARAUJO, Rodrigo Michell. *Silêncio e poesia em Teixeira de Pascoaes*. 2020. 262f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2020b.

CHESTERTON, Gilbert. *Ortodoxia*. Trad. Almiro Pisetta. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

FRANCO, António Cândido. *Trinta anos de Dispersos sobre Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014.

- JASPERS, Karl. *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- MONTEIRO, Américo Enes. *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa (1892-1939)*. 1997. 552f. Tese (Doutorado em Cultura Alemã) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Lettres à Peter Gast*. Intr. e notas André Schaeffner. Trad. Louise Servicen. Mônaco: Éditions du Rocher, 1957a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Lettres à Peter Gast - tome II*. Trad. Louise Servicen. Mônaco: Éditions du Rocher, 1957b.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes: printemps - automne 1884*. Trad. Jean Launay. Paris: Gallimard, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como se chega a ser o que se é*. Trad. José Marinho. 6.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. 7.^a ed. Trad. Carlos José de Meneses. Lisboa: Guimarães, 1997b.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia / Acerca da verdade e da mentira*. Trad. Teresa R. Cadete e Helga Hoock Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água, 1997c.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. 6.^a ed. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. 16.^a ed. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich; RÉE, Paul; SALOMÉ, Lou von. *Correspondance*. Org. Ernst Pfeiffer. Trad. Ole Hansen-Love e Jean Lacoste. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
- PASCOAES, Teixeira de. *O Pobre Tolo*. Porto: Renascença Portuguesa, 1924.

PASCOAES, Teixeira de. *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: V Volume – Cantos Indecisos / Londres / Dom Carlos / Cânticos / O Pobre Tolo*. Amadora: Bertrand, 1970.

PASCOAES, Teixeira de. *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VIII Volume (Prosa II) – O bailado*. Amadora: Bertrand, 1973.

PASCOAES, Teixeira de. *Uma fábula (o advogado e o poeta)*. Porto: Brasília Editora, 1978.

PASCOAES, Teixeira de. *As sombras / À ventura / Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PASCOAES, Teixeira de. *Desenhos*. Posfácio de Bernardo Pinto de Almeida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PASCOAES, Teixeira de. *Anjos e fantasmas (textos e imagens)*. Org. António Mega Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.


Recebido em 01 de novembro de 2020

Aprovado em 16 de setembro de 2021

Rodrigo Michell Araújo

Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal (2020). Investigador Colaborador do grupo "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal", ligado ao Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, e membro do CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (GT Épica, Filosofia e Religião), ligado à Universidade Federal de Sergipe.

Contato: rodrigo.literatura@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0473-3995>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

A MÁSCARA CAMPOS E AS MÁSCARAS DE CAMPOS PELA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA DE ERVING GOFFMAN

THE CAMPOS' MASK AND THE MASKS OF CAMPOS BY SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE OF ERVING GOFFMAN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p202-216>

Marcelo Ferraz De Paula^I
Kely Loreto Fagundes^{II}

RESUMO

Segundo Goffman (1975), o meio social é uma representação contínua que exige de nós papéis diversos em diferentes contextos. Fernando Pessoa explora com vigor esses papéis na construção e desconstrução de sua autoria poética: cria cenários, poetas-heterônimos e seus próprios acontecimentos de sensação e fingimento. Com base nessa constatação, propomos uma leitura de poemas de Álvaro de Campos, heterônimo no qual este recurso é explorado de forma recorrente. Como máscara de Pessoa, o heterônimo, por sua vez, também se mascara e desmascara-se na poesia. Retomando estudos canônicos sobre a heteronímia pessoana, buscamos contribuir com essas leituras ao dialogarmos com a perspectiva sociológica de Goffman (1975), ressaltando a importância da máscara como problematização da instância autoral em Fernando Pessoa.

PALAVRAS-CHAVE

Álvaro de Campos, Erving Goffman, Máscaras, Fernando Pessoa.

ABSTRACT

According to Goffman (1975), the social life is a continuous representation which requires different roles from us in different contexts. Fernando Pessoa vigorously explores these roles in the construction and deconstruction of his poetic authorship: he creates scenarios, poets-heteronyms and his own events of sensation and pretense. Based on this observation, we propose a reading of poems by Álvaro de Campos, a heteronym in which this resource is more explored. As a Pessoa mask, this heteronym, in turn, also masks and unmasks itself in poetry. Resuming canonical studies about the heteronymy, we intend to contribute to these readings by dialoguing with the sociological perspective of Goffman (1975), emphasizing the importance of the mask as a problematization of the authorial instance in Fernando Pessoa.

KEYWORDS

Álvaro de Campos, Erving Goffman, Masks, Fernando Pessoa.

^I Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

^{II} Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

INTRODUÇÃO

“Detrás de máscaras nosso ser espreita”, assevera Álvaro de Campos com a lucidez de que “hoje todos são máscaras” (PESSOA, 1993, p. 76). Em várias passagens de sua poesia, paradoxalmente, aceita e rejeita essa máscara. Ora a recusa em prol da nostalgia dos tempos de infância, que se constitui como “vida verdadeira”, em oposição à “vida falsa”, ora chega à aceitação decorrente da certeza de que as máscaras, de tão pregadas à face do sujeito, constituem sua única identidade possível, ainda que descontínua. Ao refletirmos sobre a fixação desse motivo em sua poesia, nos perguntamos: qual “realidade” está presente na obra pessoana? Tratando-se da produção de Fernando Pessoa, como considera Berardinelli (2004), a presença e a ausência coexistem. Uma negação da realidade empírica e a aceitação de uma “existência do ausente” (BERARDINELLI, 2004, p. 37) o faz negar o mundo material e optar por criar sua própria metafísica.

A crença na filosofia das coisas o faz transcender os limites da poesia, indo em direção oposta à tradição da lírica sentimental portuguesa. Fernando Pessoa acreditou na despersonalização total da poesia lírica e autointitulou sua produção como poesia dramática, num dos mais radicais projetos de implosão da subjetividade lírica convencional já empreendidos na poesia moderna. O poeta do pensamento declara: “Cansa sentir quando se pensa” (PESSOA, 1995, p. 148) e, assim, é perceptível a não ritualização da emoção como núcleo da constituição autoral e a descentralização desta no processo de criação artística. O poeta português formula um modo altamente moderno, por isso reflexivo, de construir poesia, conforme a perspectiva de Moisés (1988). Porém, a emoção nunca deixa de ter um lugar fundante em sua obra, “afinal, a melhor maneira de viajar é sentir / sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1993, p. 34). Sentir, mas não como poeta arrebatado na exibição de sua intimidade, e sim por meio da *emoção pensada* de suas várias *personas* poéticas, pois, como ressalva Jacinto do Prado Coelho (1987), o sentimentalismo confessional não tem espaço na produção pessoana. Pessoa se valia da inteligência intuitiva e discursiva, “pela sensibilidade que lhe é própria e pela imaginação” (COELHO, 1987, p. 43).

Pela ânsia de desvendar e ultrapassar os limites do real, Fernando Pessoa se desdobra em vários *eus* e a eles confere vida poética própria, o que significa dizer: uma biografia, um estilo, uma personalidade. A cada um atribui uma forte característica e determina que Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos “existam na ausência”. A Álvaro de

Campos deu o poder das sensações, de “sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1993, p. 26).

Campos é um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa. Segundo a biografia montada pelo poeta, nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. Engenheiro Naval de formação, tem uma vasta produção poética que se destaca por ser delimitada por fases específicas. Como características principais de sua obra destacam-se a produção simbolista-decadentista, futurista e, num terceiro momento, vemos um poeta tomado pelo tédio e a náusea, o que ocasiona em sua produção traços de uma poética intimista e melancólica.

“Assim sou a máscara” (PESSOA, 1993, p. 61), reconhece o heterônimo. Pensando na insistência dessa ideia ao longo de seus poemas, este trabalho tem como objeto de investigação a máscara Campos e as máscaras de Campos. Cabe-nos entender a necessidade da máscara e, em contrapartida, “a vantagem de saber tirar a máscara”. Investigamos essa questão pela ótica da teoria sociológica de Erving Goffman (1985), sem perder de vista obras já consagradas da fortuna crítica pessoana. Segundo Goffman, nossa vida social se assemelha a uma constante representação teatral, exigindo a criação de diversos papéis e a escolha de diversas máscaras adequadas aos espaços e convenções que desempenhamos em sociedade. Assim, as ações dos sujeitos dependem da *persona* ou “eu” que este assume em diferentes situações. Pode-se observar esse fenômeno na produção heteronímica de Pessoa e também no desenvolvimento poético de Álvaro de Campos como sendo um processo consciente que oscila entre a percepção da necessidade da máscara e o desejo de despir-se dela. Portanto, a máscara seria um fardo e uma necessidade, uma prisão da subjetividade inquieta, mas também uma forma de libertação dos papéis (familiares, intelectuais, cívicos) impostos aos sujeitos.

1 A MÁSCARA CAMPOS

A exaltação do poeta associada à despersonalização do dramaturgo tornou possível a criação de vários “eus” poéticos na obra de Pessoa. Segundo José Gil (1987), a produção dramática heteronímica se deu em um processo semelhante ao de abstração da emoção. Nos dois casos há uma espécie de transformação e transferência da emoção como consciência que resulta na expressão poética. Esse processo só se concretiza graças à não ritualização da emoção e à intelectualização desta. Desse modo, se torna

possível a transferência da emoção para uma *persona* poética por meio de uma “consciência da consciência da sensação”.

Como se trata de lírica moderna, esta possui características especiais e se diferencia da “poesia absoluta”. Segundo o clássico estudo de Hugo Friedrich, “pode-se falar de uma dramaticidade agressiva do poeta moderno” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Mas Fernando Pessoa se apresenta como um poeta moderno comum? José Augusto Seabra, discorrendo sobre Pessoa, diz que as peculiaridades começam no próprio nome “Pessoa”. Citando Eduardo Lourenço (1973), Seabra reafirma que Fernando Pessoa é uma “aventura sem nome próprio” (SEABRA, 1988, p. 27).

Quando nos deparamos com a afirmação de Pessoa a respeito da dramatização de sua poesia (a despersonalização de um dramaturgo), temos que entender o significado de “dramaturgo” na questão da heteronímia. Os heterônimos fazem parte de uma trama teatral em que o ator é o próprio poeta que se utiliza de máscaras (heterônimos) para diversas representações. Para compreender o modo de fazer poesia de Fernando Pessoa, José Gil (1987) propõe uma analogia com as representações cênicas. O autor afirma que o diferencial da poesia dramática de Pessoa é que os heterônimos são verdadeiros “dramas em gente”: enquanto nas artes cênicas temos a ação das personagens a partir dos acontecimentos, na heteronímia a ação se concretiza pela poética das *personas* pessoanas (heterônimos). O jeito peculiar que cada um possui de fazer poesia substitui a ação realizada pelos atores de uma peça de teatro:

o heterônimo possui algo mais do que a personagem de teatro, algo que substitui a acção. Ora, é a acção (teatral) que constitui toda a especificidade do drama cênico. É preciso, portanto, que esse “algo a mais” que o heterônimo possui seja um substituto da acção, conservando, no entanto, o poder expressivo dramático desta última [...] Num heterônimo, a força dramática provém do facto de os acontecimentos se transformarem, na sua poesia, em acontecimentos de sensação (GIL, 1987, p. 211).

Gil (1987) ainda considera que nos heterônimos a força dramática é proveniente da substituição dos atos por “acontecimentos de sensação”. O acontecimento na poesia de Pessoa é “sonhado”, as sensações são fatores de causalidade dos acontecimentos, pois estas exprimem tensões, conflitos, convergências, coincidências. Os heterônimos assumem, na poesia pessoana, sensações mais ou menos independentes do poeta. José Gil,

ainda comparando a obra dramática de Pessoa a uma peça de teatro, diz que “no drama cênico a ação suscita sensações, na poesia dramática elas são produzidas pelos versos” (GIL, 1987, p. 212).

Não podemos deixar de mencionar os quatro graus da poesia lírica arquitetados pelo próprio Fernando Pessoa. Os graus marcam o desenvolvimento do processo de despersonalização do poeta. Quando Pessoa determina como se deve aplicar a emoção para dar forma à poesia lírica, implica seu juízo de valor em torno do que para ele seria o caminho para uma produção artística superior. Considerando esse aspecto valorativo, ele mesmo desenvolve os quatro graus da poesia lírica, em que os dois primeiros tendem a ir pelo caminho da emoção pura e centralizada, e os dois últimos tendem para a verdadeira poesia reflexiva e emotiva com o apagamento do autor devido ao processo de despersonalização:

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não sente. Mas vive os estados da alma que não tem diretamente [...] Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança na escala da despersonalização. Certos estados da alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (PESSOA, 1966, p. 67).

O fragmento acima consiste na observação do próprio Pessoa a respeito do quarto grau da poesia lírica, em que é perceptível um avançado processo de despersonalização da poesia. Porém, como observa o autor português, o poeta pode ir além do quarto grau e, segundo José Gil (1987), o insólito acontece: a partir de uma nova pessoa são construídos os poemas. Nesse momento quem nos fala já não é o escritor, mas sim outrem que surge na despersonalização total do poeta. O autor empírico não se confunde com um heterônimo, este só dá materialidade aos escritos de outrem, isto é, quem tem a autoria do poema “Tabacaria” não é o escritor, mas sim o autor que surge, e é por ele que os versos que compõe o poema existem. Caeiro, Reis e Campos se materializam no ausente e se tornam presenças na poesia, assim como o próprio Pessoa se converte num heterônimo de si mesmo incorporado ao teatro das sensações.

Massaud Moisés (2008) discorre sobre a questão da heteronímia por meio da perspectiva do “afivelamento de máscaras”. Afirma que os

heterônimos “são frutos de uma genial mistificação” (MOISÉS, 2008, p. 52) e que é por meio do processo de despersonalização que o poeta se vale de máscaras para a representação de um duplo papel: se acomodar por detrás da máscara para revelar-se, mas, paradoxalmente, se revelar às avessas, transferindo para o leitor a responsabilidade de decifrar o enigma e acompanhar o percurso que o poeta adota em seu processo de mascaramento:

O processo de afivelar máscaras, que, ao serem retiradas, o Poeta descobre estarem “pegadas à cara”, como diz Álvaro de Campos em “Tabacaria”, termina num supremo requinte, ao qual só atentamos depois de repetido contacto com os heterônimos: a poesia ortônima, ou seja, a poesia do Pessoa “ele mesmo”, é ainda heterônima (MOISÉS, 2008, p. 52).

As observações a respeito da dramaturgia pessoana nos levam ao assunto do título desse tópico: o que representa a máscara Campos na obra do poeta Pessoa? O poeta Campos se revelaria o mais “sincero” dos heterônimos – e, até mesmo, do que o ortônimo? Em um de seus poemas, Álvaro de Campos proclama: “Não tenho sinceridade nenhuma que te dar” (PESSOA, 1993, p. 91), mesmo assim o heterônimo seria, principalmente em sua última fase, a máscara que mais performa uma lírica de confissão e transbordamento sentimental. Segundo Moisés (2008), a força expressiva do heterônimo leva mais longe as tensões que estruturam a poética pessoana:

Álvaro de Campos reflete a complexidade de Fernando Pessoa no todo de sua obra, ou, pelo menos, em sua poesia, apresenta: a parte que introduz o todo, a criatura, o criador; os microcosmos refletem os cosmos. Em segundo lugar, nele se contém os demais heterônimos: não poucos momentos há em que parece empregar máscaras de Caeiro, Reis, Bernardo Soares e o próprio Pessoa “ele mesmo”. Claro, o mesmo pode se afirmar dos outros heterônimos, mas com dose menor, fazendo pensar antes nas semelhanças de raiz que na adoção momentânea de máscara alheia, mas ainda nele se adivinha a germinação de outros possíveis heterônimos, que somente não se desenvolveram por circunstâncias superiores à sua vontade, bem como Pessoa (MOISÉS, 2008, p. 54).

Fernando Pessoa também caracteriza a máscara Campos como sem “sombra de ética: amoral, se não positivamente imoral” (BERARDINELLI, 2004, p. 102), que prefere sensações fortes, pois estas são em sua maioria “egoístas”. Campos está sempre distante da multidão e, quando sente com

ela, é bem claro e confessadamente para agradar a si mesmo e conceder-se sensações brutais. Portanto, a máscara Campos é definida por Pessoa como a personificação das sensações, o poeta português dá a ela características irreverentes e levanta questões complexas a seu respeito.

2 AS MÁSCARAS DE CAMPOS: DA INFÂNCIA À VELHICE

É do distanciamento que Álvaro de Campos observa o movimento das ruas durante o carnaval: “É carnaval, e estão as ruas cheias/ eles são iguais, eu sou diverso” (PESSOA, 1993, p. 76). Dispondo da ambiguidade de “máscaras” nesse contexto, conclui: “Detrás das máscaras nosso ser espreita” e que “Hoje todos são máscaras” (PESSOA, 1993, p. 76). Cabe aqui a discussão a respeito da lucidez de Campos acerca do fato de que todos são máscaras e utilizam delas perante o outro.

Fernando Pessoa se refere a Campos como alguém que está sempre longe da multidão, porém, quando se aproxima desta é com intenção de satisfazer às suas próprias sensações. Pode-se dizer que o heterônimo se utiliza de máscaras para participar do meio social, obrigatoriamente, uma vez que vivemos em sociedade. Suas sensações são egoístas, mas, neste mundo, o “sentir de todas as maneiras” também implica em ocultar-se de outrem.

É necessário o uso de máscaras e, em vários momentos de sua poesia, o heterônimo se mostra consciente desse fato. Seguindo essa premissa, voltemos à analogia das representações teatrais: a ação social requer de nós a adequação a diferentes contextos em que nos utilizamos de máscaras para nos apresentarmos ao público.

Goffman (1985) compara a vida cotidiana a uma contínua representação semelhante à representação cênica. A partir do pressuposto de que “quando o indivíduo desempenha seu papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles” (GOFFMAN, 1985, p. 25), assim se cria uma personagem pela qual, segundo crenças populares, o “indivíduo faz sua representação e dá seu espetáculo para benefício dos outros” (GOFFMAN, 1985, p. 25). Goffman propõe um estudo sobre a ótica do ator e sua própria crença a respeito de seu papel. Segundo José Manuel Mendes, “Goffman procura demonstrar o cariz sagrado da subjetividade nas sociedades modernas e urbanas”, para em seguida argumentar que “o normal é a existência de sujeitos múltiplos, flutuantes e situacionais. O sujeito, a subjetividade enquanto tal, é o arquétipo do mito moderno” (MENDES, 2002, p. 508).

Em toda representação existem dois extremos: no primeiro extremo o ator pode estar completamente compenetrado no papel que representa e estar sinceramente convencido de que a sua realidade criada, de fato, é o que ele representa para outrem. No outro extremo está o ator que não está completamente compenetrado em seu papel e pouco se importa com as impressões transmitidas. Para os dois extremos, Goffman utiliza os conceitos de “sincero” e “cínico”. O “sincero” corresponde ao que tem convicção de que a realidade encenada é a absoluta realidade. Já o “cínico” é o que não acredita em sua própria encenação e “não se interessa pelo público que acredita” (GOFFMAN, 1985, p. 27). Porém, o autor ressalva que o cínico nem sempre age de má-fé em benefício próprio, mas também pode ludibriar seu público pelo que acredita ser importante para o bem-estar da comunidade, como se ao expor as vísceras da encenação atingisse uma profanação libertária do próprio jogo. Exemplo eloquente dessa perspectiva na poesia de Campos é o célebre “Poema em linha reta”, no qual a autocrítica impiedosa, em oposição à pureza artificial dos “outros”, serve muito mais para ironizar a farsa das relações do que para sublimar a inaptidão do sujeito lírico para o disfarce.

Em suma, Goffman (1985) considera que um sujeito pode estar ou convencido de seu ato ou ser cínico a respeito dele. Mais do que dois extremos, essas duas condições podem determinar ao indivíduo uma posição com “suas próprias garantias e defesas” (GOFFMAN, 1985, p. 27). Robert Park (1950) considera:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver –, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos do nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral da nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter, nos tornamos pessoas (PARK, 1950, p. 249-250 apud GOFFMAN, 1985, p. 27).

As representações e as máscaras têm duplos papéis na vida do indivíduo: o permite conhecer os outros e a si mesmo. Com o tempo,

gradualmente, esse indivíduo adota a máscara para si e assim se torna a máscara. O cinismo permite que o sujeito se isole de certa forma a não aparecer a sua personalidade íntima quando está em contato com outrem. Os dois extremos citados por Goffman podem também sofrer oscilações: o indivíduo pode, por meio de sua representação, variar entre sinceridade e cinismo.

Voltando à discussão sobre Campos, temos a máscara que, quando arrancada, leva a um retorno da infância (tempo imaginado como anterior aos disfarces) e a máscara que, na tentativa de tirá-la, pois estava “pegada a cara”, revela a velhice do sujeito. Estabelece-se, assim, um paradoxo por detrás da máscara: a dicotomia entre infância e velhice.

3 AS MÁSCARAS DA RUA: A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA POESIA DE CAMPOS

“Poeta sensacionista e por muitas vezes escandaloso” (COELHO, 1987, p. 57), Álvaro de Campos é o poeta com “fome do mundo de sensações novas” (COELHO, 1987, p. 58). Uma vez determinado que seria o poeta distante da multidão, só lhe sobrou observar movimento das ruas em meio aos festejos de Carnaval.

Com suas rimas alternadas, Campos descreve sua visão distante daquele evento onde todos são máscaras:

É carnaval, e estão as ruas cheias
De gente que conserva sensação,
Tenho intenções, pensamentos, ideias,
Mas não posso ter máscara nem pão (PESSOA, 1993, p. 7b).

Aproximando-se na distância, paradoxalmente, Álvaro de Campos declara que aquela multidão é de gente que “conserva sensação”. Nos versos seguintes, proclama que “Esta gente é igual/ eu sou diverso”, o que nos leva à dicotomia entre o “eu” e o “outro”:

Esta gente é igual, eu sou diverso -
Mesmo entre os poetas não me aceitariam.
Às vezes nem sequer ponho isto em verso-
E o que digo, eles nunca assim diriam (PESSOA, 1993, p. 7b).

Nem mesmo entre os poetas teria lugar, por ser diferente deles, por dizer as coisas de modo diferente de como eles diriam. Assim, fazer parte deles seria representar um papel e adotar uma máscara. Declara estar

cansado e prefere estar sozinho, consciente de que para se adequar àquele meio deveria deixar de ser Campos e adotar uma personagem, mas logo considera que todos que ali estão adotaram a máscara e que por trás dela o verdadeiro ser observa:

Detrás de máscaras nosso ser espreita,
Detrás de bocas um mistério acode
Que meus versos anódinos enjeita (PESSOA, 1993, p. 7b)

Ao lermos que por trás de máscaras “nosso ser espreita”, nos socorrem, novamente, as considerações de Goffman (1985): o indivíduo adota a posição de cínico para isolar sua personalidade íntima quando está em contato com outrem. Os versos “anódinos” demonstram a sua sensação de repulsa em relação àquele festival de máscaras, e o cansaço parece transparecer em seus versos.

Ao final, surge o questionamento: “Sou maior ou menor?”. Seguindo a dicotomia entre o “eu” e o “outro”, o sujeito se pergunta: serei eu maior que esses por não estar usando máscara? Fica explícita a visão, em um primeiro momento, de Campos sobre as máscaras no meio social: algo no qual ele não se encaixa mesmo como poeta. O estranhamento da necessidade de máscaras é perceptível e se transforma no primeiro passo para a aceitação da máscara.

4 O ATO DE TIRAR A MÁSCARA E COLOCÁ-LA NOVAMENTE

Para Coelho (1987, p. 58), Campos foi o primeiro a reconhecer a revolução de sua poesia quando diz que: “Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou”. Assim, o crítico caracteriza a evolução e a introdução de novos modos de se fazer poesia, quando o futurismo ganhou destaque, assim como a aceitação da máscara.

Ainda segundo Coelho (1987), Álvaro de Campos é o único que acompanha Fernando Pessoa durante sua vida, portanto a evolução de sua poética é delimitada por suas fases e pela densidade de sua obra. Não por acaso temos o poema “Tabacaria”, datado de 1928, e o “Depus a máscara”, de 1934, ano anterior à morte de Fernando Pessoa e do próprio Álvaro de Campos. O último poema marca também, como discorre Berardinelli (2004), a fase de maturidade da poesia do heterônimo. Nesse momento, o

processo de aceitação da máscara terá sido consolidado? O poema por si só responde: “Assim sou a máscara”.

Quando comparamos o fragmento em que aparece a máscara em “Tabacaria” ao poema “Depus a máscara”, pode-se notar um movimento até a aceitação. O fenômeno é semelhante ao descrito por Park (1950): “na medida em que a máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos [...] esta máscara é nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser” (PARK, 1950, p. 249 apud GOFFMAN, 1985, p. 27). Porém, as perspectivas dos dois poemas são diferentes. No caso de “Tabacaria”, a máscara pode se apresentar como algo que o heterônimo tenha rejeitado, mas se acomodado deixando-a colada à cara. Assim, quando a tirou, sentiu o estranhamento da chegada da velhice:

Quando quis tirar a máscara
Estava pegada à cara.
Quando tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido (PESSOA, 1993, p.252).

Já em “Depus a máscara”, a aceitação da máscara implica mais em uma necessidade de esconder-se por detrás para preservar o que ainda estava vivo em si: a nostalgia da infância, o “eu intacto”. “A vantagem de saber tirar a máscara” transmite a sensação de felicidade por se dar conta de que ainda existe a mais pura face de sua personalidade que, porém, não pode mais revelada, sendo melhor que fique à espreita da máscara:

Depus a máscara e tornei a pô-la
Assim é melhor,
Assim sou a máscara (PESSOA, 1993, p. 61).

Berardinelli (2004, p. 297) considera que “a máscara de Campos em relação a ele mesmo seria a face de sua idade madura para disfarçar, talvez, o mais fundo do seu ‘eu’, a criança que foi e é”. Mais uma vez voltamos às considerações de Goffman (1985): o indivíduo assume a sua condição de “cínico”, não completamente compenetrado em seu papel, para isolar e esconder a sua personalidade mais íntima. Essa condição é assumida em “Depus a máscara”, uma vez que Álvaro de Campos decide que é melhor que sua verdadeira face fique ocultada por detrás da máscara.

Em “Tabacaria”, o heterônimo parece adotar a condição de “sincero”, pela perspectiva de Goffman (1985), ao acreditar que a máscara

que usava, realidade criada, era a verdadeira. Em razão disso, encontra dificuldade de arrancá-la e sente o estranhamento de se olhar no espelho e perceber o reflexo de sua velhice.

Há outro poema em que a máscara é retirada e a imagem da criança reaparece, “Aquela falsa e triste semelhança”:

Aquela falsa e triste semelhança
Entre quem julgo ser e quem sou
Sou a máscara que volve a ser criança
Mas me reconheço, adulto, aonde estou (PESSOA,1993, 7d).

Mais uma vez percebe-se a distância entre o que é representado e o que é real nos dois primeiros versos. Há uma falsa semelhança entre a máscara e o conteúdo mais íntimo do indivíduo. Sim, se assume a máscara novamente (“sou a máscara”), porém, em alguns momentos, Campos retorna ao seu interior e logo se dá conta de sua condição de “adulto”, percebendo que há uma necessidade de manter a máscara. Nos três poemas citados, a máscara é assumida – mas, em dois deles (“Aquela falsa e triste semelhança” e “Depus a máscara”), mostra-se a consciência de sustentar a máscara; enquanto em “Tabacaria” esta parece, durante muito tempo, fazer parte da configuração do sujeito e é rejeitada.

Segundo Berardinelli (2004), a máscara Campos mascara-se e desmascara-se e é a partir do ato de tirar a máscara que o indivíduo se enxerga por um acaso. Metaforicamente, o espelho mostra seu reflexo, mas isso se traduz no ato de olhar para dentro de si e enxergar a sua essência. Em ambos os poemas (“Tabacaria” e “Depus a máscara”), olhar-se no espelho foi uma consequência de estar diante dele. Há também de se observar que em ambos aparece o termo “vi-me/me vi” no espelho e, como discorre Berardinelli (2004), há uma diferença entre os termos “olhar-se” e “ver-se”.

Percebe-se, nos três poemas citados, uma dicotomia entre um voltar-se para si e se dar conta que o “eu” da infância está ali ainda intacto e um se perceber como quem é hoje, se dar conta de que a velhice chegou e assumir a maturidade – o que levaria a aceitar as regras do jogo e a atuar em conformidade com ele. Em “Depus a máscara”, Campos retira-a e torna a pô-la, já em “Tabacaria” Campos a rejeita e deita-se do lado dela.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com os sentidos dos poemas apresentados, percebemos um diálogo entre eles, uma vez que a temática da “máscara” aparece em todos, sejam as máscaras sociais da vida, sejam nas ambiguidades das máscaras de Carnaval.

Em “É carnaval, e estão as ruas cheias”, a máscara aparece devido ao cenário apresentado, que é festivo e próprio ao disfarce, porém Campos a utiliza para falar das máscaras do *outro*. Em “Aquela falsa e triste semelhança” também há uma referência ao carnaval no verso “Isto não é carnaval, nem eu”, mas ali a máscara social esconderia um “eu” intacto. Não é carnaval, mas a máscara também não é o verdadeiro Campos, pois “de trás da máscara nosso ser espreita” e é por detrás da máscara que se conserva a figura do menino que foi e ainda é, no fundo de sua personalidade. Mas também é por detrás da máscara que se percebe a velhice que chegara e junto dela a rejeição. Voltar a usar a máscara é necessário, mas a vontade de viver sem ela parece ser o desejo recôndito de Campos.

Pela perspectiva das representações é possível analisar as peculiaridades da poesia de Pessoa, dentre elas a questão da heteronímia. Um dramaturgo na poesia ou um poeta dramaturgo? Entre as duas opções, Fernando Pessoa escolhe a segunda. A partir disso, a poesia de Pessoa torna-se um abstrato baile de máscaras ou, até mesmo, um carnaval com máscaras de todos os estilos e peculiaridades. Uma delas se chama Álvaro de Campos, que, por sua vez, mascara-se e desmascara-se “como quem despe um dominó roubado”.

A criança está lá no interior, à espreita da máscara, e é assim necessário estar. Goffman (1985) destaca que a vida é uma contínua representação e que há uma escolha mais ou menos consciente nas opções de ser “sincero” ou “cínico”. Ser sincero é acreditar veemente naquilo que representa e ser cínico implica em não estar completamente compenetrado no papel. Porém, não significa que ser cínico seja ruim: ser cínico é escolher uma posição de isolamento de sua própria personalidade.

A respeito disso, podemos dizer que o próprio Pessoa ortônimo, tal como o heterônimo Álvaro de Campos, tenha escolhido a posição de não se revelar, não expor sua verdadeira personalidade ou, como Massaud Moisés (2008) afirmou, revelar-se, mas revelar-se às avessas. Assim, é difícil acompanhar o percurso dos poetas, uma vez que “Pessoa existe nos seus papéis [...] só resta uma forma de até ele chegar: lê-lo” (BERARDINELLI, 2004, p. 291).

O que se pode notar em Campos é o processo descontínuo de aceitação da máscara. A sua necessidade sempre foi admitida, mas da rejeição à aceitação percorreu-se um caminho. Inicia-se com a constatação de que “todos são máscaras” e termina-se com a aceitação: “Assim sou a máscara” (PESSOA, 1993, p. 61), a máscara “que volve a ser criança” (PESSOA, 1993, p. 7d), a máscara que está “pegada à cara” (PESSOA, 1993, p. 252), que já faz parte de si, que é integrante da complexidade do ser, que revela quanto tempo já se passou e permite ir por seu ser na busca de quem se é.

REFERÊNCIAS


- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editora Verbo, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MENDES, José Manuel. “O desafio das identidades”. In: SANTOS, B. (org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: Livro de Versos*. Organização de T. R. Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.
- SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva-USP, 1988.

Recebido em 9 de junho de 2020
Aprovado em 25 de abril de 2021

Marcelo Ferraz de Paula

Professor de Teoria Literária na Universidade Federal de Goiás e membro do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, na mesma instituição.


Contato: marcelo2867@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>

Kelly Loreto Fagundes

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Goiás.

Contato: kellycristinaloreto@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5011-1580>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

CECÍLIA MEIRELES E OLAVO D'EÇA LEAL: O BRINQUEDO EM REVISTAS DO ESTADO NOVO BRASILEIRO E PORTUGUÊS EM 1942 *TRAVEL IN BRAZIL E PANORAMA: REVISTA PORTUGUESA DE ARTE E TURISMO*

CECÍLIA MEIRELES AND OLAVO D'EÇA LEAL: THE TOY IN MAGAZINES OF THE BRAZILIAN AND PORTUGUESE ESTADO NOVO IN 1942 - *TRAVEL IN BRAZIL AND PANORAMA: REVISTA PORTUGUESA DE ARTE E TURISMO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p217-238>

Luis Antônio Contatori Romano¹

RESUMO

Com base em Benjamin (1987) e em Freud (2010), discute-se a relação entre brinquedo e brincadeira nos brinquedos artesanais e industriais. A partir desse referencial teórico, é comparativamente analisado um conjunto de crônicas de Cecília Meireles e de Olavo D'Eça Leal. Desse conjunto, focaliza-se as crônicas "Brazilian Dolls" e "Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses", ambas de 1942, publicadas, respectivamente, nas revistas *Travel in Brazil* e *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Tais crônicas são analisadas no contexto ideológico do Estado Novo brasileiro e do português e na forma como situam os brinquedos como expressões de "lugares de memória" ou "lugares antropológicos" (AUGÉ, 1994).

PALAVRAS-CHAVE

Brinquedo, Revista *Travel in Brazil*, Revista *Panorama*, Cecília Meireles, Olavo D'Eça Leal.

ABSTRACT

Based on Benjamin (1987) and Freud (2010), the relationship between toys and play in handmade and industrial toys is discussed. Based on this theoretical reference, a set of chronicles by Cecilia Meireles and Olavo D'Eça Leal is analysed. From this set, we focus, comparatively, the chronicles "Brazilian Dolls" and "Portuguese Toys for Portuguese Boys", both from 1942, published, respectively, in the magazines *Travel in Brazil* and *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. These chronicles are analyzed in the ideological context of the Brazilian and the Portuguese Estado Novo and in the way they situate toys as expressions of "places of memory" or "anthropological places" (AUGÉ, 1994).

KEYWORDS

Toy, *Travel in Brazil* magazine, *Panorama* magazine, Cecilia Meireles, Olavo D'Eça Leal.

¹ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, Pará, Brasil.

INTRODUÇÃO

Objetiva-se analisar um conjunto de cinco crônicas de Cecília Meireles que tematizam o brinquedo, publicadas nos jornais cariocas *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*, e na revista *Travel in Brazil*, nas décadas de 1930 e 1940, e uma crônica do escritor português Olavo D’Eça Leal, publicada em 1942, na revista *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*.

Para fundamentar essa análise, apresenta-se, com base em Walter Benjamin (1987), uma síntese histórica da passagem do brinquedo artesanal para o brinquedo industrial, focalizando suas diferenças quanto aos materiais empregados, suas dimensões e implicações na relação da criança com a vida social. Ainda com base em Benjamin, discute-se a relação entre brinquedo e brincadeira. Para abordar a importância da repetição da brincadeira para a criança, como forma de atualizar uma sensação prazerosa ou elaborar um conflito ou uma situação de desprazer, recorre-se a Freud (2010).

Procura-se extrair a concepção de Cecília Meireles sobre o brinquedo e a brincadeira a partir da leitura de uma crônica por ela publicada no *Diário de Notícias* (“As Crianças e os brinquedos”), em 1930, e três no *Correio da Manhã* (“Brinquedos”, “Papagaios de Papel” e “A Respeito de Papagaios”), em 1941, fazendo-as dialogar com as reflexões de Benjamin e Freud. Antes de desenvolver a análise comparada entre os textos publicados por Cecília Meireles e Olavo D’Eça Leal nas revistas *Travel in Brazil* (“Brazilian Dolls”) e *Panorama* (“Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses”), respectivamente, ambos de 1942, faz-se necessário compreender como o Estado Novo brasileiro e o português concebiam suas políticas culturais e de turismo, em cujo contexto se inserem esses textos. Para fundamentar essa contextualização histórica, recorre-se a Lacerda (1994) e a Ribeiro (2017a e 2017b).

Ao desenvolver a análise comparada entre os artigos de Meireles e de Leal, considera-se que esses autores revelam perspectivas diferentes sobre o brinquedo folclórico, pois se vinculam a concepções ideológicas diversas. O Estado Novo brasileiro, por meio de seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que fomentava publicações como a revista *Travel in Brazil*, procurava divulgar a imagem de um país em vias de modernização, que absorvia perspectivas de valorização da cultura popular e do patrimônio histórico advindas do Modernismo brasileiro. O Estado Novo português, através do Secretariado da Propaganda Nacional

(SPN), procurava construir a ideia de uma identidade nacional a partir de um projeto de valorização da cultura popular por meio da intervenção de artistas portugueses de renome. Buscava-se projetar, nacional e internacionalmente, a imagem de um país conservador, que preservava seus valores rurais, ao mesmo tempo em que possuía uma classe média urbana e um Estado forte e organizado, disposto a financiar políticas culturais. Empreendimento esse que cabia a António Ferro, diretor do SPN, e idealizador da “Política do Espírito”, inspirada no fascismo italiano. A *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo* era fomentada pelo SPN e teve em António Ferro seu idealizador.

As diferentes perspectivas de Meireles e Leal remetem à reflexão sobre o brinquedo folclórico como expressão de um “lugar antropológico” ou de “lugares de memória”, conforme conceitos desenvolvidos por Marc Augé (1994). Meireles irá abordar o brinquedo folclórico como colecionável, ou memorável, enquanto Leal, como instrumento de difusão de valores conservadores em Portugal durante o salazarismo, como expressão de uma tentativa de “reconstruir” uma identidade em que os portugueses se reconhecessem.

1 WALTER BENJAMIN: A HISTÓRIA DO BRINQUEDO E SUAS RELAÇÕES COM A BRINCADEIRA

Em 1928, Walter Benjamin escreveu dois textos em que comenta uma obra de Karl Gröber, publicada nesse mesmo ano, em Berlim, intitulada *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeug*¹. Os textos “História Cultural do Brinquedo” e “Brinquedo e Brincadeira” foram reunidos na coletânea *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, de Benjamin (1987), com tradução de Sergio Paulo Rouanet.

Em “História Cultural do Brinquedo”, Benjamin (1987, p. 244) afirma que a Alemanha, especialmente as cidades de Nuremberg e Munique, produziram “alguns dos brinquedos mais belos que ainda hoje ornaram os museus e quartos infantis”. Esses brinquedos alemães teriam sido produzidos em oficinas de artesãos não especializados, tais como entalhadores de madeira, fundidores de estanho, confeiteiros etc. Os brinquedos tinham, em geral, dimensões pequenas e eram subprodutos de

¹ Não foram encontradas referências a uma tradução desse livro no Brasil. Sergio Paulo Rouanet traduziu seu título como *Brinquedos infantis dos velhos tempos. Uma história do brinquedo*.

atividades regulamentadas corporativamente, sendo assim, cada oficina apenas poderia produzir o que correspondesse ao seu ramo. No decorrer do século XVIII começa a surgir uma fabricação especializada, que enfrentou restrições corporativas, pois “proíbiam que os carpinteiros pintassem suas bonecas de madeira, e a produção de brinquedos de vários materiais obrigava diversas indústrias a dividirem entre si o trabalho mais simples, o que encarecia a mercadoria.” (BENJAMIN, 1987, p. 245). A venda de brinquedos era realizada, de início, pelos próprios artesãos, não obstante existirem distribuidores por atacado, que compravam desses artesãos, e até mesmo firmas exportadoras:

Os animais de madeira entalhada podiam ser encontrados no carpinteiro, os soldadinhos de chumbo no caldeireiro, as figuras de doce nos confeitores, as bonecas de cera no fabricante de velas. O mesmo não ocorria nos estabelecimentos de distribuição por atacado. Também eles apareceram primeiro em Nuremberg. Ali as firmas exportadoras começaram a comprar brinquedos produzidos nas manufaturas da cidade e principalmente na indústria artesanal dos arredores, e a distribuí-los ao comércio varejista (BENJAMIN, 1987, p. 245).

Apenas no século XIX uma indústria especializada em brinquedos se estabelece diante do enfraquecimento das restrições corporativas dos ofícios artesanais. Enquanto subprodutos de determinada atividade artesanal, os brinquedos correspondiam a miniaturizações das mercadorias produzidas na oficina, guardando relação direta com as atividades familiares e locais. A partir da segunda metade do século XIX, eles se tornam maiores e adquirem características próprias, destacando-se dos ramos específicos das atividades laborais locais, que, aos poucos, vão definindo com o processo de industrialização. Assim, os brinquedos deixam de representar a vida local da comunidade, são produzidos a partir de um sistema ideacional estranho à família e à criança, mas que, ao mesmo tempo, atraem o olhar sobre si:

perdendo aos poucos seu aspecto discreto, minúsculo, sonhador. Não seria nessa época que a criança ganha um quarto de brinquedos especial, um armário especial, em que pode guardar seus livros separadamente dos que pertencem aos seus pais? [...] O brinquedo começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mais ele se esquia ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais (BENJAMIN, 1987, p. 246).

Benjamin considera que ao preencher o microcosmo da criança com brinquedos industriais, o adulto desconsidera a capacidade dela de combinar materiais para construir o objeto de brincar. Para o pensador alemão, há materiais neutros que atraem as crianças desde “épocas patriarcais”, anteriores à sociedade industrial, tais como a madeira, os ossos, os tecidos, a argila. A indústria incorpora novos materiais ao microcosmo infantil, como os metais, o vidro, o papel e o alabastro. A ênfase de Benjamin, no entanto, recai na importância de preservar a capacidade de a criança combinar materiais para a construção do brinquedo, em função da brincadeira que deseja realizar. Nesse sentido, assinala uma dissonância entre os brinquedos oferecidos pela indústria especializada e os materiais neutros escolhidos pelas crianças como utensílios de brincar:

Por um lado, verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, berços de vidro, navios de zinco, os adultos estão interpretando à sua moda a sensibilidade infantil. A madeira, os ossos, os tecidos, a argila, são os materiais mais importantes nesse microcosmos, e todos eles foram utilizados em épocas patriarcais, nas quais o brinquedo ainda era um segmento do processo produtivo, conjugando pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, o vidro, o papel, e até mesmo o alabastro (BENJAMIN, 1987, p. 246-247).

Benjamin conclui “História Cultural do Brinquedo” discutindo a relação entre brinquedo e brincadeira. Considera que a indústria especializada parte do pressuposto de que o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira, porém Benjamin inverte essa relação: querer brincar de esconder determinaria, por exemplo, o brinquedo de “policia e bandido”. Haveria uma ideia de fundo na brincadeira que determinaria a forma e o uso do brinquedo. Nesse sentido, muitos instrumentos de brincar, próprios de sociedades tradicionais, tais como bolas, arco, roda, penas e papagaios de empinar se prestariam a diferentes tipos de brincadeiras. Em dissonância com esses objetos arcaicos e simples,

os brinquedos atraentes e imitativos ofertados pela indústria restringiriam as possibilidades de brincar e provocariam, comumente, o desinteresse da criança após um encantamento inicial:

Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio – verdadeiros brinquedos [...]. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva (BENJAMIN, 1987, p. 247).

Em “Brinquedo e Brincadeira”, Benjamin (1987, p. 252) considera que: “Se até hoje o brinquedo tem sido visto demasiadamente como produção para a criança, se não da criança, o erro oposto é ver a brincadeira excessivamente na perspectiva do adulto, do ponto de vista da imitação.” Para retomar a relação de dominância entre o conteúdo ideacional da brincadeira sobre o utensílio de brincar escolhido ou construído pela criança, Benjamin cita três gestos lúdicos, que contêm a ideia fundamental que constitui a brincadeira:

em primeiro lugar, o do gato e rato (toda brincadeira de perseguição); em segundo lugar, o do animal-mãe que defende seu ninho com os filhotes (por exemplo, o goleiro, o tenista); e, em terceiro lugar, o da luta entre dois animais pela presa, pelos ossos ou pelo objeto de amor (futebol, pólo). Caberia ainda a essa teoria investigar a misteriosa dualidade do bastão e do arco, do pião e do barbante, da bola e do taco, e o magnetismo que se estabelece entre as duas partes (BENJAMIN, 1987, p. 252).

A lei da repetição, ou a compulsão à repetição, em cujo impulso Freud descobre um “além do princípio do prazer”, rege, para Benjamin, o mundo da brincadeira:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. [...] Não se trata apenas de assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-

se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início (BENJAMIN, 1987, p. 253).

Ao enfatizar a necessidade de a criança repetir a brincadeira, isto é, repetir o prazer que ela provoca ou elaborar o desprazer, o pensamento de Benjamin articula-se ao de Freud, em *Além do Princípio do Prazer*, obra de 1920, em que o psicanalista introduz a expressão *Fort-da*, a partir da observação de seu neto de dezoito meses. Durante a ausência da mãe, o menino atirava objetos para fora do berço. Quando esses objetos saíam de seu campo visual, a criança emitia um “o-o-o-o”, interpretado pela filha de Freud, mãe da criança, e por ele próprio, como *fort*, que significa “foi embora”:

Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto do aposento, debaixo da cama, etc., de modo que reunir seus brinquedos não era coisa fácil. Ao fazer isso ele proferia com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado o-o-o-o, que no julgamento da mãe e no deste observador, não era uma interjeição e significava “fort” [“foi embora”]. Afinal percebi que era um jogo e que o menino apenas usava todos os seus brinquedos para jogar “ir embora”. Um dia pude fazer a observação que confirmou minha opinião (FREUD, 2010, p. 174).

O berço tinha um cortinado, movimentado por um carretel, também ao alcance da criança, quando esta atirava esse objeto, a expressão *fort* se repetia, mas quando o carretel completava o movimento de voltar ao berço, esse retorno era acompanhado de uma expressão de alegria e da emissão de um “a-a-a-a” pelo neto, interpretada por Freud como *da*, que significa “está aqui”. Assim, surgia o *fort-da*, e, ao que parece, o prazer maior estava no segundo movimento, o do retorno do carretel. Esse movimento de desaparecimento e retorno ao campo visual da criança do carretel é interpretado por Freud como uma maneira de superar a ausência materna e esperar pelo seu regresso. Assim, a brincadeira repetitiva do *fort-da* seria uma forma de simbolizar a ausência desprazerosa da mãe e tomar essa privação como temporal, um momento a ser superado, seria, portanto, um jogo de ausência e presença.

Em síntese, com base em Benjamin (1987), discutiu-se as transformações sofridas pelos brinquedos, inclusive em seus materiais, durante a passagem das sociedades artesanais à industrial. No contexto da sociedade tradicional europeia, os brinquedos eram subprodutos dos ofícios artesanais, correspondiam, comumente, a miniaturizações das atividades da comunidade e assim integravam a criança à família e à cultura popular. Durante o processo de industrialização, os brinquedos passam a adquirir autonomia em relação à vida local e familiar, são produzidos em série, com novos materiais, e deslocam-se das vivências locais. Para a família, tornam-se, muitas vezes, objetos valiosos a serem preservados. Benjamin destaca que a indústria inverte a relação ideacional entre brinquedo e brincadeira, pressupondo o primado daquele sobre esta, enquanto nas comunidades patriarcais era a brincadeira que determinava os utensílios de brincar a serem empregados pela criança, o que proporcionava certa liberdade combinatória e imaginativa para esta. Benjamin salienta também que a brincadeira segue certa lei repetitiva, motivada seja pelo prazer que provoca, seja pela elaboração da experiência de desprazer que evoca.

2 CECÍLIA MEIRELES: O BRINQUEDO E A BRINCADEIRA EM CRÔNICAS DE 1930 E DE 1941

Em duas crônicas de Cecília Meireles (1901-1964) sobre brinquedos, pode-se reconhecer pontos de vista próximos aos de Walter Benjamin. Em “A Criança e os brinquedos”, publicada originariamente no *Diário de Notícias*, de 21 de outubro de 1930, Meireles aborda a questão do brinquedo industrial, esteticamente sofisticado e caro. Esse tipo de brinquedo seria valorizado pelos pais, que esperariam que a criança o preservasse, o que ela, comumente, não faz por desconhecer o valor monetário e porque o “brincar” envolve o desgaste e até o desmonte do brinquedo:

No desejo do adulto, o brinquedo devia ser uma coisa bonita, feita para encantar a criança, interessá-la, mas, ao mesmo tempo, despertar-lhe um tal respeito, ou pela sua beleza ou pelo seu valor, que ela não se atrevesse a tomá-la nas mãos senão em certas horas, durante um certo tempo, e de certa maneira (MEIRELES, 2001a, p. 15).

Ao brinquedo industrial, que delimita os possíveis conteúdos ideacionais das brincadeiras, Meireles opõe os objetos simples, dos quais,

muitas vezes, a criança cria instrumentos de brincar adequados à ideia da brincadeira:

Mas, os pais entristecem mais profundamente, ainda, quando vêem os filhos inteiramente satisfeitos com brinquedos que lhes parecem desprezíveis: bonecos de trapos, carrinhos feitos com latas de biscoitos, casas de caixas de papelão, vestidos compridos, arrançados com panos velhos (ou novos... ah! os lindos retalhos da mamãe!), bandeiras de papel, coladas com sabão, colares de botões, anéis de fio de linha, e outras coisas desse gênero. Como é – pensam eles, sem encontrarem uma resposta para o seu pensamento – como é que uma criança pode gostar mais de um carrinho feito com uma lata e dois carretéis que de um outro, comprado especialmente, envernizado, com um cocheiro de cartola e tudo? (MEIRELES, 2001a, p. 16)

É possível perceber, nessa descrição, alguns dos materiais mencionados por Benjamin que agradam às crianças: os tecidos (trapos, panos, fios de linha), os ossos ou similares (botões) e, ainda o sabão; aos quais se somam outros materiais, mais recentes, empregados em processos industriais, como o metal (latas de biscoitos) e o papelão (casas de caixas de papelão). Há referência também a um instrumento arcaico de brincar: a roda, reconhecível em utensílios que têm ou sugerem movimento, como os carrinhos de lata, os anéis de fio de linha e o próprio carretel de linha, que remeteria também à brincadeira de ausência-presença da figura materna, que Freud reconhece no *fort-da*.

Na crônica “Brinquedos”, publicada em *A Manhã*, de 13 de setembro de 1941, Cecília Meireles reflete sobre a necessidade de se adequar os brinquedos à idade das crianças e discute o caráter imitativo ou sugestivo que eles podem evocar:

Há crianças tão bem-aventuradas que estão brincando com uma pedra e estão dizendo: “isto é um cavalo; agora, isto não é mais um cavalo; é um peixinho; agora, não é mais peixinho; agora é um elefante...” Por isso, não é encantador que se façam cavalinhos azuis e cachorrinhos de raças imaginárias? As coisas imitativas recordam o mundo que existe; as coisas sugestivas lembram o que não é, e, por esse método, ensinam as “noções” do que existe. Numas, a imagem; noutras, a ideia (MEIRELES, 2001b, p. 57)

Também aí é possível reconhecer pontos de conexão com Benjamin: Meireles parte de um material arcaico, a pedra, que pode se tornar

instrumento de brincar para a criança, que, por meio dela, é capaz de construir brincadeiras que evoquem elementos da natureza. A ideia da brincadeira precede o utensílio de brincar, frustrando a expectativa de que o brinquedo comprado em loja determinaria a ideia do brincar.

Em outras duas crônicas, publicadas nas vésperas do Natal de 1941, no jornal *A Manhã* e inseridas na coletânea *Crônicas de Educação*, Meireles tematiza os papagaios de papel como expressão do desejo humano de voar. Ao enumerar alguns instrumentos arcaicos de brincar, vimos que Benjamin cita a bola, o arco, a roda e os papagaios de empinar. E, aos três gestos lúdicos fundamentais por ele mencionados: brincadeira de perseguição, do animal-mãe (proteção, defesa) e da luta pela presa, poder-se-ia acrescentar a brincadeira de voar, ilustrada por Meireles em suas crônicas sobre os papagaios de papel.

Na crônica “Papagaios de Papel”, de 12 de dezembro de 1941, Meireles, ao remeter-se à sua infância, lembra de papagaios de papel e de meninos que amarravam libélulas em barbantes para brincarem de voar. Entre os adultos, o desejo de voar persiste e assume a forma de balões e aeroplanos: “Os papagaios de papel, divertimento de todo o mundo, pelo Oriente, e apenas das crianças, para o lado ocidental, devem sem dúvida, sua longevidade à satisfação que proporciona esse poético desejo de voar.” (MEIRELES, 2001b, p. 277) A invenção dos papagaios de papel, no Oriente, teria sido metaforicamente sugerida por um objeto que se alça no ar e plana: “Supõem os eruditos que sua invenção tenha sido sugerida pela captura de alguma vela arrancada a um barco pelo vento” (MEIRELES, 2001b, p. 278).

Em “A respeito de papagaios”, *A Manhã*, de 16 de dezembro de 1941, a poeta remete-se à crônica anterior para dizer que ela teria sido inspirada em parte pelo Natal que se aproximava e em parte pela lembrança de

uma antiga escova de apanhar migalhas, que conheci na minha infância, e em cujo cabo de charão vermelho estava pintado a preto e ouro um gordo mandarim, que, cheio de felicidade, empinava um papagaio quase igual aos atuais aeroplanos (MEIRELES, 2001b, p. 289).

O instrumento sugestivo, o papagaio, que pode ser construído de inúmeras formas, conforme a criatividade de crianças e adultos, dá expressão à ideia de voar, presente na brincadeira de empiná-lo. E essa ideia se transmite e se perpetua, na memória da cronista, a partir da imagem impressa na escova, objeto mais terreno e que, por antítese, parece

intensificar o desejo de voar. Nessas quatro crônicas de Cecília Meireles, tal como nos artigos de Benjamin, pode-se reconhecer o poder de sugestão de objetos e materiais simples e arcaicos, empregados pela criança para construir seus instrumentos de brincar a partir do conteúdo ideacional da brincadeira, em oposição ao brinquedo industrial, que delimita o brincar.

A seguir, serão contextualizadas as revistas *Panorama* e *Travel in Brazil*, destinadas à difusão do turismo em Portugal e no Brasil, nas quais Olavo D'Eça Leal e Cecília Meireles, respectivamente, publicam suas crônicas sobre brinquedos artesanais.

3 O DIP, O SPN E SUAS POLÍTICAS PARA O TURISMO E A CULTURA

No início dos anos de 1940, Brasil e Portugal viviam sob regimes políticos ditatoriais, autodenominados de Estado Novo: a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) e a de Oliveira Salazar (1933-1974). Os dois regimes criaram suas estruturas de propaganda: no Brasil, criou-se, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e, em Portugal, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933. Entre outras funções, esses órgãos de propaganda assumiram a responsabilidade da promoção turística e artística nacionais e com esse objetivo, em 1941, lançaram as revistas ilustradas *Travel in Brazil* e *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. A revista brasileira era escrita em inglês, destinava-se ao potencial turista estadunidense, enquanto a revista portuguesa, escrita em português, visava desenvolver o turismo interno em Portugal e a valorizar a cultura popular, mas revestida de uma estética de moldes urbanos. Ambas estiveram sob a responsabilidade de personalidades da vida intelectual de cada país: Cecília Meireles foi editora da *Travel in Brazil*, entre 1941 e 1942, e o jornalista António Ferro foi o mentor da *Panorama*, entre 1941 e 1949.

No Brasil, o DIP era dirigido por Lourival Fontes e estava subordinado à Presidência da República. Cabia a esse órgão fiscalizar e censurar a imprensa escrita, o rádio, o cinema e orientar a política cultural no Brasil. Conforme Lacerda (1994, p. 244), o DIP produzia e divulgava materiais de comunicação de interesse governamental, tais como “livros, folhetos, cartazes, cinejornais, programas de rádio com noticiários e números musicais, fotografias para uso na imprensa, em publicações diversas ou em exposições, cerimônias cívicas etc.”

O DIP contava com uma Divisão de Divulgação, com arquivo e laboratório fotográfico, a partir do qual fornecia cópias para os jornais do país. Lacerda (1994) salienta também que a fotografia conheceu um incremento significativo a partir da década de 1930 no Brasil, com a chegada de europeus, refugiados de guerra, que trouxeram suas câmaras portáteis e de alta precisão. O DIP e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, criado em 1937, contrataram serviços de fotógrafos europeus como Erich Hess, Peter Lange, Theodor Preising e Jean Manzon, entre outros. Houve, assim, uma renovação do fotojornalismo no Brasil, pois a foto passou a ter um papel tão ou mais importante que o próprio texto jornalístico. Para Lacerda (1994), a foto respondia a uma dupla demanda: resumir um acontecimento, cuja descrição exigiria várias linhas e, ao “mostrar” o acontecimento, atestava sua veracidade. O DIP contava também com uma Divisão de Turismo, que tinha entre suas competências: “organizar fichários e cadastro de informações turísticas, corresponder-se com outras organizações no plano internacional, organizar e divulgar material de propaganda turística sobre o país” (GOULART, 1990, p. 72).

A Divisão de Turismo fazia uso de um acervo de fotografias das principais cidades brasileiras e do patrimônio artístico nacional, que utilizou para ilustrar fartamente a revista *Travel in Brazil*. Pretendia-se divulgar o Brasil nos Estados Unidos como sendo um país que se modernizava e, ao mesmo tempo, preservava seu patrimônio histórico, artístico e folclórico, como defendiam Mário de Andrade, Cecília Meireles e Rodrigo Melo de Franco Andrade, diretor do SPHAN, desde sua criação em 1937 até 1967.

Do outro lado do Atlântico, o escritor e jornalista António Ferro e sua esposa, a poeta Fernanda de Castro, estabeleceram laços de amizade com Cecília Meireles, através de uma troca regular de missivas, desde o início da década de 1930. A viagem inaugural de Cecília a Portugal, em 1934, com seu primeiro marido, Fernando Correia Dias, foi em parte motivada por um convite oficial de Ferro, já como diretor do SPN, para que Meireles fizesse três conferências em Portugal, sobre educação, folclore e literatura brasileira (GOUVÊA, 2001).

António Ferro e Fernanda de Castro estiveram no Brasil pela primeira vez em 1922, quando Ferro fez conferências sobre arte moderna em várias cidades brasileiras. Em abril de 1923, o casal retornou a Portugal,

mas sua conferência “A idade do jazz-band” mereceu uma carta aberta elogiosa de Oswald de Andrade, publicada na revista *Contemporânea*, em 1925 (RIBEIRO, 2017a). António Ferro era uma figura ambígua, seu modernismo associava-se a um nacionalismo de inspiração fascista. Chegou a realizar três entrevistas com Mussolini, nos anos de 1923, 1926 e 1934, por quem nutria admiração. Em 1932, entrevistou Oliveira Salazar, que, em 1933, já à frente do governo português, convida-o para dirigir o SPN. Ferro se mantém como diretor desse órgão até 1949.

No SPN, Ferro idealiza a “Política do Espírito”, de inspiração fascista, que fomentaria a renovação de um sentimento de identificação com a nacionalidade entre os portugueses, a partir do resgate de valores rurais e da cultura popular, ao mesmo tempo em que esses elementos culturais deveriam passar por um processo de estetização. Para isso, o SPN mobiliza um leque de atividades culturais: as artes plásticas, a imprensa, o teatro, a literatura, a radiodifusão, o cinema, assim como um grupo de artistas e escritores renomados dispostos a fornecer seus serviços remunerados para o Estado Novo português (RIBEIRO, 2017b).

Em 1938, Ferro promove o concurso da “Aldeia mais Portuguesa de Portugal”, visando a revalorização de tradições populares estetizadas, que premiou a aldeia de Monsanto, na Serra da Estrela. Dentre as atividades desenvolvidas a partir da “Política do Espírito”, talvez a mais importante tenha sido a “Campanha do Bom Gosto”, iniciada em 1940, que deveria promover intervenções em espaços públicos de Portugal, visando a estetização do país. Tais intervenções, muitas vezes, se faziam por meio de concursos, como o das Estações Floridas (que visava decorar as estações de trem), de Montras (decoração de vitrines de lojas), de Tintas e Flores (decoração das fachadas das casas). Como considera Ribeiro (2017b, p. 296), “o bom gosto [...] torna-se sinônimo, mediante a campanha empreendida por Ferro, de combate aos estrangeirismos e à ‘desnacionalização’, de ‘reaportuguesamento’, de nacionalização do gosto”.

A “Campanha do Bom Gosto” associava-se à ação turística e ganha uma coluna periódica na revista *Panorama*, órgão oficioso do SPN durante a gestão de Ferro. O turismo, sobretudo interno, era considerado como um instrumento privilegiado de propaganda pelo regime salazarista. A ideia era de que Portugal deveria ser descoberto pelos portugueses: a nação encenada pela política de estetização de Ferro, não a pátria real. Embora a arte popular, sob cuidados de artistas renomados, tenha sido tomada como

paradigma estético, o principal alvo da “Campanha do Bom Gosto” eram as classes médias urbanas, intermediárias entre as elites intelectuais e políticas, que tinham como referência, e as massas populares, a quem deveriam servir de referência. Em síntese, a “Campanha do Bom Gosto” buscava “potencializar o sentimento de pertença e de identificação com a Nação, ao disseminar o sentimento patriótico da esfera pública para o plano do cotidiano das populações.” (RIBEIRO, 2017b, p. 299) No plano externo, a política de Ferro visava projetar a imagem de uma nação ordeira, responsável, moderna e tradicional. Para Ribeiro (2017b), Ferro teria mudado a forma como o mundo olhava para Portugal e a forma como os portugueses olhavam para seu próprio país.

Em 1941, como diretor do SPN, Ferro retorna ao Brasil, e assina, conjuntamente com Lourival Fontes, diretor do DIP, o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, que deu origem à revista *Atlântico*, destinada à divulgação da literatura de ambos os países, editada entre 1942 e 1950.

4 O BRINQUEDO NAS REVISTAS *PANORAMA* E *TRAVEL IN BRAZIL*

Olavo D’Eça Leal (1908-1976) foi escritor, dramaturgo e ator português, publicou na revista *Panorama*, no número de dezembro de 1942, o artigo “Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses”, que ocupa três páginas (23 a 25) da revista e é ilustrado com brinquedos artesanais, confeccionados possivelmente em madeira e tecidos. Esses brinquedos representam um menino e uma menina, um homem com grandes bigodes, todos vestidos com roupas tradicionais portuguesas, além de miniaturas de um carro de boi, de um cavaleiro e de vários animais. O artigo, coerente com a “Campanha do Bom Gosto”, visa divulgar brinquedos inspirados na cultura popular, mas destinados ao público urbano. A *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, tem todos os seus 39 números, editados de 1941 a 1949, digitalizados.²

Leal inicia seu texto referindo-se às duas ocasiões em que as crianças, comumente, ganham brinquedos: quando o “Menino Jesus” e a própria criança “fazem anos”. Comenta que o brinquedo industrial encanta pais e crianças ao ser “hipocritamente iluminado” nas vitrines das lojas e quando é apresentado à criança dentro de uma vistosa caixa. Pouco depois, há um

² Os números podem ser acessados no endereço eletrônico <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/Panorama.htm>.

desvanecimento da novidade do brinquedo industrial, e a criança acaba por abandoná-lo, decepcionando os pais, pois seriam objetos mais para serem admirados que para servirem a brincadeiras. Leal considera que os brinquedos industriais, importados, ou mesmo aqueles produzidos em Portugal sob moldes estrangeiros, são pouco atrativos às crianças porque estas preferem objetos reais para servirem às suas brincadeiras ou objetos que tenham relação com a sua própria realidade portuguesa. Exemplifica com o caso do filho de um amigo seu, que pediu um serrote de presente, o pai lhe deu e a criança serrou os móveis da casa. Apesar da liberalidade paterna, este retirou o serrote do filho, mas: “Disse-me, confidencialmente, que nunca mais o seu querido filho teria um brinquedo que lhe desse satisfação comparável à daquele serrote verdadeiro.” (LEAL, 1942, p. 24)

Em substituição aos brinquedos estandardizados, Leal propõe que se fabriquem brinquedos aportuguesados “para nossos filhos”, que reproduzam coisas nacionais, tais como embarcações, carros de boi, vestes tradicionais, elementos relativos às possessões imperiais portuguesas e *puzzles* com cenas rurais ou históricas de Portugal:

Os barcos, por exemplo, por que não hão-de ser copiados dos nossos barcos pesqueiros e fluviais? Por que não copiamos também os carros de bois graciosos e simples que se arrastam lentamente, de aldeia em aldeia, carregados de mato ou de pipas de vinho? Por que não reproduzimos, em expressivas figuras de madeira ou de cortiça pintada, as nossas procissões de província? E as bandas de música com o Zé Pereira e companhia, há tantos anos reproduzidas em barro tosco e à venda nas feiras onde a gente da cidade, de gosto mais apurado, logo as procura e esgota?! E não tem fim os brinquedos portugueses que podíamos fabricar para os pequenos portugueses. *Puzzles* com imagens históricas ou características cenas rurais; bonecos vestidos folcloricamente (são às dezenas os tipos e os trajos populares). E temos ainda o recurso vastíssimo da “inspiração imperial”. As “coisas” e “agentes” de Macau e Timor, de Cabo Verde, do interior de Angola e de Moçambique (LEAL, 1942, p. 24-25).

Podem ser reconhecidos alguns elementos que aproximam Olavo D’Eça Leal do ponto de vista de Walter Benjamin: a valorização de materiais simples e tradicionais, como a madeira, o tecido e a cortiça, que é um material tipicamente português; como também a valorização de brinquedos ligados à cultura popular, em geral, miniaturizações de atividades e seres que fazem parte da vida local. A valorização de materiais e brinquedos

artesanais é instrumentalizada, no texto de Leal, em função de uma visão nacionalista e tradicionalista tornada ideologia pelo Estado Novo português. Nesse sentido, o brinquedo folclórico, que Leal afirma ainda ser encontrado em feiras de província, tornar-se-ia motor de integração da criança à vida adulta, segundo as atividades e profissões tradicionais. O brinquedo reforçaria a transposição para as cidades de vínculos com valores de preservação da família, da religiosidade e de indumentárias tradicionais, vigentes principalmente nos meios rurais de Portugal. Do ponto de vista econômico, implicaria expansão da produção artesanal de brinquedos para que esses atingissem também o público urbano. No entanto, poder-se-ia considerar como corolário desse processo a perda de autenticidade do brinquedo artesanal, à medida que teria de se adequar ao gosto de um novo público e a um ritmo mais intenso de produção.

Ao longo da escrita de Leal, o interlocutor projetado no texto se modifica: é o filho no início, depois passa a ser o autor-menino e suas lembranças de infância, passa-se em seguida ao leitor da *Panorama*, a um amigo, à esposa do autor e novamente ao leitor da revista. Como expressão da difusão de valores tradicionais pelo Estado Novo português, a interlocução com o filho e com a esposa compõem, juntamente com o pai-locutor, o núcleo da família patriarcal. À propaganda da ideologia conservadora do salazarismo, somam-se ainda a valorização dos brinquedos folclóricos em oposição aos serializados; a menção aos territórios ultramarinos do Império Português, cujas tipicidades os brinquedos poderiam expressar; a referência à religiosidade portuguesa, expressa em uma das duas vezes no ano em que as crianças ganham brinquedos: quando o “Menino Jesus faz anos” e também nas “procissões de província” que os brinquedos poderiam miniaturizar e, assim, incorporar crenças religiosas à vida das crianças. Ressalte-se ainda a valorização de profissões tradicionais portuguesas, como o pescador e o marinheiro (“barcos pesqueiros e fluviais”), o camponês (“carros de boi”) e o vinhateiro e o comerciante de vinhos (“pipas de vinho”).

Ao sul do Atlântico, o DIP publicou a *Travel in Brazil* entre 1941 e 1942. Essa revista não se encontra digitalizada, exemplares remanescentes são raros e estão disponíveis na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, todos em muito bom estado de conservação.

Cecília Meireles colaborou na *Travel in Brazil* como editora e redatora. Alguns de seus textos são assinados, em outros ela usa pseudônimos e alguns são anônimos. “Brazilian Dolls” (“Bonecas Brasileiras”) foi publicado no primeiro número da *Travel in Brazil* de 1942, não está assinado, mas é possível reconhecer o estilo de Meireles, que era estudiosa do folclore. O artigo ocupa quatro páginas (18 a 21), mas a maior parte do espaço é preenchido com reproduções fotográficas de bonecas artesanais. As fotos são creditadas a Erich Hess e mostram: indígenas em trajes típicos nas duas primeiras fotos; as três seguintes mostram imigrantes europeus: em trabalhos no campo, como vendedores ambulantes e em trabalhos domésticos; o último conjunto de duas fotos mostra bonecas que representam trabalhadoras domésticas, vendedoras e rendeiras negras. As bonecas artesanais que foram fotografadas são, provavelmente, feitas de tecidos, linhas, penas e madeira. Todos esses materiais são simples e arcaicos, mencionados por Benjamin em seus textos de 1928.

O parágrafo introdutório do breve texto situa o conjunto de bonecas como expressões artísticas que representam costumes da cultura popular, preservados em certos grupos sociais: “Uma das coisas mais pitorescas do folclore de um povo são as ‘bonecas’, representando, como elas fazem, os tipos populares das diferentes regiões” (MEIRELES, 1942, p. 19).³

A seguir, Meireles trata das bonecas baianas, feitas manualmente em casa com tecidos e linhas de bordar, mas, na época da publicação (1942), apenas poderiam ser encontradas em casas pobres. Assim ela situa o grupo social em que essa manifestação folclórica é preservada:

Por muito tempo a mais popular e mais conhecida boneca no Brasil era a baiana. Normalmente era feita em casa pela babá ou pela Avó, de uma velha meia preta, com um bordado em linha branca para fazer os olhos, a boca bordada com linha vermelha e o vestido no estilo tradicional das negras baianas. Hoje, essa boneca é apenas encontrada nas casas mais humildes e pobres; em outras foi substituída por bonecas manufaturadas, nada encantadoras (MEIRELES, 1942, p.19).⁴

³ Tradução nossa. No original: “One of the most picturesque things about the folk-lore of a people, is its ‘dolls’, representing, as they do, the types popular in the different regions”.

⁴ Tradução nossa. No original: “For a long time, the most popular and widely known doll in Brazil, was the Bahiana. It was usually home-made by the nurse or Grandmother, from an old black cotton stocking, with embroidered eyes of White thread, the mouth in red thread, and the dress in the traditional style of the Bahian negresses. Today, this doll is only found in the humblest and poorest homes; in the others it has been substituted by factory-made dolls, not nearly so enchanting”.

Meireles refere-se também às bonecas artesanais paraenses, cuja coleção foi fotografada por Hess e ilustra a crônica. Essas imagens ganham narratividade a partir do breve texto que as acompanha, em que a autora sintetiza a história do Brasil, referindo-se às contribuições de indígenas, europeus e negros:

Nessa pequena coleção é possível sintetizar a História Brasileira. Primeiro havia os índios, com seus arcos e flechas, serpentes e penas. Depois vieram os europeus brancos, para arar o solo, formar fazendas e explorar esse imenso território. Finalmente, os sorridentes negros chegaram, a cujas mãos todos os trabalhos domésticos foram destinados; cozinhar, lavar etc., e qualquer outra forma de ajuda necessitada pelos seus patrões (MEIRELES, 1942, p. 19).⁵

Embora haja certa nostalgia quando Meireles diz que as bonecas artesanais deram lugar às industriais, “nada encantadoras”, essa autora, diferentemente de Leal, não propõe um retorno à produção e ao consumo urbano de bonecas artesanais, que, metonimicamente, implicaria uma revalorização das tradições e vinculação das crianças às atividades nacionais/locais tradicionais. Meireles apenas constata a superação das bonecas artesanais pelas industriais e preserva aquelas por meio de uma coleção, que diz respeito a um tempo e a um “lugar” passados que são apenas “memoráveis”, mas não mais experienciáveis; são lugares da memória e não mais lugares antropológicos, em que a história é vivenciada, conforme Marc Augé (1994). Corroboram essa interpretação o fato de Meireles dizer que as bonecas sintetizam a “História Brasileira” e o emprego dos tempos verbais predominantemente no passado ao se referir às três raças.

Meireles valoriza a tradição, mas a partir de vínculos com a modernidade e com o futuro. Ponto de vista que contemporiza com a política do Estado Novo de Vargas, que criou o SPHAN em 1937 e a Divisão de Turismo, do DIP, em 1938, e com a política editorial da *Travel in Brazil*, que apresentava aspectos culturais, históricos e arquitetônicos do Brasil como objetos de preservação e valorização para o olhar turístico, lado a lado com imagens de um país politicamente empenhado no “progresso” e em se modernizar urbanística e industrialmente.

⁵ Tradução nossa. No original: “In this small collection one may note a synthesis of Brazilian History. First there were the Indians, with their bows and arrows, serpents and feathers. Afterwards came the White Europeans to till the soil, form ranches and exploit this immense territory. Finally, the laughing negro arrives, into whose hands all the domestic duties were given: cooking, washing etc., and any and all other forms of help needed by their patrons”.

o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento. O lugar antropológico, para eles, é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência. Esse lugar que antepassados construíram (“mais me agrada a morada que construíram meus avós...”), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar, cujos poderes tutelares um calendário ritual preciso desperta e reativa a intervalos regulares, está no extremo oposto dos “lugares de memória”, sobre os quais Pierre Nora escreve tão justamente que neles apreendemos essencialmente nossa diferença, a imagem do que não somos mais. O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história (AUGÉ, 1994, p. 53-54).

Em “Brazilian Dolls”, Meireles situa a coleção de bonecas artesanais, representativa das três raças que fundaram a cultura brasileira, como relativas a um “lugar de memória”, o que se evidencia pelo emprego dos tempos verbais, predominantemente no passado, e pela própria política modernizadora do Estado Novo brasileiro, que a revista visa divulgar no exterior. Evidencia-se, assim, uma distância temporal entre o presente histórico da autora e o universo brasileiro que essas bonecas representam. Universo em que índios viviam da floresta, negros eram descendentes de escravos e faziam trabalhos subalternos, imigrantes brancos cultivavam café ou eram vendedores ambulantes nas cidades. É significativo que Cecília Meireles apresente as bonecas artesanais, feitas de pano e linha de bordado caseiro, como “coleção”, objetos a serem cultuados como “memoráveis”, que estão em vias de desaparecer de seu tempo histórico, início da década de 1940. Assim, a coleção de bonecas e a narrativa que a autora faz a partir delas são apenas “encenadas” como “lugares de memória”. Marc Augé, ao tratar da encenação de ritos religiosos ou agrícolas por habitantes do interior da França, diz que

[a encenação] projeta à distância os lugares onde eles crêm ter vivido no dia-a-dia, enquanto nos convidam, hoje, para olhá-los como um pedaço de história. Espectadores de si mesmos, turistas do íntimo, eles não saberiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças que atestam objetivamente o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local no qual viviam (AUGÉ, 1994, p. 54).

Em “Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses”, Leal, ao propor a difusão de valores tradicionais a partir da instrumentalização de brinquedos artesanais, vincula-se a uma ideologia de preservação, ou talvez de recriação, de um “lugar antropológico”, em vias de transformação em “lugares de memória”. Na época em que Leal publica seu texto, certamente pipas de vinho ainda eram transportadas em carros de boi e chegavam a Vila Nova de Gaia navegando em barcos rabelos pelo Douro, o que durou até 1965; senhoras acompanhavam procissões religiosas de mantilha; e varinas, em trajes folclóricos, vendiam seus peixes. A valorização de brinquedos de madeira e *puzzles*, representativos dessa vida social, de traços rurais, vinculava-se à propagação da ideologia conservadora do salazarismo, que pretendia manter Portugal sob as rédeas da moral conservadora, patriarcal e religiosa, fincada em uma economia agrícola e comercial.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares* – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “História Cultural do Brinquedo. Brinquedo e Brincadeira”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* – Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer* [1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial* - Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero-CNPq, 1990.
- GOUVÊA, Leila. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LACERDA, Aline Lopes. “A ‘Obra Getuliana’ ou como as Imagens Comemoram o Regime”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, 1994.
- LEAL, Olavo D’Eça. “Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses”. *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, n. 12, dezembro de 1942.
- MEIRELES, Cecília. *Brazilian Dolls. Travel in Brazil*, Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., v. 2, n. 1, 1942.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação 5*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

RIBEIRO, Carla. Um Intelectual Orgânico no Estado Novo de Salazar: as Ideias e os Projetos de Luso-Brasilidade de António Ferro. *Intellèctus*. Rio de Janeiro: UERJ, ano XVI, n. 2, 2017a. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus>. Acesso em: 15 out. 2020.

RIBEIRO, Carla. “A Educação Estética da Nação e a ‘Campanha do Bom Gosto’ de António Ferro (1940-1949)”. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUC-RS, v. 43, n. 2, maio-agosto de 2017b.


Recebido em 10 de março de 2021

Aprovado em 17 de maio de 2021

Luis Antônio Contatori Romano

Professor de Estudos Literários no Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Bolsista Produtividade do CNPq (PQ2).

Contato: contatori_romano@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0003-2646-5909>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

LOBO ANTUNES, GERARD DE NERVAL E O SURREALISMO: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS?

LOBO ANTUNES, GERARD DE NERVAL AND SURREALISM: POSSIBLE APPROACHES?

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p239-256>

Eduardo Luiz Baccarin-Costa ¹

RESUMO

Apenas o sonho ou o pesadelo são capazes de reunir lirismo e horror, descrença e amor. Somente a memória é capaz de trazer vivas as lembranças do vivido, e, algumas vezes também do sonhado. Gerard de Nerval, autor romântico, com alguns vieses simbolistas em sua obra, valoriza muito o poder do sonho em suas narrativas; Lobo Antunes, autor português, faz do resgate da memória uma forma de libertar-se dos seus fantasmas interiores. O presente trabalho pretende, a partir dessa máxima, discutir eventuais aproximações entre as obras *Aurélia* de Gerard de Nerval e a trilogia de estreia de António Lobo Antunes, composta pelos livros *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*. Também se pretende, a partir dessas obras e autores, estabelecer eventuais relações com o surrealismo. Para tanto usaremos como referencial teórico as considerações de Álvaro Cardoso Gomes e o próprio primeiro manifesto do surrealismo proposto por André Breton.

PALAVRAS-CHAVE

Lobo Antunes; Gerard de Nerval; Surrealismo; Memória; Sonho.

ABSTRACT

Dreams or nightmares are the only manifestations that can bring lyricism and horror, disbelief and love together. Memory is the only mechanism that can bring to life the reminiscences of what one has been through, also at times of what one has dreamed of. Gerard de Nerval, the romantic author with some symbolistic bias in his work, highly values the power of dreams in his narratives; Lobo Antunes, a Portuguese author, uses memory as a strategy to free himself from his inner ghosts. Bearing these maxims in mind, this article aims to offer approximations between the works *Aurélia* by Gerard de Nerval and a debut trilogy by António Lobo Antunes, composed by the books *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* and *Conhecimento do Inferno*. It is also intended to depart from these works and automatically establish itself based on surrealism. To this end, we will use the considerations by Alvaro Cardoso Gomes and the very first manifesto of surrealism proposed by André Breton as theoretical reference points.

KEYWORDS

Lobo Antunes; Gerard de Nerval; Surrealism; Memory; Dream.

¹ Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

António Lobo Antunes é um dos principais nomes da Literatura Portuguesa contemporânea. Suas narrativas ácidas, críticas, líricas e de um humor a oscilar entre o negro e a fina ironia, retratam um pedaço recente da história de Portugal, especialmente da segunda metade do século XX. Por meio de uma estratégia memorialística, propõe uma revisão bastante crítica aos finais do século XX, especialmente do final da Ditadura de Salazar/Caetano, uma das mais longevas do período. Em quase todas, Lobo Antunes usa o recurso da autobiografia para, num fluxo de pensamento constante, revelar labirintos de desespero e agonia de quem viveu e viu de perto os horrores de uma guerra.

Em Portugal, parte significativa do século XX foi vivido sob o signo da Ditadura e do silenciamento. Salazar, e, posteriormente, Marcelo Caetano, conduziram por quase meio século o estado com mão de ferro, tentando manter vivas as ideias do reino lusitano das conquistas ultramarinas. Seu projeto de fazer Portugal uma grande nação europeia passava pela manutenção das colônias além-mar, subtraindo delas todo o tipo de riqueza. Muitos jovens portugueses encontraram a morte ou a invalidez permanente tentando defender essa ideologia e os devaneios expansionistas do ditador português, mesmo não concordando com eles. O governo idealizado por Salazar, conhecido como Estado Novo, era inspirado nas ideias fascistas e arianas que se ampliaram na Itália, chegando na Alemanha nos anos 1930. Maxwell lembra que no período em que governou Portugal

Salazar manteve a estabilidade equilibrando habilmente interesses concorrentes – pequenos agricultores e comerciantes, grandes proprietários de terra e empresas de porte (muitas delas familiares). Mas o regime também lançou mão de temíveis instrumentos de repressão. A polícia política disseminou sua insidiosa influência por todo o país, recorrendo a uma rede de colaboradores e espiões. Nada se podia fazer contra a perseguição (MAXWELL, 2006, p. 35).

A polícia política a que Maxwell se refere foi conhecida em Portugal como PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado – a quem eram dadas atribuições administrativas e funções de prevenção e combate à criminalidade. No entanto, Alexandre e Carapinha (1974) ressaltam que ela foi vital na neutralização da oposição ao Estado Novo. A PIDE utilizava a tortura para obter informações e foi responsável por alguns crimes

sangrentos, como o assassinato do militante do Partido Comunista Português (PCP), José Dias Coelho, e do General Humberto Delgado.

É neste ponto – o desaparecimento trágico de tantos jovens – que reside a essência da trilogia inicial da produção literária de Lobo Antunes, composta dos romances *Memória de Elefante* (1978), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1979). No Brasil, essas obras chegaram muitos anos depois, e, de acordo com o Banco de Teses e Dissertações da Capes, os primeiros trabalhos em torno desses trabalhos só foram publicados a partir de 2002, portanto mais de vinte anos após a estreia dos romances em terras lusitanas.

Lobo Antunes começou a escrever a trilogia denominada por ele como “Poética do Retorno” e por Maria Alzira Seixo, talvez a maior estudiosa da obra antuniana, como “o aprendizado da agonia”, em 1976, três anos depois do seu retorno de Angola. Naquele país, durante vinte e sete meses nos anos de 1971 a 1973 viveu, como médico recém-formado, sua experiência no campo de batalha na Guerra de Libertação. Mesmo não estando à frente do campo, ver corpos de jovens mutilados ou completamente estilhaçados que chegavam ao Hospital de Campanha, fez com que revisse vários conceitos, crenças e ideologias. É essencialmente isso que carrega nas páginas dos três romances, numa descarga frenética de emoções, algumas vezes parecendo o procedimento de escrita automática, o que, de fato, não é o caso, pois Lobo Antunes elaborou por longos três anos a dor e a agonia até transpô-las para os romances.

Viver a experiência da guerra foi muito semelhante ao pior dos sonhos. Gérard de Nerval, escritor romântico francês que influenciou André Breton no que tange ao potencial do sonho como elemento agregador da escrita, faz o contraponto do sentimento experienciado por Lobo Antunes. Nerval (1986, p. 15), na abertura do seu romance *Aurélia*, afirma: “o sonho é uma segunda vida”. Com essa afirmação, o autor pretende dar ao sonhado uma nova existência após transformado em palavra. Vai até mais além: ao registrar, por meio da palavra, a experiência do sonho, dá-se a ele o caráter de eternidade.

Marta Kawano (2013) lembra que a mesma estratégia adotada por Nerval em *Aurélia* é repetida numa passagem muito conhecida de outra obra sua, *Sylvie*. Nela, logo no início da novela, o narrador, saindo de um teatro ao qual ia todas as noites admirar uma atriz, depara com um jornal, no qual lê algumas palavras reveladoras. Em suas palavras, o narrador diz:

“Meu olhar percorria distraidamente o jornal que ainda estava em minhas mãos e li essas duas linhas: “Festa do buquê provincial. Amanhã os arqueiros de Senlis devem levar o buquê aos de Loisy”. Mais adiante, o narrador acrescenta “Fui me deitar e não pude encontrar repouso. Esse estado, no qual o espírito resiste ainda às bizarras combinações do sonho, permite muitas vezes ver se concentrarem em alguns minutos os quadros mais marcantes de um longo período da vida”. Tudo isso nos permite entender como a dimensão do sonhado é uma extensão da realidade tanto para Nerval como para os surrealistas.

Lobo Antunes, ao transformar sua experiência pessoal em relatos convulsivos, está trazendo à luz, sem nenhuma espécie de maquiagem, como uma guerra mata muito mais os seus sobreviventes do que os que sucumbiram no campo de batalha. Assim como quem passou longas sessões de tortura ou viveu a tétrica experiência de sobreviver a um campo de concentração, quem volta vivo de uma guerra traz a memória aprisionada a uma espécie de inferno interior:

Angola, pensou ele no restaurante da serra, diante de uma cerveja morna que sabia a baba de caracol e a espuma de banho, talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prossiga unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar, de durar sem protestos, sem revolta, de durar a medo como os doentes da 5^a enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror (ANTUNES, 2006, p. 77).

Fabrizio Tavares Moraes (2012, p. 2), num artigo no qual analisa as aproximações entre as obras de Gerard de Nerval e Lobo Antunes, afirma que a linguagem, para esses dois autores, “é uma espécie de sonda que penetra em seus vales psíquicos e que retorna à superfície deformada e coberta por camadas estranhas”. É isso, em suma, que acontece com os processos narrativos tanto no convulsivo *Aurélia* do primeiro autor, quanto no registro do desespero, da angústia e da melancolia aprisionadas e metaforizadas em desejo na voz do narrador de *Conhecimento do Inferno*, do segundo, como se vê em:

Que loucura, dizia a mim mesmo, amar assim platonicamente uma mulher que não mais te ama! Isso é culpa das minhas leituras; levei a sério as invenções dos poetas, e fiz para mim uma Laura ou uma

Beatriz de uma pessoa comum de nosso século... Passemos a outras intrigas, e esta logo se apagará (NERVAL, 1986, p. 12)

e

Gosto tanto do teu peito, pensou a ultrapassar um tractor com uma criatura empoleirada a estremecer no topo, a vibrar no topo à laia de um soldado de chumbo sem vida, gosto tanto do teu peito, do bico duro das tuas mamas e do espaço cavado e tenro que as separa, dos arames de fusíveis; do púbis que encontro, enrolados, na banheira, e dos dedos dos pés bons de morder, de chupar, de lamber enquanto a tua cara se torce de cócegas ao longe, a dizer que não, de olhos fechados, na planície em desordem dos lençóis (ANTUNES, 2006, p. 72).

Em *Aurélia*, os inesperados se sucedem num ritmo alucinante e quase esquizofrênico, dando à patologia do narrador motivos para, de repente, amalgamar sonho e realidade, racionalidade e loucura. Em Lobo Antunes essa sensação também é real, pois a memória dos tempos vividos na África, vendo a morte e a loucura advinda de traumas profundos provocados pelo clima da guerra, parece misturar essas sensações, por meio de reflexões profundas, muitas vezes transformados em objetos de desejo. A volúpia do sexo mistura-se às sensações vividas no campo de batalha; os feridos na guerra, não poucas vezes, revelam os seus maiores fantasmas interiores, em delírios coletivos, agravados pela morte banalizada. O jovem psiquiatra, desgostoso com a profissão recém-iniciada, já imagina sair desse universo, mergulhando no mundo da literatura, expressando, junto com os feridos, esse sentimento de estranha união entre sentimentos dicotômicos e antagônicos.

Agora retornado, o pesadelo da guerra parece não desgrudar da pele, da visão e principalmente da memória. Nem mesmo a beleza natural do litoral português parece ter algum significado. Numa viagem pela costa lusitana para reencontrar os pais – e automaticamente parte significativa da sua história – ao visualizar as paisagens antes idílicas, no presente só predominam lembranças associadas a uma falsa imagem da união familiar, assim como tudo era falso durante o governo ditatorial. A Ditadura de Salazar trouxe, na visão do narrador, as superficialidades sociais à tona.

A memória é um recurso constante na obra de Lobo Antunes. Especialmente na trilogia inicial, o memorialismo antuniano acaba se configurando no que Márcio Seligmann-Silva (2005) classifica como

memória topográfica. Para o teórico, a memória está diretamente ligada a um lugar, ao contrário da psiquiatria, por exemplo, que a vê como um processo linear, ligada a passagens. Freud, por exemplo, acreditava que os gatilhos que acionam a memória estão diretamente ligados a eventos e pessoas. Seligmann-Silva entende que a memória é um local de construção de uma cartografia, que ao narrar o passado tenta vivificá-lo em suas lembranças, e que, por isso, “Toda história é o fruto de um entrecruzar de um determinado presente com o passado” (2005, p. 80). Ao defender a memória como recurso topográfico, Seligmann-Silva reforça o pensamento de Eni Orlandi (2000, p. 33) para quem “todo discurso, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). É desse jogo que tiram seus sentidos”. Seligmann-Silva ainda ressalta:

A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto (2005, p. 79).

Ainda que o conceito seja completamente diferente, não se pode desconsiderar o sonho como elemento a estabelecer profundas redes de contato com a memória. O próprio processo mnemônico pode ser um gatilho para uma experiência onírica, ainda que isso não seja uma condição *sine qua non*. Na matéria-prima do sonho há uma projeção para uma realidade imaginada, não necessariamente vivida, a revelar profundas áreas de traumas, conflitos emocionais, desejos reprimidos. A topografia, ao contrário da memória, não é elemento determinante. No sonho temos uma “pararrealidade” a revelar um homem pretensamente livre de suas relações psicológicas e culturais, ou como salienta Teles (2009, p. 122), “o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião”.

Gérard de Nerval, autor francês cuja obra oscila entre um romantismo próximo do chamado mal-do-século e o simbolismo decadentista, usa o sonho como elemento motivador para suas narrativas. Sua obra não só influencia autores como Marcel Proust e André Breton, como serão referenciais tanto para a estética simbolista quanto para o surrealismo. O movimento simbolista trazia como o conjunto de características da escola uma máxima que afirmava: “sugerir, eis o sonho”,

referindo-se a aliterações e assonâncias, tão marcantes na estética quanto o “não convencional”, o “feio”. Nerval, ao integrar a realidade e o sonho, antecipa o que viria a ser a síntese do surrealismo que não nega o real exterior, mas o substitui pelo sonho. Ou melhor, Breton (1924, apud TELES, 2009, p. 137) diz crer “na resolução futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade-absoluta, de super-realidade”.

Os encontros entre Nerval e Lobo Antunes se dão, também, quando os dois descem ao mais profundo de seu interior, para deles arrancar um ponto de lirismo ou desespero. Como num sonho dantesco. Para o autor português, a guerra – além de todos os traumas inevitáveis por ela provocados – significou a morte simbólica de valores construídos ao longo da vida. Ao deixar Portugal para servir em Angola, Lobo Antunes tinha uma esposa, grávida da primeira filha. Por conta da emergência da guerra, casa-se às pressas e só irá conhecer sua primogênita bem depois. Isso se constituirá num outro conflito emocional que será tratado especialmente em *Os cus de Judas*, e em momentos esporádicos em *Conhecimento do Inferno*, mas que dão a exata dimensão de como o pesadelo da guerra permaneceu vivo em sua alma.

No ambiente hostil da guerra, o narrador recorre, com amargura e um humor peculiar às suas lembranças da infância, adolescência, o despertar da sua consciência socialista, o amor, a noite em que fizeram a filha, o casamento às pressas. Tudo isso em alternância com a realidade da guerra e do mundo paralelo dos alucinados, vítimas do campo de batalha. Dimensão que será ampliada numa viagem pelas mais lindas paisagens do litoral português. Essas experiências relatadas em *Os Cus de Judas* e em *Conhecimento do Inferno*, com um sarcasmo próximo do humor negro, revela uma característica do estilo antuniano bastante afinado com os princípios surrealistas: ali tem-se, por meio dessa estratégia, a “revolta superior do espírito” a que se refere Breton, no sentido de se produzir uma literatura libertadora e mergulhada no espírito de denúncia e crítica que tanto marcou os textos produzidos nas primeiras décadas do Século XX.

Na segunda parte de *Aurélia*, Nerval parece descer aos intrincados labirintos dos aspectos sanidade-loucura experimentando a impossibilidade de viver essas situações-limites, mesmo mergulhado nela. Similarmente, em *Conhecimento do Inferno*, Lobo Antunes traz a memória agônica de quem, após dois anos mergulhado na realidade de uma guerra tem que – forçosamente –

cumprir como médico mais algum tempo em um hospital psiquiátrico, reforça a ideia dos infernos vividos como pesadelo pelo narrador.

O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edifício decrépito perto do Campo de Santana, das árvores escuras e dos cisnes de plástico do Campo de Santana, perto do casarão húmido da Morgue, onde, em estudante, retalhara ventres em mesas de pedra num nojo imenso, retendo a respiração para que o odor gordo e repugnante das tripas lhe não assaltasse as narinas do perfume podre da carne sem vida. Fizera depois autópsias em África, ao ar livre, à luz dos jipes e dos unimogues contra os quais se debatiam milhares de insectos em pânico, autópsias de corpos devorados pelo enérgico e jovem apetite da terra verde de Angola, na qual as raízes se reflectem no céu numa teia transparente de rios. Chegou ao Hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa, era em junho de 1973 e suave de calor sob o casaco, a camisa, a gravata, a farda laica, civil, que vestia. Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me, disciplinadamente, a morrer, enviar-me para o cais de Alcântara a embarcar num navio de condenados. E parou a olhar a fachada vulgar do convento, do colégio militar, do manicómio, do pátio onde homens de pijama arrastavam sapatilhas sob os plátanos, de estranhos rostos vazios como os das máscaras de carnaval desabitadas (ANTUNES, 2006, p. 28).

As imagens dos homens alucinados por força da morte cruel na guerra confundem-se com a situação dos transtornados mentais no romance de Lobo Antunes. Tais patologias se imbricam com os impactos visuais de corpos mutilados e/ou dilacerados pelas minas terrestres, bombas e balas. Da maneira bastante similar, o narrador, em *Aurélia*, desce aos mais vastos mundos obscuros, encontrando deuses e outras representações míticas, num delírio que se mistura com o relato apaixonado por Aurélia, de alguém que é presença constante em clínicas psiquiátricas como paciente. Assim, os romances dialogam entre si, no sentido de dar vazão às suas experiências como forma de evitar se enlouquecer, mesmo convivendo com os internos de clínicas psiquiátricas.

Lobo Antunes é uma das vozes a descortinar o passado português, e por meio da memória expor uma visão bastante crítica da Ditadura de Salazar. Seu contemporâneo e antagonista em questões literárias, José Saramago foi uma voz de resistência ao governo e, em muitos dos seus

romances mais engajados, a memória tem um espaço bastante presente. Cada um, à sua maneira, registra um testemunho vivo – ficcional ou não – dos horrores vividos em períodos de exceção. Nesse sentido, tem-se não só a defesa da liberdade pessoal e literária como a expansão de um novo conceito de memória individual e coletiva. Reis (2004, p. 15-16) estabelece um período em que a literatura memorial portuguesa cresceu, tanto em produção, quanto em valor estético. Este tempo seria entre o fim da Ditadura de Salazar em 25 de abril de 1974 e o início do século XXI, portanto o último quarto do século XX. Os textos deste período, de profundas implicações no plano da criação literária em geral, são marcados “pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas.”

O que Reis define como “estratégias discursivas pós-modernistas” são, de fato, recursos das narrativas da pós-modernidade, mais exatamente àqueles a que se referem Hall (2006) e Jameson (1997) de um capitalismo tardio em que as relações humanas estão diluídas e o homem se apresenta como um ser profundamente em crise identitária. O autor lembra que esse período será a etapa final de “[...] um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-Realismo e a movimentos literários afins.” Como resultado disso, a literatura contemporânea portuguesa pôde, com a abertura política e descolonização, explorar um potencial essencialmente literário: “rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial”. Ato contínuo, ganhou corpo a “consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia” (REIS, 2004, p. 16).

Por sua vez, não é, e nunca foi, papel da literatura prescrever os motivos pelos quais os arquétipos da sanidade e loucura são tão presentes no inconsciente coletivo. Cabe a ela apenas descrever como esses papéis são manifestados na sociedade e representados pelas narrativas. Via de regra, a literatura mostra o desespero e a agonia da psique delirante como fruto de mentes agonizantes por realidades nas quais foram inseridos contra sua vontade, ou produto direto de experiências oníricas profundas, como um amor arrebatador, uma paixão idealizada, ou ainda a busca de uma verdade interior presa nas vozes sufocadas de quem foi reprimido política e/ou socialmente.

“A solidão do autor moderno e seu deslocamento social interferem, inevitavelmente, em sua visão de mundo e em sua linguagem literária”, afirma Moraes (2012, p. 3). Nerval e Lobo Antunes retratam essa afirmação em suas obras aqui elencadas. O autor francês, mergulhado nos desvarios dos encontros inesperados, projeta em *Aurélia* uma felicidade inventada. O sonho, mola propulsora do romantismo e que irá ecoar com força no surrealismo, se confunde com a realidade, e a musa é convertida em deusa, em mito, num processo de idealização convulsiva, como o seu estado mental. *Aurélia* não é exatamente uma representação da Melusina, tão presente em *Nadja*, *Amor Louco*, e *Arcano 17*, de André Breton, mas é uma expressão lírica do deslocamento social no qual Nerval está inserido. Mesmo com quase cinquenta anos separando o livro de Nerval dos livros de Breton, as paixões se amalgamam num misto de sonho e realidade, delírio e racionalidade, sanidade e loucura, da qual, de alguma forma se procura responder à pergunta: Quem eu sou?

À sua maneira, o autor português faz isso por meio das suas reminiscências. Isso porque Lobo Antunes foi arrancado do seio familiar e partiu para o chamado cu de Judas, a África, para defender uma causa que não era sua – o expansionismo português como forma de manutenção da ditadura Salazar/Caetano – e acabou por ser emocionalmente afetado com isso. Essas experiências vão redimensionar seus valores, transformando-o numa pessoa crítica do seu tempo, do seu país, com uma visão distópica de política, ideologias, e até da medicina, mas também em conflito consigo mesmo, procurando responder a mesma questão: Quem eu sou?

Recentemente vieram à tona cartas trocadas entre Lobo Antunes e Maria José – sua esposa por ocasião da sua ida à Guerra de Angola – e nelas, tem-se um homem apaixonado, rendido ao amor, revelando intensamente o desejo pela esposa. Por outro lado, nessas missivas há o processo lento de transformação do jovem num homem amargurado, possessivo e com fixação por deixar o curso recém-concluído e dedicar-se exclusivamente à literatura de cunho memorialista e de resistência. Mais: as cartas revelam o processo acentuado de um leitor voraz num escritor crítico do seu tempo, engajado como se vê em:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida: a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível – e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei

e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade – e algo mais, se for necessário – pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso continuar a viver como o tenho feito até aqui (ANTUNES, 2005, p. 161).

ou

É preciso tratar o assunto a fundo, retratar minuciosamente Portugal, impiedosamente... O problema, a questão principal, é evitar os excessos das próprias qualidades, mas a mesura, como diria o século XVII, não foi nunca o meu forte, é muito difícil vigiar-me e equilibrar-me (ANTUNES, 2005, p. 79).

e

O que eu penso é que as pessoas são loucas, e que é preciso traduzir essa secreta loucura, os saltos de imaginação e de humor, o medo da morte, as coisas inexprimíveis. E deixar de pôr os homens em prateleiras catalogadas. Tudo é contraditório. E o amor, por exemplo, acompanha-se sempre do ódio: já reparaste que a morte de alguém que gostamos vem sempre acompanhada de uma alegria inconfessável? Que há um componente de prazer no desgosto? (ANTUNES, 2005, p. 236).

A força desses textos de Lobo Antunes é tanta, mesmo contidas e com as palavras bem medidas diante da censura prévia a qual as missivas eram submetidas, que em 2017 foi transposta para as telas de cinema, sob a direção de Ivo Ferreira, conhecido cineasta português. Na película, contudo, valoriza-se muito mais a história do homem e da sua relação afetiva do que do conflito bélico. Isso também é uma aproximação com Nerval, visto que nas cartas apaixonadas – ou seja, pela força das palavras escritas – foge-se da opressão da realidade. Num trecho de uma dessas cartas escritas para a esposa, Lobo Antunes desabafa: “Surpreende-me o meu próprio silêncio, e a minha voz. Falo pouco, e tudo o que digo é num tom seco e melancólico, que não era o meu” (ANTUNES, 2005, p. 128).

A transformação do idealista num homem frio, descrente dos seus valores mais caros e da própria ciência que estudou, como resultado de ver tanta vida sendo interrompida pela estupidez da guerra, produz imagens que se fundem num processo sinestésico, revelando a metamorfose desse eu. O quadro geral da dicotomia sanidade x loucura, realidade x sonho se agrava pelo fato de estes jovens terem ido morrer em outro continente em

defesa de um sistema e de valores dos quais muitos não acreditavam. Uma passagem bastante elucidativa disto está em *Os Cus de Judas* (2003)

foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos álbuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes (ANTUNES, 2003, p. 191).

É importante ressaltar, por outro lado que, por Portugal estar vivendo uma ditadura e Lobo Antunes os horrores praticados pela PIDE – a temível polícia secreta de Salazar – sua escrita, mesmo recheada de sinestésias, é mais contida, e em nada sugere a escrita automática que tanto marca as correspondências entre dois amantes. Porém, nos livros escritos anos depois, Lobo Antunes produz imagens para descrever – quase sem pausas, dando o ritmo exato da possível escrita automática – todo o vivenciado.

André Breton, *apud* Telles (2009, p. 24) no primeiro manifesto surrealista resalta que “a imagem é uma criação pura do espírito” no sentido de que a alma traduz em imagens todas as experiências vividas. Mais tarde, o mesmo Breton iria acrescentar, ao mostrar o poder do sonho como expressão desse mesmo espírito, que as impressões oníricas só são imortalizadas pela palavra. É na escrita que o sonho se imortaliza, sintetizou o autor de *Nadja*. No caso de Lobo Antunes, os sonhos são pesadelos constantes. As lembranças da guerra atormentam a mente do psicanalista que, anos depois, transcreve no papel a realidade quase na dimensão do sonhado. O médico torna-se paciente; o sonho a manifestação viva da doença. Em *Os Cus de Judas*, o impacto dessa experiência solta, na frieza de um relato pretensamente de escrita automática, como de um desabafo. Eis um exemplo:

Nunca as palavras me pareceram tão supérfluas como nesse tempo cinza, desprovidas de sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor, à medida que trabalhava o coto descascado de um membro ou reintroduzia numa barriga os intestinos que sobravam, nunca os protestos me surgiram tão vãos, nunca os exílios jacobinos se me afiguraram tão estúpidos: se me perguntam porque continuo no exército respondo que a revolução se faz por dentro. (ANTUNES, 2003 p. 154)

conceituá-la. No depoimento, o autor não consegue definir seus relatos como romances propriamente ditos, mas como um processo de libertação da sua mente. Nesse sentido, Lobo Antunes diz: “como posso conseguir um estado próximo ao estado do sonho? Transformar em palavras coisas que por definição não podem ser traduzidas em palavras. Então, eu queria cercar tudo isso com palavras. Para estar próximo daquilo que não conseguimos transmitir em palavras” E complementa: “Eu tenho problemas em chamar isso romance porque acho que isso não é romance. Não sei o que é, mas romance não me parece que seja”.

É relevante ressaltar que Breton não definia seus escritos como romances, mas como “anti-romances”, experiências literárias únicas, longe de um determinado rótulo. Nerval, da mesma maneira, nos escritos deixados em torno de *Aurélia*, não o vê exatamente também como romance. Nesse sentido, o Surrealismo, Nerval e Lobo Antunes voltam a dialogar, pois seus relatos – independente do nome que se deva dar – expressam muito mais o estado de espírito do narrador do que qualquer outro sentimento ou rótulo, e, similarmente desnuda alguns procedimentos de escrita tanto de Nerval quanto de Lobo Antunes. Para esse, o pesadelo da guerra afetou diretamente sua escrita, especialmente a trilogia inicial; para aquele o sonho é um processo tão libertador que dispensa rótulos.

De uma maneira ou de outra, os textos surrealistas assim como os contemporâneos traduzem uma epifania da alma, num processo de libertação, bem ao estilo de cada um. Libertar-se para Antunes é fazer catarse dos traumas da guerra. Libertar-se, para os surrealistas, é movimento constante de abertura para o acaso, para o maravilhoso, é tomar a imaginação como criadora e não escrava, é encontrar o ponto em que os opostos deixam de ser contraditórios. Libertar-se, para Nerval, é dar dimensão real ao sonhado, é imortalizar o sonho, como quase vivido.

Lobo Antunes, ao fazer da memória o fio condutor de suas narrativas estabelece “uma espécie de acerto de contas com as instâncias de poder que oprimem, desqualificam e dilaceram os sujeitos [...] como também fazer uma autorreflexão sobre a sua participação na guerra”, afirma Glaura Vale (2014, p. 151). O espírito angustiado, atormentado por sonhos e pesadelos próximos do real, necessita dessa autorreflexão como um processo libertador. Nerval, por sua vez, trata o amor como algo que conduz à sensação de eternidade e reconstrói o sujeito por meio de um

sonho se liberta. Na liberdade desejada e sonhada do amor “tem algo de imperecível e de divino” (NERVAL, 1986, p. 35).

O conceito de liberdade é caro em quase todos os momentos da literatura universal. Seja como espírito criativo do autor, seja como estado de alma de narrador e personagens, sentir-se livre é quase condição *sine qua non* para o fazer literário. O surrealismo, assim como as narrativas contemporâneas do final do século XX, não fugiram a essa condição; ao contrário, defendiam-na como uma espécie de transmutação do sonho. Uma forma de reencantamento da vida. A mesma vida que pareceu roubada diante da guerra e das mortes a pulular nos olhos de Lobo Antunes quando esteve no campo de batalha e que se revelou interrompida diante da “realidade paralela” das clínicas psiquiátricas, após o seu retorno de Angola onde atuou como médico, e nas quais Nerval viveu, agora necessita ser ressignificada.

Traduzir em palavras, liberar as mais diferentes vozes internas, a dor ou o sentimento tenso do amor se faz urgente, muito além de necessária. Por mais sem sentido ou incoerente que possa parecer, é com estas vozes aprisionadas em mentes transtornadas por traumas emocionais distintos que a liberdade é enunciada. É nos delírios da mente de Nerval, ou na escrita compulsiva e angustiada de Lobo Antunes que a palavra, por meio do sonho – ou pesadelo – se torna expressão de liberdade e eternidade. Com ela, o homem se refaz, renasce, se reencanta, e faz da palavra uma forma de se sentir livre e enunciar, quase sem traumas, o guardado nos lugares mais obscuros da alma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal mérito do sonho, para o Surrealismo, é ser a faculdade da imaginação em estado puro, livre das inibições da vigília, lembra Álvaro Cardoso Gomes (1994). Nem sempre o estado onírico nos remete a sensações agradáveis e prazerosas, sem que, no entanto, deixem de ser poéticas. Essa poesia, muitas vezes desprovida de qualquer lirismo, também provoca o reencantamento da vida e faz com que os princípios surrealistas estejam ainda mais atuais.

A arte liberta, e a poesia como arte da palavra escrita tem o poder de recriar momentos e eternizar o sonho. Nerval, por meio de um narrador apaixonado por Aurélia, traduz como mesmo um amor devocional pode ser libertador, livrando qualquer pessoa dos seus piores infernos

interiores. Nem mesmo a agressividade e os “mundos paralelos” dos internos das casas psiquiátricas roubaram o melhor do sentimento nutrido e imortalizado por Aurélia.

Aurélia foi uma obra tão decisiva, e de certa forma tão libertadora para Gérard de Nerval, que parte dos seus originais foram encontrados no bolso do casaco que vestia quando se suicidou, em novembro de 1855. No caso específico de Nerval, tomando seu amor avassalador pela personagem e seus conflitos emocionais, o suicídio funcionou como expressão da liberdade, da fuga de um mundo sem sentido, tão caro aos ultrarromânticos. O subtítulo do livro – o sonho e a vida – revela como o amor e a possibilidade de sonhar acordado, graças a esse sentimento, foram decisivos para romper com a loucura que o atormentava, ainda que tenha feito isso provocando a própria morte.

Tão expressivo quanto o sonho com/por Aurélia, foi o pesadelo vivido por António Lobo Antunes, entre 1971 e 1973, na Guerra de Angola. Defender uma causa cujo ideal não compartilhava, e ver a morte de jovens que, como ele, tinham planos, famílias recém-construídas, ideais, mexeu com seu emocional e ressignificou seus valores. Além disso, Lobo Antunes viveu no seu aprendizado da agonia, a transformação do homem apaixonado, idealista e sonhador num homem frio e crítico do seu tempo. Tal mudança permite-nos hoje fazer uma leitura minuciosa do que foi a guerra de Angola e os últimos anos da Ditadura Salazar/Caetano.

Mergulhar no universo da guerra e ver homens são se transformando em animais, permitiu que Lobo Antunes – como psiquiatra de formação –, nos anos subsequentes à sua estada em Angola, pudesse verificar como o processo de enlouquecimento é acelerado em traumatizados pelos efeitos de conflitos, como as guerras.

Rer o passado é atualizar a figura de escravizado e escravizador, oprimido e opressor, permitindo apreender melhor as causas e consequências que derivam dessa leitura. Ao propor uma releitura do que foi a Guerra de Angola, o narrador de Lobo Antunes transforma o colonizador de alguma forma em escravizado, pois diante da morte cruel e banalizada se torna servo da causa opressora que patrocina.

Tanto no sonho dourado de Nerval quanto no pesadelo antuniano, a redenção e sensação de eternidade vivida pelos autores se dá por meio da palavra. Sensações distintas que foram transfiguradas nos narradores e personagens e que por meio de passagens catárticas provocam a epifania

que liberta e redime tanto o livramento de um pesadelo quando o de um sonho não realizado. É no tecer frases, é no surgir das letras e na cópula silabar que os sonhos se immortalizam e se justificam, explicando os seus *dejá vu* ou devires. E é nos mergulhos oníricos como de Lobo Antunes e Gérard Nerval que a Literatura se firma, cada vez mais, como ciência a descrever os potenciais de uma sociedade que necessita, de maneira urgente, encontrar meios para se reencantar pela vida.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Manuel; CARAPINHA, Rogério. *Pide a História da repressão*. Rio de Janeiro: Jornal do Fundão, Editora Fundão, 1974.
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *D'este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BRETON, André. "Manifesto surrealista". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- FERREIRA, Ivo. *Cartas da Guerra*. O som e a fúria produções: Lisboa, 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/cartas-da-guerra/t/JcZt6dLFqQ/>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- KAWANO, Marta. "Gérard de Nerval: poesia e memória". *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 2. n. 13, p. 508-524, 2013.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORAES, Fabricio Tavares de. "Reconhecimento do desespero: Uma leitura de António Lobo Antunes". *Revista Darandina, Juiz de Fora*, v. 5, n. 1, p. 1-11, 2012.

NERVAL, Gerard de. *Aurelia*. Trad. Élide Valarini. São Paulo: Ícone, 1986.

ORLANDI, Eni. *Discurso e Texto*. 2.ed. Campinas, Pontes, 2000.

REIS, Carlos. "A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século". *Scripta*, p. 15-45, out. 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>.

Acesso em: 02 abr. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

VALE, Glaura S.C. "A escrita como resistência em António Lobo Antunes". *Revista Em Tese, Belo Horizonte*, v. 20, n. 2, p. 150-170, 2014. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/303>.

Acesso em: 31 mai. 2020.


Recebido em 17 de abril de 2021

Aprovado em 16 de setembro de 2021

Eduardo Luiz Baccarin-Costa

Doutorando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Letras - Estudos Literários e Especialista em Língua Portuguesa pela mesma Universidade.

Contato: eduardobaccarin@gmail.com

: <https://orcid.org/0000-0003-0459-0864>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo - **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

PESSOA E A HETERONÍMIA: PROPOSTA DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA

PESSOA AND THE HETERONYM: DIDACTIC SEQUENCE PROPOSAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p257-278>

André Barbosa de Macedo ^I

Brenda Salazar ^{II}

RESUMO

O objetivo do artigo – fundamentado em “O direito à literatura” (CANDIDO, 2004) – é propor uma sequência didática para a heteronímia de Fernando Pessoa a partir de sua própria teoria (PESSOA, 2012; SOUSA, 2015; GAGLIARDI, 2010). Tal sequência didática procura apresentar de modo acessível o complexo conjunto da poesia pessoana e destina-se a estudantes do terceiro ano do Ensino Médio em escolas públicas. Nesse sentido, além de recorrer a leituras críticas relevantes – Lourenço (2003), Gil (1987), Seabra (1991), Sena (2000), Perrone-Moisés (2001) –, são tomadas como referência propostas dos livros organizados por Rojo e Cordeiro (2004) e Moura (2012).

PALAVRAS-CHAVE

Fernando Pessoa; Heteronímia; Sequência didática; Ensino Médio.

ABSTRACT

The aim of the paper – based on “The right to literature” (CANDIDO, 2004) – is to propose a didactic sequence for the heteronymy of Fernando Pessoa based on his own theory (PESSOA, 2012; SOUSA, 2015; GAGLIARDI, 2010). This didactic sequence seeks to present the complex ensemble of Pessoaan poetry in an accessible way and is aimed at last grade high school students in public schools. In this sense, in addition to mentioning relevant critical readings – Lourenço (2003), Gil (1987), Seabra (1991), Sena (2000), Perrone-Moisés (2001) –, proposals from books organized by Rojo and Cordeiro (2004) and Moura (2012) are taken as reference.

KEYWORDS

Fernando Pessoa; Heteronym; Didactic sequence; High school.

^I Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.

^{II} Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.

INTRODUÇÃO

O objetivo do artigo – fundamentado em “O direito à literatura” (CANDIDO, 2004) – é propor uma sequência didática para a heteronímia de Pessoa a partir de sua própria teoria. Tal teoria, como se sabe, foi resultado de um processo em que é precedida pela autoria, ou seja, o poeta escreveu poemas e depois teorizou sobre eles de modo a formular o que conhecemos como heteronímia. É isso que revelam escritos do próprio Pessoa em que verificamos a passagem da noção de pseudonímia para a de heteronímia (PESSOA, 2012) e, também, estudos que procuram entender esse processo paulatino e original (SOUSA, 2015; GAGLIARDI, 2010).

Como diz o poeta, uma obra com pseudônimo continua sendo do “autor em sua pessoa”, muda apenas o nome que assina. Já a obra atribuída a um heterônimo exige que o poeta forje uma “individualidade completa” para um autor “fora de sua pessoa” (PESSOA, 2012). Nesse sentido, somente depois de escrever poemas com estilos distintos é que Pessoa os atribui aos heterônimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. É isso que significa dizer que a autoria precede a teoria. E esse processo – definido pelo poeta português como “um drama em gente, em vez de em atos” (PESSOA, 2012, p. 228) – é o que podemos chamar de excesso de construção ao retomar a discussão teórica sobre as faces da literatura: expressão, conhecimento, construção, recepção (CANDIDO, 2004; JAUSS, 1994; ISER, 1996).

Partindo disso, a sequência didática procura apresentar de modo acessível, abrangente e consistente o complexo conjunto da poesia pessoana e destina-se a estudantes do terceiro ano do Ensino Médio em escolas públicas – estudantes cuja compreensão do nível educacional provém da discussão de experiências docentes realizada em grupos de pesquisa e de extensão na Universidade Federal do Pará. Isso significa que, embora não tenha tido uma aplicação e, portanto, não inclua uma análise de resultados, a sequência didática norteia-se por situações reais do ensino público no país e coloca-se como proposta, ou seja, os docentes podem fazer as alterações que considerarem pertinentes. Cabe assinalar também que está pressuposto, sobretudo por parte da professora ou do professor, um conhecimento prévio de leitura analítica do poema – tal como sintetizado por Goldstein (2007) e Candido (2006) em duas esclarecedoras obras didáticas – e do modernismo (SARAIVA, LOPES, 2005; MOURA, 2012).

Consideramos que a especificidade dessa sequência didática, em se tratando de um autor muito trabalhado em sala de aula, está em contribuir

para aproximar Pessoa e sua heteronímia do universo de estudantes do Ensino Médio em escolas públicas, entendendo a sua produção hoje canônica como resultado de um processo lento, criativo e singular. Além disso, diferentemente de outras sequências didáticas, o futuro leitor que visamos – com toda a dificuldade daí decorrente – é o estudante da escola pública.

Nesse sentido, além de recorrer a leituras críticas relevantes – como aquelas de Lourenço (2003), Gil (1987), Seabra (1991), Sena (2000), Perrone-Moisés (2001) –, o artigo toma como referência propostas do livro traduzido e organizado por Rojo e Cordeiro (2004) e orientações do *Caderno de leituras* organizado por Murilo Marcondes de Moura (2012). Essas orientações incluem importantes considerações sobre o modernismo de Drummond (poeta de língua portuguesa que se equipara a Pessoa) e uma sequência didática elaborada por Luciana Alves da Costa. Por sua vez, Rojo e Cordeiro reúnem escritos que encerram uma discussão ampla sobre o trabalho com gêneros orais e escritos na escola. Também aqui está pressuposto um conhecimento prévio, por parte da professora ou do professor, de pontos-chave da fortuna crítica mencionada e dos escritos reunidos no livro de Rojo e Cordeiro. Aqui retomamos apenas pontualmente a crítica (com finalidade didática) e a discussão sobre o trabalho com gêneros textuais (com finalidade teórico-metodológica) – apesar de sabermos que para a maioria dos professores da escola pública esse pressuposto exija um texto à parte dedicado à sua explicitação.

1 SEQUÊNCIA DIDÁTICA E GÊNEROS TEXTUAIS: DISCUSSÃO TEÓRICA

O trabalho com gêneros textuais, apenas sugerido nos Parâmetros Curriculares Nacionais e na Base Nacional Comum Curricular para a área de Linguagens e suas Tecnologias, é justamente o foco de uma consistente proposta sobre sequências didáticas elaborada por Dolz, Noverraz e Schneuwly (ROJO; CORDEIRO, 2004). Os autores formulam uma abrangente reflexão para o ensino-aprendizagem de gêneros orais e escritos através do procedimento ou estratégia *sequência didática*: “uma sequência de módulos de ensino organizados conjuntamente para melhorar uma determinada prática de linguagem” (ROJO; CORDEIRO, 2004, p. 50), ou seja, um determinado *gênero*.¹

1 É importante indicar também, para esse tipo de trabalho, as seguintes obras de autores brasileiros que contribuíram na elaboração dessa sequência didática e são referência para a educação e para o ensino de língua portuguesa: Freire (2019, 2007, 2002), Antunes (2010, 2009, 2003) e Geraldini (2006).

A partir de uma concepção bakhtiniana de gênero – tema, forma composicional, estilo (BAKHTIN, 1997; ROJO; CORDEIRO, 2004) –, o objetivo da proposta é desenvolver as capacidades de linguagem dos estudantes. Para isso, os gêneros são agrupados segundo finalidades sociais atribuídas ao ensino, distinções tipológicas e relativa homogeneidade – por exemplo: o agrupamento argumentar abarca os gêneros carta do leitor, artigo de opinião e debate regrado.

As capacidades de linguagem dizem respeito a três níveis que remetem a essa concepção bakhtiniana: representação do contexto social; estruturação discursiva do texto e textualização (escolha das unidades linguísticas). Para desenvolver tais capacidades, o professor segue a estrutura de base da sequência didática: realiza a apresentação da situação (que expõe o projeto a realizar), solicita aos alunos a primeira produção e define as estratégias e os módulos de ensino (que obedecem a certa progressão) para, ao término do percurso, pedir a produção final.

As estratégias de ensino são traçadas pela professora ou pelo professor com o propósito fundamental de fornecer a alunos e alunas os instrumentos necessários para progredir, ou seja, exercícios e atividades escolhidos de acordo com as capacidades já adquiridas e as dificuldades identificadas na primeira produção. Os módulos de ensino, por sua vez, têm como fundamento principal a decomposição do complexo (abordar separadamente os diversos elementos) para, no final, fazer o movimento inverso (retornar ao complexo).

Dessa forma, no caso de um gênero oral (como o debate regrado) ou de um gênero escrito (como a carta do leitor), o estudante precisa desenvolver as capacidades de linguagem de modo a distinguir e concretizar na produção de textos os seguintes níveis principais: representação da situação de comunicação; elaboração dos conteúdos; planejamento do texto e realização do texto.

Cabe destacar ainda que o trabalho com gêneros textuais foi redimensionado com as possibilidades de uso de tecnologias no ensino durante as últimas décadas. Desse modo, como fica claro, trata-se de uma discussão teórica ampla que dá margem a diversas propostas. Pensando especificamente no objetivo desse artigo, cabe detalhar uma única proposta em que o foco do trabalho com gêneros, associado ao uso de tecnologias fora e dentro da sala, é a leitura do gênero poema. Para tal proposta, a professora ou o professor necessita de um *notebook* e de um projetor (*data show*).

A proposta é explorar a leitura de poemas em associação com o uso de imagens e de canções – isso, não há dúvida, exige criteriosa pesquisa e preparação prévias. Nessa direção, é necessário localizar com antecedência imagens da vida do poeta, de ilustrações de seus livros e de quadros com os quais seja possível correlacionar seus poemas – os quais também devem ser vinculados ao contexto em que autor e obra estão inseridos. O recurso a imagens certamente aumenta o nível de interesse de adolescentes habituados à apressada dinâmica multimídia das redes sociais e permite transitar entre questões biográficas relevantes para a compreensão de uma obra e, ao mesmo tempo, a análise não-apressada do diálogo com as artes visuais.

Ainda nessa linha do diálogo entre as artes, o recurso a canções também aumenta o nível de interesse de adolescentes habituados às produções da indústria cultural e possibilita destacar a intertextualidade mais ou menos evidente entre poemas e canções. Basta lembrar os casos consagrados de Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, letristas que aliaram os gêneros tradicionais da música popular do Brasil (samba, baião, marcha etc.) ao diálogo com autores modernos – Pessoa, Brecht, Drummond etc. – e à referência a acontecimentos históricos – como a Revolução dos Cravos. Vale mencionar também que Adriana Calcanhoto musicou poemas de Sá-Carneiro.

2 SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA A HETERONÍMIA DE PESSOA

A sequência didática a seguir – formulada a partir da teoria da heteronímia de Pessoa (2012) – pode, como fica claro nessa altura, integrar um trabalho amplo com gêneros textuais e com outras sequências didáticas. No caso da heteronímia, o gênero a explorar é o poema e o objetivo é aprimorar uma determinada prática de linguagem – a leitura propriamente literária do gênero em questão e, mais especificamente, a leitura das particularidades modernistas e pessoanas do gênero em foco, afinal, há diferenças relevantes entre os poemas de Pessoa e aqueles de Sá-Carneiro, Drummond ou Negreiros.

Com esse propósito em vista, passamos a detalhar as estratégias e os módulos de ensino para uma sequência de oito aulas – duas a duas – destinadas ao terceiro ano do Ensino Médio em escolas públicas. Assinalamos, novamente, que está pressuposto, sobretudo por parte da professora ou do professor, um conhecimento prévio de leitura analítica

do poema (GOLDSTEIN, 2007; CANDIDO, 2006) e do modernismo (SARAIVA, LOPES, 2005; MOURA, 2012).

2.1 AULAS 1 E 2

O objetivo da primeira aula é realizar uma abordagem da situação inicial, ou seja, fazer um levantamento sobre o conhecimento dos estudantes relativo ao modernismo português e à poesia de Pessoa para, logo após, expor a sequência didática a trabalhar e iniciar com uma aproximação mais humana que propriamente poética. Nesse caso, como se trata de focar a leitura de poema, não é necessário propor uma produção inicial, basta estar atento ao nível de conhecimento demonstrado pelos comentários, pois disso depende uma retomada mais breve ou mais longa sobre a periodização, os traços gerais e os autores do modernismo em Portugal.

Feito isso, a professora ou o professor faz uma primeira leitura do poema “Liberdade”,² depois, realiza uma segunda leitura compartilhada e indaga sobre o motivo do título. Como se trata de um poema antipoético que acena à atitude adolescente de, geralmente, questionar a obrigatoriedade das coisas, inclusive a leitura de obras literárias, explorar esse aspecto e mencionar dados biográficos do poeta: morou na África do Sul quando criança, retornou a Portugal quando jovem, iniciou e abandonou o Curso Superior de Letras, frequentava cafés com os amigos. Em seguida, já destacar um ponto que diversos críticos assinalam em Pessoa e seus heterônimos – a relação entre o sentir e o pensar –, que volta a perpassar o poema seguinte, assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos, sobre cartas de amor.

Liberdade

Ai que prazer
Não cumprir um dever,
Ter um livro para ler
E não o fazer!
Ler é maçada,
Estudar é nada.
O sol doira
Sem literatura.

2 Esse poema e os restantes podem ser facilmente encontrados por professoras e professores em diversas antologias e sítios da internet – confira, por exemplo, *Poemas escolhidos* e *Os melhores poemas de Fernando Pessoa* (edições acessíveis e de baixo custo, respectivamente, da Klick Editora e da Global); e os sítios www.dominiopublico.gov.br e <http://arquivopessoa.net>.

O rio corre, bem ou mal,
Sem edição original
E a brisa, essa,
De tão naturalmente matinal,
Como tem tempo não tem pressa...

Livros são papéis pintados com tinta.
Estudar é uma coisa em que está indistinta
A distinção entre nada e coisa nenhuma.

Quanto é melhor, quando há bruma,
Esperar por D. Sebastião,
Quer venha quer não!

Grande é a poesia, a bondade e as danças...
Mas o melhor do mundo são as crianças,
Flores, música, o luar e o sol, que peca
Só quando, em vez de criar, seca.

O mais do que isto
É Jesus Cristo,
Que não sabia nada de finanças
Nem consta que tivesse biblioteca...

Todas as cartas de amor são

Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.
"Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas,

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

[...]

(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas.)

Dando continuidade, portanto, a uma aproximação humana de Pessoa, a proposta para o prosseguimento dessas duas primeiras aulas é realizar a leitura compartilhada dos poemas “Autopsicografia” e “Mar português”. Eles permitem reforçar a relação entre o pensar e o sentir e o diálogo com a tradição portuguesa – no caso desse diálogo e desse segundo poema, é oportuno realçar a intertextualidade sem problematização com *Os Lusíadas*. Antes da leitura, como recurso para atrair a atenção dos estudantes e reforçar o foco no humano, sugerimos mostrar imagens para ilustrar os quatro poemas dessas duas primeiras aulas – para obter essas imagens, basta fazer uma pesquisa sobre a vida do poeta através de sítios de busca. A professora ou o professor também pode mostrar que uma estátua do escritor foi construída no café que ele costumava frequentar em Lisboa.



Figura 1. Estátua de Pessoa (Lisboa, Portugal)

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

Mar português

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor,
Deus ao mar o perigo e abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

No final da segunda aula, pedir para alunas e alunos lerem dois poemas de Álvaro de Campos, “Ode triunfal” e “Tabacaria”, e trazerem uma paráfrase por escrito para as próximas aulas. Passamos a seguir parcialmente, nesse ponto, propostas de Luciana Alves da Costa (MOURA, 2012), que, depois de definir como conteúdo a sequência “paráfrase, hipótese, análise e interpretação”, explica: “*Paráfrase* é a transcrição explicativa de um texto e que tem por objetivo torná-lo compreensível”; é uma etapa “fundamental na análise de textos”, uma “maneira de verificar e garantir o entendimento da leitura” (MOURA, 2012, p. 131). Embora a autora elabore a *sugestão de paráfrase* para vários poemas, consideramos que essa sugestão pode operar um fechamento da leitura. Por esse motivo, evitamos nesse artigo fornecer à professora ou ao professor qualquer sugestão de paráfrase. Além disso, a sequência posterior à paráfrase –

hipótese, análise e interpretação – liga-se intimamente a ela e depende de um trabalho conjunto, em aula, de docente e estudantes.

2.2 AULAS 3 E 4

Para a terceira aula, a proposta é fazer a transição entre o foco no humano e o foco no literário, ou seja, deslocar a ênfase do eu sujeito para o eu lírico e a teoria da heteronímia (PESSOA, 2012). Com isso em vista, a professora ou o professor pode iniciar a aula explicando a diferença entre pseudônimo e heterônimo. Trata-se de uma diferença que demandou todo um processo de autoria por parte de Pessoa, surgindo aos poucos nos escritos do próprio poeta reunidos por Martins e Zenith, e é sintetizada de maneira clara na seguinte passagem:

A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

[...]

Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas.

Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em atos. (PESSOA, 2012, p. 227-228)

Feito isso, explicar que o poema sobre cartas de amor e os dois a serem trabalhados nessas duas aulas têm autoria do heterônimo Álvaro de Campos, “engenheiro naval e poeta futurista”. Em seguida, fazer a socialização das percepções de leitura através das paráfrases solicitadas na aula anterior e realizar a leitura compartilhada das duas primeiras estrofes de “Ode triunfal” e o início e o final de um poema de outra fase do mesmo heterônimo, “Tabacaria”. Através desses dois poemas é possível explorar o encaminhamento dado por Pessoa aos recursos poéticos caros aos modernistas – renovação estética, verso livre, fragmentação, relação entre o local e o universal (MOURA, 2012). Para reforçar esse ponto, a professora ou o professor também pode contrastar a forma desses poemas com aquela

menos irregular de “Autopsicografia” e “Mar português”, assinados por Pessoa ele mesmo. Por outro lado, para não simplificar, pode aproximar a forma dos versos de Campos daquela do poema “Liberdade”, também assinado pelo ortônimo.

Ode triunfal

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Tabacaria

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem
é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos
homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

[...]

(Se eu casasse com filha da minha lavadeira

Talvez fosse feliz.)

Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.

(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)

Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo

Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o dono da tabacaria sorriu.

Nesse ponto, convém sintetizar didaticamente – em uma espécie de rememoração pontual para professoras e professores – uma relevante discussão teórica sobre as faces da literatura e cruzá-la com a questão da heteronímia. Isso, pela dificuldade, exigirá o restante dessa aula e toda a seguinte.

Como explica Antonio Candido em “O direito à literatura”, a função da literatura liga-se à “complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório)” (CANDIDO, 2004, p. 173). Conforme o esquema teórico proposto pelo crítico, a literatura possui pelo menos três faces. Primeira: “ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado”; segunda: “ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos”; terceira: “ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 2004, p. 173). Geralmente costumamos pensar mais no terceiro aspecto, que remete aos temas e a uma espécie de conhecimento.

Entretanto, prossegue Candido, o efeito obtido pelas produções literárias se deve à “atuação simultânea dos três aspectos”, embora tenhamos o costume de atentar menos ao primeiro, correspondente à “maneira pela qual a mensagem é construída”; contudo, essa maneira é, certamente, o aspecto crucial, pois é o que determina se uma “comunicação é literária ou não” (CANDIDO, 2004, p. 173). Nesse sentido, essa construção – enquanto construção – tem um grande “poder humanizador”, isso porque o poeta e o narrador, ao elaborarem uma estrutura, nos propõem um “modelo de coerência”, forjado pela “força da palavra organizada” (CANDIDO, 2004, p. 173).

Cabe assinalar que há pelo menos mais uma face a ser acrescentada às três especificadas por Candido, e ela é de suma importância para refletir

sobre a literatura na sala de aula: a recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996). A obra depende dela para se concretizar enquanto tal. E Candido atenta a esse ponto ao afirmar que a “crítica propriamente dita” consiste no “trabalho analítico intermediário” (CANDIDO, 2013, p. 29), pois os dois outros momentos – perceber e julgar – são de natureza estética, ocorrendo de modo necessário, mas nem sempre consciente, em toda leitura, ou seja, em qualquer recepção.

Uma recepção que se define como leitura crítica – tal qual aquela colocada como objetivo durante o processo de formação dentro da sala de aula – é caracterizada pela tentativa de “compreender, para interpretar e explicar”; e nesse roteiro, pressupõe-se etapas que se integram: “um elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio, um elemento voluntário final” (CANDIDO, 2013, p. 29). Em síntese, a recepção que configura uma leitura crítica exige essa sequência: “Perceber, compreender, julgar.” (CANDIDO, 2013, p. 29).

A obra heterônima de Pessoa complexifica a abordagem das faces da obra literária e o trabalho intermediário de análise, pois como afirma o próprio poeta e estudos confirmam (SOUSA, 2015; GAGLIARDI, 2010),³ o objetivo é fabricar uma “individualidade completa” e, nesse processo, forjar a expressão, o conhecimento e, em alguma medida, a recepção, ou seja, há um excesso de construção. E a esse excesso de construção Pessoa se refere como “um drama em gente, em vez de em atos” (PESSOA, 2012, p. 228).

Nesse sentido, como explica Gagliardi, o poeta não só assinou conjuntos de poemas com nomes de seres inexistentes como, também, deu a eles “contextos fictícios de produção para sua obra, por meio de diferentes autorias” – o contexto fictício de Caeiro, por exemplo, é o trabalho no campo, com rebanhos; o heterônimo diz que sua alma é “como um pastor”, assim, Caeiro cria o contexto e, ao mesmo tempo, ressalta seu caráter fictício: “Eu nunca guardei rebanhos, / Mas é como se os guardasse”. Somos levados a aceitar um “pacto ficcional”: para fazer referência a certos poemas, fazemos menção, por exemplo, a Reis, “ao que 'ele' pensava e sentia”, e assim procedemos “mesmo sabendo que 'ele', como indivíduo, nunca existiu” (GAGLIARDI, 2010, p. 295). Evitando equívocos de críticos anteriores, Gagliardi assinala que Pessoa “não criou personalidades que produziram poemas; Pessoa escreveu poemas que só depois suscitaram personalidades” (GAGLIARDI, 2010, p. 295). Assim, por

3 Cf. também as referências da fortuna crítica destacadas nas duas aulas seguintes.

exemplo, “Ode triunfal” e “Tabacaria” é que são o autor de “Álvaro de Campos”. Foi por isso que um crítico como Lourenço fez uso da expressão “poemas-Caeiro” para “esvaziar o nome de personalidade e inundá-lo de sentido, e de estilo”, já que atribuir “uma autoria a uma escrita” é uma “forma habitual de designar seu estilo” (GAGLIARDI, 2010, p. 295).

Para as aulas seguintes, solicitar que alunos e alunas leiam os dois próximos poemas a serem trabalhados em aula, do heterônimo Ricardo Reis: o poema que consta na próxima aula é “Segue o teu destino”. Mais uma vez, pedir para trazerem uma paráfrase por escrito de cada um dos poemas.

2.3 AULAS 5 E 6

Novamente, o professor ou a professora pode iniciar a aula com a socialização das percepções de leitura através das paráfrases solicitadas na aula anterior e, depois, passar à leitura compartilhada do poema. Como se sabe, esse é o heterônimo neoclássico de Pessoa e é evidente o contraste com Álvaro de Campos. Nesse sentido, vale analisar comparativamente formas e princípios “existenciais”, o que confirma mais uma vez o preceito pessoano da “individualidade completa”. Enquanto em Campos temos, primeiramente, multiplicidade moderna, vontade de potência, predominância de versos livres longos de enumeração caótica *à la* Whitman e, depois, para repetir as palavras de Drummond, a “solidão de indivíduo” e a tentativa de superá-la (MOURA, 2012), em Reis deparamo-nos com *locus amoenus*, uma espécie de vontade de tranquilidade e predominância de versos curtos metrificadas de identidade anti-heraclitiana.

Mestre, são plácidas

Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida,
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada,
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre.
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

Nesse ponto, em trabalho que deve seguir até o final da sexta aula,
convém sintetizar didaticamente – em mais uma espécie de rememoração

pontual para professoras e professores – as marcas mais destacáveis da poesia pessoana identificadas por críticos referenciais. Totalidade fragmentada (LOURENÇO, 2003), metafísica das sensações (GIL, 1987), elenco de binômios (SEABRA, 1991), fingimento equivalente a sinceridade (SENA, 2000), tensão oximórica (PERRONE-MOISÉS, 2001) são as grandes marcas da poesia de Pessoa. Sendo assim, retomemos passagens-chave dos estudos desses críticos nas quais os termos são esclarecidos. Totalidade fragmentada: conjunto da heteronímia “não é uma quimera destinada a introduzir coerência num 'puzzle' que tem resistido a ela” (LOURENÇO, 2003, p. 30). Metafísica das sensações: “Trata-se de uma distância tornada 'coisa': e toda a metafísica das sensações de Fernando Pessoa se joga em torno desta transformação” (GIL, 1987, p. 101). Elenco de binômios: “Ser/Não-Ser”, “Tudo/Nada”, “Dentro/Fora”, “Sentir/Pensar”; a primeira é a oposição fundamental e estamos sempre “confrontados à mesma estrutura interna, que se traduz quer num face a face dos dois termos opostos (contrários ou contraditórios), quer em formas de oposição implícitas ou subentendidas”, como entre *sentir e pensar, projeto e ação*, etc. (SEABRA, 1991, p. 41). Fingimento equivalente a sinceridade: fingimento é “a mais autêntica sinceridade intelectual, ‘que mais importa no poeta’, pois que ‘fingir é conhecer-se’ (SENA, 2000, p. 129). Tensão oximórica: contradições conferem a tensão oximórica que é “a marca constante de Pessoa, sua originalidade e sua modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 197).

Com essas considerações, a sequência didática entra na série final de poemas do heterônimo Alberto Caeiro, posto como o mestre de todos, cujo objetivo da leitura é mais indagar do que explicar, ou seja, mais que compreender e analisar, a proposta é fazer com que os estudantes se deparem com o resultado de um trabalho consistente e qualitativo com a linguagem poética. Trabalho esse que, ainda hoje, desafia leitores críticos e leitores em geral. Além disso, convém assinalar nessa aula que as marcas destacáveis nos poemas do ortônimo e dos outros heterônimos são aqui retomadas de modo antipoético.

Feito isso, pedir que alunas e alunos leiam para a próxima aula as seguintes partes de “O guardador de rebanhos”: I (“Eu nunca guardei rebanhos”), II (“O meu olhar é nítido como um girassol”) e X. Esclarecer que não é necessário elaborar uma paráfrase, basta anotar dificuldades e dúvidas no ato de ler. Essas anotações têm a finalidade de preparar a discussão, em aula, sobre as dificuldades que atravessam uma leitura crítica.

2.4 AULAS 7 E 8

Na sétima aula, socializar inicialmente as dificuldades e dúvidas na leitura das partes de “O guardador de rebanhos”. Ler compartilhadamente a parte X. O princípio de fingimento e de antipoesia já é determinado nessas partes. A leitura, desde o início, é aparentemente fácil em seus versos livres, brancos, coloquiais e diretos. Entretanto, a parte X não deixa nenhuma dúvida de que se trata de um dos poemas mais difíceis de Pessoa: o heterônimo-mestre coloca em questão qualquer construção poética (“o vento só fala do vento”) e, dirigindo-se ao interlocutor, completa sua resposta ironicamente: “E a mentira está em ti”. Para Caetano, o poeta não deve dar significados indevidos ao significante, condensar ou deslocar – memórias, saudades, coisas “que nunca foram” –, contudo, a recusa da poesia ainda é realizada através de poesia, o que caracteriza mais um dos muitos paradoxos pessoanos. Podemos, portanto, depois de longo percurso, voltar com mais profundidade aos versos do primeiro poema dessa sequência didática, “Liberdade”, também eles antipoéticos através da poesia, e àqueles de “Autopsicografia”, uma espécie de teoria poética pessoana que contempla as faces da obra literária. Além disso, o professor pode também explorar as biografias inventadas para os heterônimos, colocando em questão o interesse pela vida dos escritores, que foi um dos pontos de partida dessa sequência didática.

O guardador de rebanhos

X

“Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?”
“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz”
“Muita cousa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras cousas.
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram”
“Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,

E mentira está em ti.”

Como dito, a leitura das três partes de “O guardador de rebanhos” tem o propósito de aprofundar o contato dos estudantes com o resultado de um trabalho consistente com a linguagem poética. Em vez de objetivar compreensão e explicação, como nas aulas anteriores, o mais importante nesse ponto é deixar alunas e alunos em estado de reflexão diante da complexidade do poema, com seus versos que questionam modernamente o fazer poético. Além de recapitular as grandes marcas de Pessoa e de sua heteronímia – totalidade fragmentada (LOURENÇO, 2003), metafísica das sensações (GIL, 1987), elenco de binômios (SEABRA, 1991), fingimento equivalente a sinceridade (SENA, 2000), tensão oximórica (PERRONE-MOISÉS, 2001) –, a professora ou o professor também pode observar brevemente que uma importante questão teórica é o caráter narrativo e desencantado do poema, traços que o aproximam da prosa e do romance, considerado o gênero moderno por excelência. Nesse sentido, o “eu nunca” e o “como se” dos dois primeiros versos definem o eu narrador do poema-ficção que se inicia e, paradoxalmente, ele já relativiza o título ao estabelecer o distanciamento entre o que podemos chamar de um narrador antipoético e o lastro real de sua narrativa. E, pensando nas relações entre esse lastro na realidade do país e a forma em Pessoa e seus heterônimos, cabe aqui tecer considerações sobre o tempo parado português – tal como lemos no último capítulo de *Os Maias*. Em outras palavras, cabe contrapor o excesso da construção do poeta ao histórico atraso português na sua relação com os países centrais da Europa.

Por fim, para a oitava aula, a proposta é uma *avaliação* em que cada trio de estudantes deve escolher um poema diferente nas obras de Pessoa com a finalidade de ler e apresentar para a turma a sequência paráfrase, hipótese, análise e interpretação. Nisso, a professora ou o professor tomará como critério o desenvolvimento das capacidades de linguagem, ou seja, a capacidade de ler e compreender o poema de modo a relacioná-lo com pontos discutidos nas sete aulas dessa sequência didática.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como referência fundamental “O direito à literatura” (CANDIDO, 2004), como dissemos logo na primeira frase deste texto, consideramos ter atingido o objetivo de propor uma sequência didática para

a heteronímia de Pessoa a partir de sua própria teoria. A sequência didática – como fica claro pela síntese que fizemos da proposta contida nos escritos do livro organizado por Rojo e Cordeiro (2004) – não é algo simples. Por seu turno, uma sequência didática para a heteronímia de Pessoa – conforme evidencia o percurso que propusemos até esse ponto – também é algo muito complexo. Além disso, a complexidade se acentua pelo fato de se tratar de estudantes do terceiro ano do Ensino Médio em escolas públicas – conforme discussão de experiências docentes realizada em grupos de pesquisa e de extensão na Universidade Federal do Pará. Isso significa que tanto a discussão teórica sobre sequência didática – cuja finalidade é didatizar o trabalho com os gêneros textuais socialmente mais relevantes – quanto o desafio de, passo a passo, aula a aula, ensinar a ler Pessoa – o maior poeta português do século XX – exigem um conhecimento prático, pedagógico e literário cujo objetivo é efetivar um processo de ensino-aprendizagem em que a didatização leva à desdidatização. Além disso, como dissemos, a sequência didática em questão coloca-se como proposta e pode ser alterada pelos docentes conforme suas necessidades e escolhas.

Nesse sentido, como vimos, Dolz, Noverraz e Schneuwly, norteados por uma concepção bakhtiniana, detalham uma proposta abrangente de como desenvolver, através de estratégias e módulos de ensino, as capacidades de linguagem na escola – o espaço que a sociedade reserva à didatização. O objetivo é que cidadãos do futuro possam ter o domínio de uma variedade de gêneros textuais importantes no espaço em que não há mais didatização, ou seja, na esfera pública – gêneros necessários para a comunicação nas diversas situações da vida social e política, como debate, artigo de opinião etc. – e na fruição cultural e literária – gêneros como poema, romance, conto, canção etc.

No caso de Fernando Pessoa, como propusemos, o processo de ensino-aprendizagem com a didatização que leva à desdidatização pressupõe uma compreensão da heteronímia enquanto resultante de um lento processo criativo e singular e, a partir disso, tenta aproximar o universo de sua poesia daquele dos estudantes do Ensino Médio em escolas públicas.

Assim sendo, em oito aulas – planejadas duas a duas – foi possível relacionar o eu humano e o eu literário, ou seja, passar do eu sujeito – ligado aos dois poemas da primeira aula: o prazer de não cumprir um dever, o ridículo das cartas de amor – ao eu lírico que se volta para a construção dos

heterônimos com suas especificidades de estilo, ou seja, a “individualidade completa” de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

O recurso ao procedimento da paráfrase, tal como proposto por Costa (MOURA, 2012), concentra-se nas aulas intermediárias, dedicadas aos heterônimos Campos e Reis, com os seus versos de poesia futurista e solitária e de poesia neoclássica. Em toda a sequência didática, desde o poema “Liberdade” até as três partes de “O guardador de rebanhos”, como pudemos discernir na lírica antilírica pessoana, estão os traços destacáveis desse conjunto poético: a oposição “Sentir/Pensar” (SEABRA, 1991), as contradições sob a forma de oxímoros (PERRONE-MOISÉS, 2001), a relação com a coisa e a sensação da coisa (GIL, 1987), o fingir que é conhecer-se (SENA, 2000) e, enfim, a totalidade fragmentada (LOURENÇO, 2003).

Como assinalamos, a teoria da heteronímia enseja a síntese didática de outra importante discussão teórica, aquela sobre as faces da literatura: construção, expressão, conhecimento e recepção. De acordo com Antonio Candido, a primeira face é crucial, pois é ela que define se uma comunicação é literária e é imenso o “poder humanizador desta construção” (CANDIDO, 2004, p. 173). Tal poder humanizador, por sua vez, depende da recepção por parte de um leitor crítico (JAUSS, 1994; ISER, 1996) e a formação desse leitor demanda um desenvolvimento das capacidades de linguagem através de sequências didáticas como essa aqui proposta – dentre outros possíveis encaminhamentos. O objetivo, certamente, não é formar um crítico literário, mas a professora ou o professor não pode deixar de ter em vista formar, nas escolas públicas, uma leitora ou um leitor que sejam críticos.

Por fim, cabe reforçar que com as três partes de “O guardador de rebanhos” o objetivo é colocar alunas e alunos diante de versos tão complexos que, ainda hoje, desafiam a compreensão e a interpretação por parte de críticos experientes. Como observamos, o mais importante nesse ponto é, ante uma linguagem poética aparentemente coloquial e franca, ouvir as dificuldades apresentadas pelos estudantes, fazê-los refletir sobre encaminhamentos possíveis quanto à compreensão e à interpretação – inclusive em sua relação com a realidade portuguesa e o seu contexto –, mas, ao final, deixá-los com o sentimento de incompreensão e de dúvida diante dos poemas, ou seja, deixá-los com a constatação de que o “drama em gente, em vez de em atos” inviabiliza leituras didáticas e fáceis.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Irandé. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola, 2010.
- ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino: outra escola possível*. São Paulo: Parábola, 2009.
- ANTUNES, Irandé. *Aula de Português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 169-191, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 23. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- GAGLIARDI, Caio. "O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010.
- GERALDI, João Wanderley (org.). *O texto na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2007.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história literária como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MOURA, Murilo Marcondes de (org.). *Caderno de leituras: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

ROJO, Roxane; CORDEIRO, Glaís S. (org.). *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa e Cia heterónima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SOUSA, Rui. Nos bastidores do “drama em gente”: etapas da evolução dos heterônimos à luz da correspondência órfica. *Pessoa Plural*, Providence, v. 7, p. 132-159, 2015. Disponível em: [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese Brazilian Studies](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese%20Brazilian%20Studies). Acesso em: 12 fev. 2016.

Recebido em 9 de março de 2021
Aprovado em 25 de abril de 2021

André Barbosa de Macedo


Professor da Universidade Federal do Pará (Letras/Português). Bacharel e Licenciado em Letras e em Filosofia, Mestre em Educação e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Contato: andre.macedo@alumni.usp.br

Brenda Salazar

Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal do Pará. Integrante do grupo de pesquisa e de extensão Teoria Literária e repertório crítico: a leitura literária na escola pública (grupo registrado no CNPq)

Contato: andre.bm116@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3946-1635>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

JOÃO PEDRO PORTO A FUNDO, NA RAIZ DO HUMANO

JOÃO PEDRO PORTO IN DEPTH, AT THE ROOT OF THE HUMAN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p279-293>

Susana L. M. Antunes ¹

RESUMO

Entrevista com o escritor açoriano João Pedro Porto que este ano assinala uma década desde que publicou o seu primeiro livro. Para além de escritor, João Pedro Porto exerce a profissão de psicoterapeuta.

PALAVRAS-CHAVE

João Pedro Porto; Literatura; Psicoterapia.

ABSTRACT

Interview with Azorean writer João Pedro Porto in the year that marks a decade since he published his first book. In addition to being a writer, João Pedro Porto is a psychotherapist.

KEYWORDS

João Pedro Porto; Literature; Psychotherapy.

O PRIMEIRO ENCONTRO (EM BREVIDADE)

Conheci o João Pedro Porto há mais de vinte anos. Na altura, eu estava a estagiar na Escola Secundária Domingos Rebelo, Ponta Delgada, São Miguel – Açores, para concluir a minha licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas – Português e Francês, via ensino. O João Pedro Porto era aluno de Português de uma colega minha. Ele deveria ter uns 16 anos. Como estávamos todas a estagiar, era obrigatório assistirmos às aulas umas das outras para partilharmos opiniões com as supervisoras.

No entanto, fora destas formalidades, falávamos sobre os nossos alunos. Afinal, era a nossa primeira experiência no ensino e o nosso entusiasmo era o entusiasmo inerente a todas “as primeiras vezes” da vida. Foi durante estes momentos que a perspicácia e a inteligência calada de João Pedro Porto começou a ser notada pela professora e por todas nós. Na

¹ Universidade de Wisconsin, Milwaukee, EUA.

nossa inexperiência, achávamos que aquele aluno era excepcional. E era-o, na verdade.

O REENCONTRO ALÉM-MARES

A vida encaminhou-nos, a mim e às minhas colegas de então, para percursos diferentes entre ilhas e além-ilhas. Sempre de regresso às ilhas açorianas em peregrinação anual, fui-me mantendo a elas ligada em todas as vertentes que, à distância, são possíveis. Num dos meus momentos de aproximação à literatura açoriana, começo a dar-me conta de um jovem escritor micalense: João Pedro Porto. O nome, passados mais de vinte anos, não me soava, mas havia qualquer coisa de inexplicável – suponho, agora, que terá sido uma espécie de bom presságio. Comecei a ler, a procurar fotografias e, um dia, senti o baque de uma certeza não confirmada. Tudo me levava a crer que o escritor açoriano de sucesso João Pedro Porto era o jovem de 16 anos daquele tempo... vi e revi as suas fotografias nas contracapas dos livros e achava que o olhar era exatamente o mesmo daquele jovem de 16 anos. Por linhas mais ou menos travessas, cheguei ao seu email para organizar um Caderno Açoriano dedicado à sua produção escrita. Começamo-nos a corresponder por email para a organização dos materiais necessários. E, um dia, não resisti; perguntei-lhe se ele não era o aluno de português... expliquei-lhe quem eu era e o João Pedro reconheceu-me. O resultado do reencontro é o que a entrevista ilustra.

SUSANA L. M. ANTUNES: Quem é o João Pedro Porto?

JOÃO PEDRO PORTO: Não há pergunta mais redutora do que essa, porque nos reduz a uma pessoa apenas, quando talvez tenhamos multitudes dentro de nós. E temos a tendência de confundir o que nos define com verbos, com o que fazemos, ou de onde e de quem vivemos. Ainda assim, se me visse de braço torcido a ter de responder a isso, diria que, pela maior parte do tempo, sou uma pessoa deslocada, que vive com o desejo de construir uma máquina do tempo desde os seus cinco anos. Eventualmente encontrei-a na arte, porque a arte, seja essa qual for, faz-nos imergir num tempo e num espaço diferentes. Por isso, e constantemente, alimento-me de tempo e de escapismo, seja sentado ao piano, a ler, a desenhar, ... No fundo é uma dependência funcional, uma perfeita fantasia, a de fabricar independentemente a sua própria

dependência. De resto ocupa-me a psicoterapia há coisa de quinze anos. É essa a minha profissão, mas também a maneira de colocar um ouvido rente ao chão do mundo, e de me manter longe da misantropia e de um tendencioso e fácil eremitério. De resto, tenho como fanatismo o cinema. Cresci no seio de uma família liberal, de músicos, contistas, professores e gosto de me ver como uma continuidade natural disso.

SLMA: Porque escreve?

JPP: Escrevo sobretudo porque o real não me interessa muito. O real mundano é-me uma morte, e prefiro o simbólico, o sonho, a desconstrução analítica, a construção de realidades plausíveis ainda que alternativas, a criação de gente, e o controlo em fluxo que nos permite a ficção, como que se sentados a um piano a tocar jazz por horas, sem regresso, sem pauta, apenas num automático, como a própria vida. E, depois, escrevo porque não consigo fazer o oposto. Sempre que tento não escrever – e já forcei a mão à quietude muitas vezes – falho. Logo se conjura uma ideia que tem de estar no papel. E sou mais feliz quando escrevo, comprovadamente. Não subscrevo àquela escola de que a escrita é trabalho custoso. Escrevo em fluxo, com extremo verve e alegria, sem revisões, com neologismos e tudo. No fim, adoro aperceber-me das conexões automáticas que se foram fazendo em gerúndio e num inconsciente activo que, entretanto, tomou conta das mãos, dos dedos. Faço o mesmo no piano, e se houvesse uma maneira de transcrever de imediato o que se compõe para a pauta, teria quilómetros de música escrita. Mais, possivelmente, do que contos, romances ou poesia. Mas a escrita é também tocar, é fazer música. O que mais me cativa, à exceção da orgânica, da trama narrativa, das personagens, é a linguagem e a música na escrita. O que me interessa, no fundo, é criar uma nova linguagem, uma nova música, uma voz distinta. O resto é papel de parede. E não gosto de papel de parede.

SLMA: Uma voz distinta em que sentido?

JPP: Apenas no sentido de ser distinguível. De ser claramente a minha e não uma imitação ou uma de mil variações. Isso importa-me. Gosto de saber quem ouço ou quem leio sem ter de passar pela capa ou pela lombada.

SLMA: Diz que “O real mundano é-me uma morte”. Quer explicar melhor este pensamento? De que se alimenta a sua arte, ou seja, os livros que escreve, a música que toca, os desenhos que produz... do imaginário?

JPP: Os livros que escrevo alimentam-se dos livros que leio, a música da música que ouço. Não das narrativas e das vozes, mas dos verbos: ler e ouvir faz escrever e tocar. Mas ao dizer isto apercebo-me de que é tudo uma mescla. Não me lembro de uma altura em que não escrevesse ou lesse ou, pelo menos, ouvisse e fizesse música. Lembro-me de não chegar com os pés aos pedais do piano, e lembro-me de ter um lápis nas mãos mal a motricidade fina arrancou. Nós todos somos compostos pelo nosso fantasmagórico, o nosso mar de interior. A maioria deixa-se comandar por isso sem o saber, sem estar ao leme. O David Lynch famosamente não aderiu à psicoterapia por ter medo de que a análise lhe mitigasse a criação artística. Mas não existe algo impensado, tudo é pensado, ainda que em níveis diferentes. E a arte, se é para existir, existe, tal como a própria natureza que encontra sempre uma solução de ser. De resto, passamos a adulticidade a replicar ou a tentar resolver a infância. Cresci numa biblioteca, sentaram-me ao colo e deram livros a comer aos meus olhos. O meu avô colocava no gira-discos os LPs do Villaret no S. Luís, e os Jograis de S. Paulo, e o Yves Montand, e contava-me das suas aventuras em Paris. A minha avó tocava Brahms enquanto eu lhe pousava a cabeça no colo. A minha mãe lia-me estórias, e inventava algumas também. Tudo isso é a tela sobre a qual se pinta a vida. As tintas e as cores vêm depois com a vivência. A minha experiência como psicoterapeuta fez-me escrever *O Rochedo que Chorou*, uma serigrafia oferecida pelo Mestre Cruzeiro Seixas lançou-me na viagem literária de inundar Lisboa no livro *Porta Azul para Macau*, o amor pela História, inculido pela minha mãe, deu-me o *Alienação*, *A Brecha* foi uma tentativa de contar a evolução do Homem através da metáfora epopeica, e nada me é mais pessoal e íntimo do que os *Contos Bizarros*.

SLMA: De que forma a sua profissão como psicólogo clínico influencia a sua escrita? Como é que essa influência aconteceu, concretamente, em *O Rochedo que Chorou*?

JPP: Creio que o amor pela psicanálise, ou pelo menos a paixão desenfreada, deixou-me com um determinado filtro grudado aos olhos e

que me empurra para o simbólico e para o surreal. Mas antes disso já me achava kafkiano o quanto bastasse. N'*O Rochedo que Chorou*, um psicoterapeuta transforma-se literalmente numa ilha, contrariando a frase canónica de John Donne. Não creio que a minha escrita fosse a mesma se não tivesse lido Freud, Jung ou Lacan. Mas talvez possa dizer o mesmo quanto a muitos, muitos outros autores.

SLMA: Quando afirma que “passamos a adulticidade a replicar ou tentar resolver a infância”, é a voz do psicólogo clínico João Pedro Porto que ouvimos? Como se vê: psicoterapeuta-escritor ou escritor-psicoterapeuta?

JPP: Por esta altura já não há distinção entre partes. O clínico fundiu-se ao escritor e a todas as outras partes. Isso seria como perguntar se a voz agora é a do homem ou da criança, que hoje são o mesmo, um tentando reconciliar-se ou adaptar-se ao outro. Um tentando, inclusive, resolver o outro.

SLMA: Curiosamente, na sua primeira resposta, afirma que a psicoterapia lhe permite “colocar um ouvido rente ao chão do mundo”. Sente que necessita de ser trazido à realidade também para escrever? Considera-se, por isso, um “escritor-eremita”?

JPP: O eremitério tem apenas que ver com a tendência a rodear-me de fontes de informação. Perco-me nelas, nesse buraco Carrollino com muita facilidade, atrás do coelho branco, sentindo o mesmo atraso que ele. Sinto sempre que não sei o suficiente e que muito falta, e que pouco tempo resta nos comenos curtos da vida. A realidade faz parte necessariamente da vida, e o retorno é um dos seus maiores temas. Distanciar-me dela em demasia seria sinónimo de perdição, de psicose. Creio-me demasiado neurotizado para isso. E tenho encontrado múltiplas formas de exercícios para o equilíbrio, físico e mental. O dia começa sempre com pesos livres, em busca do sol e aço do Yukio Mishima, e, portanto, de um trabalho do domínio da carne, longe das palavras e do efeito corrosivo que têm sobre a realidade; depois algumas horas de escrita, e só depois me dou às horas clínicas. Mas a dada altura perde-se o equilíbrio e toca-se piano ou escreve-se pela noite dentro. A primeira hipótese, sendo a mais desconfortável para os vizinhos.

SLMA: Como elabora o distanciamento entre fronteiras tão ténues como as que contornam, no seu caso, a psicoterapia e escrita? Como se distancia ou como se apropria destas fronteiras?

JPP: Não quero de todo dar a entender que me divido apenas em duas facções intermitentes, pois isso seria uma mentira demasiado óbvia. Todas as partes do corpo existem no corpo sem verdadeiras fronteiras, e sem transparência, por isso quaisquer limites nunca serão óbvios. Dizemos muitas vezes que há uma fina linha fronteiriça entre isto e aquilo, mas isso é falacioso. Dizemo-lo para não nos confrontarmos com a verdade: que nós é que imaginamos os limites, que eles são construções maleáveis e mutáveis, e que é difícil respeitá-los e ter nisso um equilíbrio. É apenas mais uma forma de controlo falacioso criada para nos regermos. Uma entre tantas. Tenho um código deontológico, tenho um género de regulamento interno que me foi legado na educação, e tenho um conjunto de intenções. Isso basta, creio. Por vezes é demasiado.

SLMA: A sua tese de mestrado aborda, de certa forma, a presença da doença na literatura. Movendo-se pelo mundo da psicologia clínica e da literatura, qual é a importância da literatura ao abordar a temática da doença, um tema que, de certo modo, nos afeta a todos?

JPP: O sofrimento humano é dos componentes maiores a sublimar na arte. Logo, a doença, seja de que etiologia for, estará presente. Para além disso, penso que a construção neurótica é, geralmente, a mais comum na propensão artística, por isso lá estarão as nossas neuroses, as nossas obsessões e a compulsividade de as regressarmos e tentarmos partir o bloco de mármore de Carrara até a uma forma que ainda não conhecemos, e que ironicamente nunca iremos conhecer. Mas há um instinto comum de chegar a uma forma, e isso é bonito. Acredito muito que a nossa natureza não é propriamente maravilhosa, mas que muito do que fazemos para a melhorar ou vencer, é. Debrucei-me, por exemplo e a dada altura, sobre a violência na sua forma patológica e, portanto, não natural e evolutiva. A doença é isso. Se a saúde é o que fazemos para contrariar a natureza, e não morrer e sofrer, a doença é o contrário: uma aproximação à morte e ao sofrimento. E colocá-la na página é sublimá-la, e, portanto, sublimar o inevitável – tentar contrariar o inevitável é do mais humano que há. Na

literatura sempre houve um fascínio pela doença e pelo doentio, no romance victoriano de deformidades monstruosas, nas distopias, no relato particular... Ocorre-me, por exemplo, *A Morte de Ivan Ilyich*, de Tolstoy, em que o personagem principal cai, magoa-se e assim inicia uma contenda com a sua própria mortalidade e com a elisão que a doença vai fazendo cair sobre a vida. Ou ainda a criação de doenças fictícias, como n' *O Último Homem* de Mary Shelley, um dos primeiros romances sobre pandemias, ou n' *A Máscara da Morte Vermelha*, de Edgar Allan Poe. Sem esquecer o fabuloso *A Peste*, de Camus.

SLMA: De que forma esta ligação pode esclarecer/ajudar os leitores?

JPP: Não creio que a literatura tenha forçosamente de ajudar ou esclarecer – a literatura ficcional, digo – mas se o fizer, creio que por identificação, empatia com a superação ou com o próprio sofrimento. Repare que uma narrativa sobre libertação, um *Conde de Monte Cristo*, por exemplo, pode fazer maravilhas por alguém que precise de superar uma situação de patologia, ainda que não haja uma correlação directa, salvo pelo tema escapista. Tenho pacientes fóbicos que encontraram um conforto tremendo na alegoria do poço no livro *Homens imprudentemente poéticos* do Valter Hugo Mãe. Outros que empatizaram assustadoramente com Jean-Dominique Bauby, no seu *O Escafandro e a Borboleta*. O modo como a literatura nos atinge é quase tão imprevisível quanto a nossa relação com a doença.

SLMA: Recomenda leituras aos seus pacientes?

JPP: O conselho e a recomendação são as armas mais perigosas da humanidade, e em terapia deixo-as para os comportamentalistas e para a sua escola mais pragmática e capitalizável. Recomendo a leitura, sim. Leituras, não, pois nesta tão era de tão acessível informação, acredito que a procura e a escolha são as ferramentas a cultivar nos pacientes e nas pessoas em geral. Uso, claro, todo o material projectivo que me tragam, com total isenção de julgamento, isso sim é próprio deontologicamente. Se pudesse recomendar um Thomas Mann, uma *Montanha Mágica* ou um *Morte em Veneza*, nas vertentes da patologia psicossocial e fisiológica, fá-lo-ia. Recomendaria Saramago sem qualquer pudor, Claudio Magris, Umberto Eco, Jorge Luís Borges, Kafka, Calvino, Camus, Verne, ..., até Boris Vian.

Mas nunca em contexto terapêutico, a não ser que, à partida, fosse o paciente a trazer todo esse conteúdo como parte já do seu fantasmagórico.

SLMA: Da sua experiência, os relatos sobre doença são, regra geral, baseados em casos reais?

JPP: Não necessariamente, *pero que las hay las hay*. A sublimação, por vezes, é a do escritor. Muitas vezes a narrativa é a ferramenta de quem escreveu e, só depois, do leitor. A psicoterapia, devidamente feita, com um olho na contratransferência e o outro na dança orgânica e analítica das palavras, é o mesmo. Um processo a dois, com convidados evocados pela memória e tratados na relação.

SLMA: Refere na resposta anterior que “A psicoterapia, devidamente feita, com um olho na contratransferência e o outro na dança orgânica e analítica das palavras, é o mesmo.” Quer explicar esta ideia, aprofundando as noções de contratransferência, dança orgânica e analítica das palavras?

JPP: Dito de uma maneira simples ou até demasiado simplória: somos criaturas relacionais, que se criam na relação e se reinventam na relação. É essa a nossa essência. Construimo-nos com o outro à medida que construímos o outro. É essa a dança orgânica, e a linguagem é pincel e cinzel nesse trabalho. A acção terapêutica cuidada é feita com as mesmas ferramentas e com os mesmo passos de dança. Ainda hoje creio que a psicoterapia tem mais de arte do que de ciência por essa mesma razão, porque nem todos sabem bem dançar, ou usar o pincel e o cinzel.

SLMA: Refere que nada lhe é mais pessoal e íntimo do que os *Contos Bizarros*. Por quê?

JPP: Porque são explorações de temas que me são muito particulares, escritos numa altura em que baixei aquela guarda reservada para nos escondermos, ou escondermos o que sentimos. E porque uns foram escritos em inglês e traduzidos para o português e vice-versa, o que acabou por lhes dar uma maior veracidade. Gostava de, um dia, fazer o mesmo com o francês, escrevendo nas três línguas em simultâneo. Creio que isso acaba por colorir o conjunto com cores mais próximas de uma verdade. E acredito

que estou mais presente nos contos, quer em *Contos Bizarros* quer em *Fruta do Chão*, mais do que em qualquer outro escrito.

SLMA: Como sente o desafio da tradução, particularmente, da tradução dos seus textos? Sente-se um *traduttore*, *traditore*?

JPP: Ali, tanto nos *Contos Bizarros* como no *Pássaros de Poente*, não sinto ter feito uma verdadeira, pura tradução, pois escrevi contos e poemas directamente em inglês, e outros em português, e por vezes porções numa língua e outras noutra; já nem consigo discernir qual foi a língua primária para cada um. Acabei tecendo o que considero dois originais, ou duas versões que se alternam inclusive em símbolos e significados. A fazê-lo canonicamente, seria, suponho, um péssimo tradutor. Aliás, muitas vezes sou crítico de traduções e, se puder, leio o livro na sua língua original. E se tivesse de aprender uma língua nova para isso, seria uma alegria. Para mais, na minha casa sempre falámos em múltiplos registos linguísticos, e ainda hoje, mesmo na interioridade do pensamento, uso ora uma língua ora outra, como numa trança francesa ou um nó de corrente. Uma das coisas em que acredito, é que não devemos relegar a aprendizagem linguística para o lugar da infância apenas pela facilidade neurológica. Devemos, sim, constantemente exercitá-la. E tenho descoberto que um dos grandes marcadores da inteligência humana é a contínua capacidade de entendimento e integração linguística.

SLMA: Podemos falar de interseção das artes nos seus livros?

JPP: Podemos falar, talvez, da dificuldade em simplificar por eliminação, que é um dos meus defeitos. Escrever apenas poesia, apenas prosa, apenas desenhar, e ter apenas pedaços de um cobrejão, não me aquece, e deixa-me sempre os pés de fora. Preciso da manta de retalhos por inteiro, com todas as suas partes. E é-me difícil deixar algo de fora. Quase tão difícil quanto simplificar. Creio que o amor pela simplificação é uma defesa contra a natureza complicada das coisas, e um lugar onde muitos encontram segurança. Prefiro deixar a depuração para a análise, para o depois, para quando estamos no miradouro a ver o cobrejão complicado que entretanto estendemos à nossa frente. Há, evidentemente, espaço para o convívio entre o haiku e o poema épico. E espaço para uma literatura descomplicada

e até comercial, mas também para aquela cujo ímpeto é o artístico e o experimental. O que me dizem com maior recorrência é que devo simplificar mais a escrita, mas isso mudaria por completo a sua musicalidade e as imagens que conjuro. Pelo menos defendo-me dessa ideia com esta racionalização, talvez por não gostar de escrever de outro modo. E, como disse, não subscrevo à escola que diz da arte ser labuta dolorosa. Para mim, pelo menos, arte é prazer e sublimação. Nos meus primeiros dois romances, a poesia e os desenhos intercalavam e faziam avançar a prosa; no terceiro, a narrativa era cortada por intertextualidades teatrais; *A Brecha* é cortada por uma peça de teatro inteira, e acaba com um poema épico que reconta toda a estória; em *Alienação*, os capítulos são polvilhados com um género de pequenos textos poéticos. E a maior parte das ilustrações das capas nasceu de rabiscos meus. O primeiro romance tinha inclusive uma peça musical acompanhante, mas essa ficou para a gaveta do esquecimento. E para cada conto faço questão de rabiscar qualquer coisa que, geralmente, depois destruo. O acto de destruição deve também acompanhar a construção, é saudável que assim o seja.

SLMA: O que refere acerca da interseção que nomeia nos seus livros *A Brecha* e *Alienação*, remete-me para uma afirmação sua recente, afirmando que não acredita em géneros literários. Quer explicar esta ideia?

JPP: As ideias de método ou género incomodam-me porque fazem-me pensar em pintura por números ou em puzzles, e isso terá pouco a ver com o processo criativo e mais com truques que possibilitam a reprodução. Criação e reprodução são o mesmo apenas na biologia. Quem se confina a géneros literários e a rótulos não escreve, circunscreve. Limita e enclausura-se. E, se pensar muito nisso, chegarei à conclusão que nunca escrevi romances, mas sim vários conjunto de contos a que chamei capítulos, e que nunca escrevi contos, senão resumos organicamente diminuídos de possíveis romances. E que os meus poemas são aforismos, ou exercícios de lógica que tentam ter também alguma beleza. E que o excesso de didascálias nas peças faz com que sejam apenas textos dramáticos. E que as letras musicais não passam de poemas sem sequer sombra de estrutura. E que, portanto, nunca escrevi coisas com rótulos, nem romances, nem contos, nem poemas, ..., nada. Talvez tenha escrito desenhos, e desenhado escritos. E espero ter conseguido fazer música de todos.

SLMA: A propósito d' *O Rochedo que Chorou*, Fernando Guimarães afirma que: "a escrita de João Pedro Porto dá-nos uma visão desassomburada da condição humana"¹. De que forma o preocupa a condição humana e a (des)humana condição?

JPP: Preocupa-me do modo que nos deve preocupar a todos: muitíssimo. Mais do que nunca, numa altura em que mal acompanhamos a velocidade da mudança, devemos ter essa díade temática sobre a proverbial mesa. Creio que toda a arte dirá algo sobre a condição humana e a sua desumana condição. É essa a condição redundante da expressão humana, mas que não é de todo redundante no seu entendimento. Será *sine qua non*. Pensemos, por exemplo, em evitar escrever sobre a condição humana, e veremos se é possível. Não creio. Lá estaremos em tudo projectados. Pensemos agora em evitar escrever sobre o sofrimento. A peça sairá satírica e, portanto, contra si mesma e a favor do tema evitado. Não há escapatória. Assim como não devemos escapar à preocupação que isso carrega.

SLMA: Como foi a experiência de ter trabalhado com Pedro Lucas e Carlos Medeiros, escrevendo as letras para os álbuns *Terra do Corpo e Sol de Março*?

JPP: Foi transformadora, no mínimo. Mudou em muito a sonoridade da minha escrita. Descobri-me um incontornável amante das aliterações e um alérgico à rima. E colocou-me em maior contacto com os meus temas: o tempo, a solidão, as pulsões, o descobrimento, a epopeia, ..., todos cristalizaram de tal maneira que me é difícil fugir deles agora, se alguma vez o foi fácil. Trabalhar com o Pedro Lucas tem sido recorrente na sua necessidade, pois encontrámos uma dinâmica que nos permite não parar o fluxo criativo, fazendo-nos dar um empuxo mútuo em épocas dadas ao relantio. E vê-los a actuar, em concertos de pequena e grande dimensão, foi formidável. Sentir toda uma multidão a entoar ou a reverberar ao ritmo da música e das palavras, foi uma das melhores experiências.

SLMA: Açoriano, de formação académica feita fora dos Açores, mas regressado a São Miguel onde a sua escrita tem sido produzida. Escreve

¹ Disponível em: <http://partimonio.blogspot.com/2011/11/acerca-de-o-rochedo-que-chorou.html>.

em cenários açorianos, mas também em cenários externos aos Açores. Sente-se das ilhas?

JPP: Nunca fui particularmente regionalista. E o meu desejo de viver o mundo eventualmente foi saciado em inúmeras viagens, sozinho e acompanhado, pelas terras que mais me pareciam falar ao coração. Mais falantes, nesse sentido, do que as minhas. Claro que o tema do regresso importa-me, e é local. Mas procuro não escrever cenários circunscritos a uma geografia, e se o faço, aquela geografia é extremamente ficcionada, quase ao ponto do realismo mágico, ou até mesmo do surrealismo. Sinto-me das ilhas como me sinto do mundo. Às vezes sinto-me também do meu mundo ficcional, mas suponho que é para isso que ele existe.

SLMA: De que forma a ilha está presente na sua escrita?

JPP: A ilha está presente na escrita de todo o escritor, seja este oriundo de um deserto e nunca tenha visto o mar, ou tenha nascido no meio do Pacífico. A ilha é uma imagem de solidão no vasto vazio, e isso é-nos comum a todos, mais ainda desde que a terra foi vista do espaço. Dito isto, no primeiro livro que publiquei, o terapeuta era uma ilha, no segundo vivia-se num arquipélago, no terceiro, Lisboa era um conjunto de sete ilhas e não de colinas... e por aí afora, por isso ser-me-ia pretensioso negar que esse tema, que para mim está no cerne de toda a humanidade, não está presente nos meus escritos.

SLMA: Sente-se “Sísifo com a ilha em si e aos ombros”, parafraseando o título de Vamberto Freitas ainda a propósito d’*O Rochedo que Chorou*²?

JPP: É uma frase fabulosa. Serei Sísifo de muitas maneiras, creio. Essa, uma. Mas há-que imaginar Sísifo feliz, parafraseando Camus. Todos carregamos coisas aos ombros, nem que seja a cabeça acima deles, ou o próprio mundo como o titã Atlas, mas devemos saber tudo pousar, até a cabeça, sobre o colo da quietude, da contemplação, da realização, ..., e esse por vezes é o acto mais difícil.

² Açoriano Oriental. 25 novembro, 2011. 20.

SLMA: Valter Hugo Mãe considera-o um escritor “cénico, performático, esdrúxulo, temperamental, mas sem arrogância”³. Revê-se nas palavras do escritor?

JPP: São palavras enormes de uma pessoa enorme e, portanto, apenas posso dizer que sim. Sei-me esdrúxulo, pois a palavra grudou desde então, e faz-me sempre sentido na contemplação narcísica no Estige. De resto, admiro o Valter Hugo Mãe imensamente, e tenho-lhe uma amizade com a mesma medida, ou mesmo desmedida; devolvo-lhe, inclusive, palavras semelhantes para a sua descrição, e isso deixa-me feliz.

SLMA: Luis António de Assis Brasil escreveu que o João Pedro fala “como um escritor que vai à raiz do humano”. Como se processam em si, escritor, e em si, João Pedro Porto, as viagens que Assis Brasil denuncia?

JPP: Assis Brasil é-me uma grande referência, pois preenche ambos os critérios de grande escritor e grande pessoa. Dêem-lhe esta folha que, sobre qualquer coisa que escreva, eu por baixo assinarei, mesmo que elogiosa como a que citou, não terei outra escolha senão subscrever. Dito isto, não sei se a acção será a de ir à raiz ou a de ser alimentado por ela; afinal é essa a função das raízes, e quando nos privamos dessa nutrição, é apenas natural que definhemos. Somos humanos, logo a nossa raiz é a de humanidade, e não somos uma espécie que pegue de galho ou enxertia, temos de cuidar do solo, com a sombra de uma grave penalização se não o fizermos. Tento não me limitar à análise do humano, mas se considerarmos que qualquer outra análise ou visão será feita por olhos humanos, essa acabará por dizer muito sobre quem olha. No fundo, projectamo-nos em tudo. As coisas invadem-nos e nós invadimo-las. Por isso o humano, tal como o concebemos e percebemos, está em tudo. Mas sem querer abandonar de todo o verbo “viajar”, esse é um dos temas que mais me é recorrente. Não como literal, mas naquele sentido da viagem evolutiva, do arco que nós como personagens desta grande peça temos de ter. Devemo-lo, não a um confabulado escritor divino, mas à própria peça, ao próprio verbo “actuar” e, por fim, devemo-lo a nós mesmos: um arco evolutivo, uma viagem.

³ *Ípsilon*. 1 de junho, 2014.

SLMA: Este ano faz precisamente 10 anos que publicou o primeiro livro, *O Rochedo que Chorou*. Ao longo destes 10 anos publicou 9 livros. O que significa esta data para si?

JPP: Essa década contém anos muito felizes. E a escrita trouxe-me muita dessa felicidade. Conheci pessoas extraordinárias, vi-me lido, apreciado, contestado, reconhecido, criticado, abraçado, mas principalmente pude realizar algo que me é inevitável, sem ser frustrado nessa pulsão. E isso é viver verdadeiramente.

SLMA: Gostaria que partilhasse, com algum detalhe, um dos seus livros em termos de estrutura, assunto, a sua escrita propriamente dita...

JPP: Gosto da viagem que *A Brecha* permite. Na altura talvez a necessidade de escapismo fosse minha, e talvez eu fosse o Homem desiludido com o mundo, a quem nasce a ideia de fuga, e que olha para o rasgo na parede à frente da sua escrivaninha como a fonte de toda a possibilidade, de descoberta, de conquista... No fundo, escrever o livro foi tudo isso. Talvez não houvesse um rasgo na parede, mas na página, feito a caneta e depois posto em cada palavra. De qualquer modo, tudo começa num promontório em Sagres, onde dois mares se unem, e onde um desconhecido surge, nu e desorientado. Dali esse personagem lança-se a uma aventura que o leva até a uma África figurativa, onírica, a um sul do mundo onde tudo é mais real e humano. E nessa viagem, feita com um grupo de companheiros que, entretanto, recruta, encontra ou salva, somos levados também, pelas diferentes fases do desenvolvimento humano. Lembro-me de ser influenciado por um dos primeiros livros que li, *As Minas do Rei Salomão*, na versão do nosso Eça, mas também por Cervantes, Goethe, Ariosto e Dante. O discurso é quase quinhentista, mas com laivos marcadamente simbólicos e um traço surreal; e toda a narrativa é refeita no final, num poema épico que reconta toda a estória, alterando-a como é apanágio do próprio relato. Os próprios capítulos oferecem-nos diferentes narradores. E a meio, tudo é lancetado por uma peça dramática. É um livro assumidamente difícil, mas espero também que seja recompensador. Nele acreditou Francisco José Viegas quando o editou na Quetzal, e creio que continuo também a crê-lo um dos escritos que mais me importa.

SLMA: Que podemos esperar para breve?

JPP: Espero poder adicionar mais uns quantos livros a essa década antes de acabar, ou pelo menos logo a seguir a isso. Estão no prelo vários escritos: um novo romance, um segundo livro de poesia, múltiplos contos, e talvez uma peça. Sei que muitos contos serão tornados capítulos, a peça integrará possivelmente o romance, e os poemas serão soluções que não quero fazer parar, nem com a colher de açúcar nem a suster a respiração.

OBRAS PUBLICADAS

- O Rochedo Que Chorou* (romance), Publiçor, 2011.
O Segundo Minuto (romance), Letras Lavadas, 2012.
O Homem Da Mansarda (conto), Seixo Publishers, 2014.
Porta Azul Para Macau (romance), Letras Lavadas, 2014.
A Brecha (romance), Quetzal, 2017.
Fruta do Chão/Fruta del Suelo (contos), trad. de Blanca Martin-Calero, Letras Lavadas, 2018.
Contos Bizarros/Odd Tales (contos), trad. de João Pedro Porto, Letras Lavadas, 2019.
Pássaros de Poente (poesia), Letras Lavadas, 2020.
Alienação (romance), Letras Lavadas, 2020.


Recebido em 25 de abril de 2021

Aprovado em 18 de novembro de 2021

Susana L. M. Antunes

Professor Assistente na Universidade de Wisconsin, Milwaukee, EUA. Doutora em Literatura Portuguesa, Brasileira e Africana de Expressão Portuguesa pela Universidade de Massachusetts Amherst, EUA.

Contato: antunes@uwm.edu

 <https://orcid.org/0000-0003-2681-2173>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

MARTELO, ROSA MARIA. ANTOLOGIA DIALOGANTE DE POESIA PORTUGUESA. PORTO: ASSÍRIO & ALVIM, DOCUMENTA, 2020.

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p294-296>

Nuno Brito ¹

E talvez assim se tenha tornado esse rio subterrâneo que corre na literatura portuguesa, com a sua aluvião de melancolia e música. Podem tentar abafá-lo com acordos ortográficos, políticas educativas, poemas de festival ou de carreira, mas felizmente é muito difícil calar um rio. E o marulhar do seu caudal continua a pressentir-se noutros tempos, noutras vozes.

Inês Dias

“Na poesia, / natureza variável / das palavras, / nada se perde / ou cria, / tudo se transforma: / cada poema, / no seu perfil / incerto / e caligráfico, / já sonha /outra forma.” (OLIVEIRA, 2011, p. 27): O poema “Lavoisier” de Carlos de Oliveira, poeta particularmente querido à Rosa Maria Martelo, poderia ser também um ponto de partida para esta antologia poética. *Antologia dialogante da poesia portuguesa* reúne 102 poemas de 44 poetas cujos textos são ordenados numa sequência cronológica que convoca nove séculos de escrita, de Martin Codax a Golgona Anghel, esta antologia mostra-nos um diálogo vivo, ininterrupto e plural: “Podemos pensar a história da poesia, da arte, como um extenso diálogo? Podemos entender a experiência da leitura como um vínculo intersubjectivo, uma forma mediada de amizade? E poderemos entender a escrita como uma prática imergente deste tipo de leitura?” (2020, p. 10). A pergunta de Rosa Maria Martelo encontra também um eco e vibração próximos em algo que a poeta Inês Dias afirma na antologia *Refracções camonianas em poetas do século XXI*¹: “Ninguém existe sozinho, nem escreve sozinho. Existimos e

¹ Instituto Camões, Universidade da Califórnia, Santa Barbara, EUA.

¹ Texto em fase de publicação, organizado pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra.

escrevemos com outros vivos, mas também com outros mortos, pois mortos e vivos constituem o mesmo pó, uns e outros, como nos lembra Padre António Vieira num dos seus sermões. É uma corrente de luz, esta, passada de mão em mão – e, se os ossos se tornarão impreterivelmente cinza, o fogo permanecerá”. É uma questão de atenção ativa a esse fogo impessoal que a *Antologia dialogante de poesia portuguesa* celebra enquanto contacto e assonância de diferentes vozes. Enquanto criação do texto através da releitura, da reescrita, da homenagem e da correção. Fazem por isso todo o sentido as palavras de Manuel António Pina que Rosa Maria Martelo recolhe na sua apresentação: “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / e alguma coisa está fora disto falando disto / e tudo é sabido em algum lugar” (2020, p. 8). Contra o fundo do diálogo, da gente falando ao mesmo tempo, contra o fundo do ruído, interessa reter um fio de diálogo vivo, uma corrente de luz, uma incorporação que nos faz crescer conjuntamente e concretamente (algo que não se apaga). Só esse diálogo fica naquilo que tem de impessoal e coletivo. Outra vez em contacto com Carlos de Oliveira um poema não para de nascer e de se transformar, e nisso a voz torna-se plural e só podemos falar verdadeiramente também com a voz dos que nos antecederam. A atenção a esse diálogo vivo faz de *Antologia dialogante de poesia portuguesa* um texto central para aprofundar as relações intertextuais da poesia portuguesa e para perceber o seu contacto com a tradição, diálogo que se faz de rupturas e de continuidades, cada texto como uma homenagem hipertextual a outros textos sem os quais não poderia existir, uma homenagem dinâmica, transformadora em que a leitura implica uma releitura e reescrita, e nisso é de vital importância o sentido de uma leitura viva que Rosa Maria Martelo privilegia: na sua origem, a palavra *legere* possuía a conotação de escolher (eleger), nesse sentido ler é para o conjunto dos poetas representados um processo ativo, de escolha em que leitura é acima de tudo um processo ativo e vigilante, de reescrita, em que a polaridade leitura/escrita perde os seus contornos para se manifestar como parte de um processo criador e unitário de transformação e revitalização da linguagem. Em *Antologia dialogante de poesia portuguesa*, Rosa Maria Martelo mostra um olhar atento, empático e original a esse diálogo, feito de nuances, linhas que se cruzam, aderências, e iluminações de um contacto textual que é também um contacto físico, o sonho da palavra como parte do tecido do mundo.

Iluminar esse diálogo torna-se assim vital, o exercício proposto é por isso de uma iluminação que pede que paremos e consideremos cada um desses vínculos que se põem em evidência e os vejamos como parte de um processo dinâmico, contínuo, indissociável da procura de novas formas, um ato que nos faz crescer. De uma outra forma, Elias Canetti nos afirmaria que “o poeta é o guardador de uma metamorfose” (CANETTI, 1979, p. 241). Mostrar como o poema sonha já com outra forma, também ela física, é parte inerente da natureza deste livro, que nos mostra a importância de ler como um processo de escolha, uma forma múltipla geradora de empatia e uniões, cabe-nos pensar nesse fio, segurar um pouco nele, e lê-lo devagar é uma forma de homenagem e por isso uma forma de benção.

REFERÊNCIAS

CANETTI, Elias. *The conscience of words*. New York: The Seabury Press, 1979.

MARTELO, Rosa Maria. *Antologia dialogante de poesia portuguesa*. Porto: Assírio & Alvim, Documenta, 2020.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Porto: Assírio & Alvim, 2011.

DIAS, Inês. em *Refracções camonianas em poetas do século XXI*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2021. [Em fase de publicação].


Recebido em 14 de abril de 2021

Aprovado em 29 de novembro de 2021

Nuno Brito

Leitor do Camões Instituto da Cooperação e da Língua Portugal - Center for Portuguese Studies, Universidade da Califórnia em Santa Barbara; Doutor em Literaturas Brasileiras e Portuguesas.

Contato: nunobritos@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6818-2395>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

AJUDA PARA ALMAS NÃO PEQUENAS: O KIT DE SOBREVIVÊNCIA DO DESCOBRIDOR PORTUGUÊS NO MUNDO ANTICOLONIAL, DE PATRÍCIA LINO

**RESENHA DE:
LINO, PATRÍCIA. O KIT DE SOBREVIVÊNCIA DO DESCOBRIDOR
PORTUGUÊS NO MUNDO ANTICOLONIAL. JUIZ DE FORA:
EDIÇÕES MACONDO, 2020.**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p297-302>

Luiz Fernando Queiroz Melques¹

O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial, de Patrícia Lino, publicado em novembro de 2020, abre a segunda fase de “A Coleção”, da editora mineira Macondo. A proposta da coleção é a de editar poetas portugueses contemporâneos ainda não publicados ou com pouca recepção no Brasil em volumes acompanhados por um breve estudo crítico assinado por escritores brasileiros. Na fase intitulada “Ano II”, também foram lançados os títulos *Fisioterapia*, de F. S. Hill; *Žižek vai ao ginásio*, de Tiago Alves da Costa; e *São Miguel da Desorientação*, de Miguel Martins. Em Portugal, o livro de Lino foi publicado dias depois de publicado no Brasil, pela editora Douda Correria, que abriga em sua linha editorial vários títulos de poetas brasileiros, entre os quais Angélica Freitas e Ana Martins Marques.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A curiosa ideia de kit que intitula o volume toma corpo na organização da obra e é retomada como verbete de encerramento. Fazendo o caminho contrário de leitura, são apresentadas duas acepções para *kit* no verbete final: a primeira de “conjunto de ferramentas ou artigos para uma mesma função, utilidade ou atividade” e a segunda de “embalagem que contém tudo o que é necessário para determinada ação ou atividade” (LINO, 2020, p. 95). Essas breves e complementares definições dão a ver aspectos importantes do livro. Com a noção de conjunto, a compilação, que reúne uma série de itens, é acionada tendo em vista sua destinação para o uso, ou seja, sua utilidade, o que corrobora o efeito irônico da obra.

Ao abrir o kit, o leitor depara-se com a figura do “Frasquinho de Mar Português”. À primeira vista mais parece um desses *souvenirs*, uma lembrança para decorar a casa, podendo remeter tanto a um pertencimento quanto a uma ausência. A descrição que aparece, entretanto, é a de uma prática terapêutica “que restitui ao corpo a substância responsável pela dependência da interpretação colonial e eurocêntrica do mar, do embelezamento do processo de colonização portuguesa e de quaisquer outras teorias, crenças ou práticas coloniais” (LINO, 2020, p. 8). A esse discurso explicativo, seguem-se instruções de uso para o frasco, estabelecendo os dois níveis de leitura que se atritam ao longo do livro: o manual de autoajuda do ameaçado “descobridor” e a irreverente sátira ao discurso que essa figura representa.

Cada item do kit compõe-se de quatro partes: representação imagética, título, explicação (o que é) e instruções (como usar). Nos textos, chamamos atenção para os jogos de palavras, como a “Engenhinha”, que adiciona o sabor do artificioso engenho ao licor de ginja para levantar o ânimo do colonizador. Já nas figuras, destacam-se as técnicas digitais de montagem que alteram e combinam registros para a composição de um novo imaginário distorcido. Essa distorção em série busca concorrer ironicamente com a proliferação de símbolos nacionais que corroboram estruturas de poder. Há nesse conjunto itens para o lar, como os ímãs de “Casinha Portuguesa”; o jogo “Colônia”; o “Banquinho Racial”; o aplicativo “Race Card”; e, até mesmo, psicólogo e movimento filosófico. Além desses, chamamos atenção para o “Museu para onde vão todas as coisas fascistas”, que acaba por configurar uma espécie de abismo no conjunto dentro do conjunto e acentuar a crítica do volume.

Dentre os elementos do livro, notou-se ainda certa variação na seção “Como usar” de modo que instruções mais inventivas e astuciosas se intercalam com enxutas recomendações não obstante as possíveis “aplicações” do item.

As práticas de linguagem presentes nesses itens, ao apontar para diferentes discursos, como o da publicidade ou da autoajuda, e expedientes de uma tradição satírica, acabam por agenciar sentidos que estão em trânsito e inserir-se em debates atuais, isto é, não se trata apenas de ridicularizar uma figura obviamente obsoleta, mas perceber também o que dessa figura ainda persiste em diferentes campos.

Tais itens configuram-se objetos poéticos sob uma perspectiva contemporânea que os faz entrar em cena de forma menos hierárquica em relação a outros discursos em circulação. Assim, cabe dizer que se integram também ao conjunto da obra de Lino, uma obra híbrida que emprega diferentes suportes e transita por várias linguagens em seus processos criativos. Patrícia, nascida em 1990 no Porto, é autora de um álbum de poesia mixada, um curta-metragem e um livro audiovisual, entre outras composições. Além disso, é professora de literatura e cinema luso-brasileiros na Universidade da Califórnia em Los Angeles e pesquisadora com diversas publicações sobre poesia contemporânea, intermedialidade e anticolonialismo. Suas produções podem ser acessadas por meio do site: www.patricialino.com

A “sobrevivência” evocada pelo kit deve ser encarada em sua complexidade. Por um lado, presume-se a situação fora do lugar desse descobridor “em meio a um mundo que o desautoriza”, como aponta o poeta José Luiz Passos no posfácio à obra, visto que a defesa do colonialismo passa a ser majoritariamente rechaçada na esfera pública. Por outro lado, ainda que pareçam ultrapassados, não se pode perder de vista que tais discursos opressores se metamorfoseiam e encontram meios de serem veiculados apelando para uma falaciosa relativização. E é essa a reminiscência que deve ser encarada e denunciada. Somam-se a isso as demonstrações de microviolência vivenciadas cotidianamente por “membros das comunidades das ex-colônias” e sobre as quais pouco se fala. Sobre isso, vale a pena ler e reler o item “Fiel da Balança”, que convoca essa perigosa e atual figura que, sob um crivo distorcido da razão, quer relativizar o censurável. Nas palavras de Lino (2020, p. 85), “Apesar de ninguém saber ao certo de onde vem a tão grande autoridade conferida

ao FIEL DA BALANÇA, ele é parte fulcral da cultura de opinião”. Dentre as várias manifestações possíveis desse discurso, cabe destacar uma que se repete na obra: o discurso que busca amenizar a gravidade da colonização portuguesa ao conferir uma importância desmedida a seus supostos contributos e considerá-la um processo mais brando e tolerante em comparação à colonização empreendida por outras nações.

Neste sentido, podemos debruçar-nos sobre o item “Cocas Paradoxal”, cuja referência é um jogo conhecido em algumas regiões do Brasil como “come-come”. No jogo, escrevem-se frases em um papel que é dobrado até virar um objeto a ser aberto e fechado com a ajuda dos dedos. Após a quantidade de movimentos escolhida pelo parceiro, uma das frases é revelada ao jogador. As descrições do jogo proposto por Lino (2020, p. 28) vão, então, buscar suas frases na “quantidade volumosa, realmente abundante, de paradoxos criados ou manifestados por intelectuais portugueses”, oferecendo a ludicidade irônica ao kit. O rol, com efeito, impressiona pela amarga familiaridade das expressões, como por exemplo “É um facto: o homicida proferiu vários comentários racistas antes de assassinar o indivíduo, que era negro, mas parece-me extremista dizer que isto se trata de um crime racista” e “O colonialismo benigno dos anos 60”. (LINO, 2020, p. 29)

Façamos agora uma pausa para pensar nesse período não tão distante em que o discurso colonial e totalitário também era o discurso oficial com esfarrapados remendos, como a troca do termo colônia por província ultramarina. Em pleno salazarismo, no ano de 1960, José Cardoso Pires publicava a *Cartilha do Marialva*, que versava sobre essa figura tradicional da cultura portuguesa que se orgulha de suas raízes, de seus valores conservadores e de seu provincianismo castiço, apelando tanto para a brutalidade quanto para a providência divina. Nas palavras de Pires (1989, p.135),

a ingenuidade, a rudeza ou o culto do tosco revalorizam-se; a adoração do primitivo não tarda. Em menos de nada, o marialva atinge o cume desejado: *portuguesidade* como sinónimo de *nacionalismo*, de *Raça*. Raça, com maiúscula.

O livro de Pires apresenta um teor ensaístico e, por meio da exploração de diferentes obras e costumes, busca apontar o “irracionalismo” marialva e os vários prejuízos decorrentes de sua vasta

inserção nos diversos campos da sociedade portuguesa. Cabe assinalar que a cartilha, encarada como um tratado, era também uma resposta a “cartilhas” antigas, como a *Carta de guia de casados* (1651), de Francisco Manuel de Melo, que normatizava as relações afetivas e domésticas da fidalguia lusitana sob a égide do patriarcado. Se, à época de Pires, tais figuras podiam gozar de uma atuação sem grandes constrangimentos, os discursos oficialmente aceitos – com todos os senões que exploramos anteriormente – são outros sessenta anos depois. Assim, voltamos ao nosso contexto e posicionamos a crítica presente na obra de Lino. Servindo-nos de sua verve satírica, podemos dizer que a autora identifica que antigos e novos marialvas carecem agora de uma cartilha atualizada para seguir, de um kit para sobreviver. Com efeito, a ajuda fornecida pelo paródico livro provoca uns ao passo que diverte e alerta outros.

Sobre os referidos “uns”, não nos esqueçamos de considerar o endereçamento das instruções. São homens, mulheres e, às vezes, crianças, conforme a classificação etária. A restrição aparece para proteger da alcóolica Engenhinha e do fetiche *saudomasoquista*, mas faz vistas grossas para a violência e o racismo, como o fariam os ditos responsáveis. Vale lembrar que o intitulado “descobridor” é um papel distribuído a diferentes grupos ao longo do livro. Saudosistas, racistas, acadêmicos intransigentes e guardiães da lusofonia também são usuários do kit. Assim, com a inclusão de distintas dinâmicas de opressão, o alvo torna-se mais largo e o teor crítico intensifica-se.

Pela irreverência crítica, pelo necessário chacoalhão que não se furta de encarar questões polêmicas ou apontar construções falaciosas do cotidiano e por todo o demais exposto até aqui, ressalta-se a relevância da publicação de Lino. Além disso, recomenda-se que o livro seja uma porta de acesso às demais produções da autora, que tem criado espaços de reflexão a partir de diferentes formatos. Por último, gostaríamos ainda de valorizar a iniciativa da editora de tornar obras de novos poetas portugueses acessíveis ao público brasileiro.

REFERÊNCIAS

LINO, Patrícia. *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

PASSOS, José Luiz dos. “A literatura-kit em estado de graça”. In: LINO, Patrícia. *O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva* ou das negações libertinas. Lisboa: Dom Quixote/Círculo de Leitores, 1989.


Recebido em 6 de abril de 2021

Aprovado em 29 de novembro de 2021

Luiz Fernando Queiroz Melques

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, com bolsa CAPES. Bacharel em Português/Espanhol, Licenciado em Letras e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Contato: luizmelques@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8313-0318>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

23 VERSOS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p303-304>

Horácio Costa ¹

Hoje é o primeiro dia de quarentena em São Paulo.
Uma cidade igual a dois países
ou uma vila igual a uma vila
nunca entra em quarentena.
Os cães não deixam de ladrar. Voam os pássaros.
Os cabelos dos cadáveres
suas unhas
não param de crescer depois
que desce o caixão e os vivos
começam o seu milimétrico trabalho
de esquecimento.
O próprio esquecimento nunca deixa
de fazer o seu trabalho.
Não entra em quarentena.
Olho pela janela e quase nada se move.
Não há aragem neste amanhecer.
As árvores lá embaixo sequer balançam.
Uma moto e seu condutor de capacete negro
avançam
lentamente
pela rua.
Assim como o esquecimento,
o vírus não entra em quarentena.

24 III 2020


¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Recebido em 23 de março de 2021
Aprovado em 8 de abril de 2021

Horácio Costa

Poeta, tradutor, professor e ensaísta. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: horaciocosta23@hotmail.com

: <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

CINEMA PARAÍSO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p305-309>

José D'Assumpção Barros¹

Lá no fundo céu escuro
Ao fim desta jornada
– Quase ao pé do Paraíso –
Há um lugar secreto e público
Para uma sessão de cinema.

Com todos recém-chegados.
Nela, finalmente sabemos:
Foi gravado *Tudo*
Tudo o que (não) vivemos
Nos caminhos que não trilhados

E se temos um Cinema,
Eis o gênero recorrente:
Comédia, Drama e Terror,
Com pitadas de Indecente.
Neste gênero confuso,
Os caminhos luminosos
Que podias ter corrido
São postos ao contracinza
Da estrada que te alongou

Tuas chegadas triunfais
Que nunca existiram, jamais
São expostas, nuacruas,
Contra o teu tão triste fim:

¹ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, Brasil.

Hesitante, cansado, infame

Onde estão teus fogos de artifício?

– Perguntam-te as crianças
De um céu que não existe...
Ao menos desenhaste
Um traço de ousadia
No tal gesto de bondade?
Bem sabes então que não...

Ah, Alma gentil e triste
De tão pouca vontade!
Serei eu a te dizer – aquilo que não se diz
Em nenhuma religião:
Prepara-te para o Juízo
Pois ele é uma grande tela
Com moldura de neón

Esta tela tudo inverte
Contra o nada que não fizeste
Comédia, Drama ou Horror

O beijo que não roubaste
(Com toda falta de língua)
Será exposto em despudor
Para os escárnios querubins
Dos anjos já (de)caídos

Rirão, das cantadas que não deste,
Todos os deuses, todos os santos
Ah, pobre alma
Na ante-sala do Paraíso
(Ou do Inferno)
... Serás a comédia do ano
– Não pelo que fizeste
Mas pelo que não tentaste

Serás zombado pelo chocolate delicioso
Que de água na boca não provaste
No salão principal de uma festa
Apenas por etiqueta

Serás zoado pelos virgens
Por causa da mulher que não comeste
... E ela também, a Própria,
Rirá de ti, por fim vingada
E bem acomodada
Nas almofadas do Paraíso
Gozando porque não gozaste

E tem mais: sem direitos autorais
Serão transformadas em Best-Seller
As piores páginas já não escritas
Nos diários que não criaste

Lembras do insulto sem retruco?
Todas as respostas que não deste
Pesarão por sobre ti
Tal qual chuvas de granizo.
Mas serás ridicularizado não propriamente por isto
Mas porque até hoje
E até o último dos teus instantes
Ainda te lembras daquele insulto
E ainda coras, de lembrar

Pobre alma danada
Lerda e sem iniciativa
Hás de queimar nos infernos
Por tudo o que não fizeste:
Pelo sax, cujas claves
Teus dedos não percorreram
Pelo baile, em que não dançaste
Pela lágrima fora do rosto
Pelos carinhos e carícias

que tua pele desperdiçou
pelo Teatro, que não tentaste

Escuta, te prepara:
Na ante-sala da outra vida,
Às vésperas da nação final,
Há uma grande tela, devassada,
Exposta na grande praça
dos que esperam ou lá ficaram

Ali, tudo o que não fizeste será exposto
Como se fosses um cão
Que ficou só nas migalhas
Porque não soube latir

O caminho que não seguiste
E os atalhos não desviantes
Todos estes serão gravados
Junto à carta, que por covardia,
Abandonaste numa gaveta

O medo que tiveste
De uma simples barata
Será gravado e regravado
Para tua vergonha eterna

A viagem que não fizeste?
Esta, com requintes de crueldade,
Será transformada em postal
Para a contemplação de todos
Nas casas de massagens

Pensavas que a ante-sala do paraíso
era uma sessão de canapés?
Agora sabes:
É um jardim de horrores!

É seres fustigado não pelos teus fracassos
Mas por tudo o que não fizeste
Não pelas derrotas, mas pela covardia
Não pela resposta errada,
Mas pela pergunta a que faltaste


Recebido em 18 de março de 2021

Aprovado em 8 de abril de 2021

José D'Assumpção Barros

Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense.

Contato: jose.d.assun@globomail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3974-0263>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p310-311>

Leandro Moreira de Sousa¹

saiu da terra
brotou no espaço
aterrissou no satélite natural

-ei! você! que aterrissou no chão da vida
olhou para os lados apreensivo
-quem é que me grita?
era um homenzinho deliberante de tudo
-não é permitida a sua ausência aqui
-o que isso quer dizer?
-que a sua presença vai ser sempre requisitada

pensou que não poderia mais voltar para terra
-se eu não quiser a ausência e optar pela presença?
perguntou imersivo sem saber se queria ir ou voltar

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

-ai eu vou ter que te amar pela metade
olhou para o homenzinho que colocou a mão nos olhos e começou a
chorar
-mas isso não é um problema
-não?
-amor pela metade continua sendo amor
-eu sou o fim da sua equação e você quer me amar pela metade
-mas ainda é amor
-agradeço o seu amor, mas eu não nasci pra ser amado pela metade. te
desejo de todo coração felicidade com a sua forma de amar.
e saiu andando caminhando pelo mundo, pela primeira vez tinha tomado
uma decisão observando o presencial da vida e naquele momento a única
coisa que ele queria era a sua presença.

voltou para terra
germinou no espaço
ganhou o mundo

Recebido em 9 de abril de 2021
Aprovado em 13 de julho de 2021

Leandro Moreira de Sousa
Graduando em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Contato: leandromsl75@gmail.com
ID: <https://orcid.org/0000-0002-6473-6485>

A Revista Desassossego utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

NÃO SEI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p312-313>

Mateus Santos de Carvalho¹

A agonia de não saber
Mas que chato se eu soubesse
Quero ser o que não fui
Sem saber o que acontece

Num dia, acho que sou
No outro, acho que já fui
Fico indo, voltando
Naquilo que fizeram de mim

Não fui eu que fiz
Não fui eu que quis
Não sou eu que quero
Não sei o que espero

Se me derem a resposta,
Por certo vou duvidar
Vou falar sobre incertezas
E a beleza de não ser
Sobre as vantagens de deixar
E defender o acontecer.

¹ Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil.

Recebido em 9 de abril de 2021
Aprovado em 13 de julho de 2021

Mateus Santos de Carvalho
Discente da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UniSinos).
Contato: mateuscarvalhode@gmail.com

A Revista *Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

MACHO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p314-317>

Pedro Matias¹

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Senhor José encontrou-se em sua cômoda metamorfoseado numa mulher velha. Estava sentado sobre suas nádegas ossudas como joelhos e, quando levantou um pouco a cabeça, viu seu rosto coberto de pó: tinha certeza de que algo estava errado. Ele se corrigiu: quase certeza. Passou um batom vermelho e, cantarolando, caminhou até o guarda-roupas.

— José, por que está mexendo nas minhas roupas? — Ele se vira — Ahhh! Quem é você?

— Deixa de ser boba! Iria ser quem?

— José?

— Me chama agora de Mafalda.

— Mafalda?

— É, ou você prefere Laura? Ainda não me decidi.

Alda Regina, 73 anos, pega o telefone e consegue ligar depois de errar algumas vezes o número: só devia ligar em caso de emergência. A voz do outro lado não escondia um bocejo quando atendeu:

— Mãe, quando vai aprender a mandar mensagem?

— Me escuta, Silvana, você e o Fábio venham pra cá agora: seu pai não está bem.

— Ah, meu deus?! O que ele tem? É infarto?

— Muito pior. Vem pra cá agora — a voz saiu aguda e longa, um ganido de mulher.

— Alda? Para quem você está telefonando? — O que ele iria fazer? — Ora, estou escolhendo vestido. Você prefere este rosado, ou o aquele florido?

— José, você está maluco?

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

— Tem razão, né? Rosa não fica bem com meu tom de pele: vou pegar o florido. É tão difícil isso de escolher um vestido, Alda.

Quando Fábio e Silvana chegaram, José já estava de vestido florido, plataforma prateada mal enfiada nos pés, e abria um vidro de lip tint.

— Não era para ter um pincelzinho aqui dentro?

— Seu José, o senhor está de sandálias?

— Mais ou menos, né, Fábio? Tua sogra, a outra, calça 38, então fiquei com os dedos todos para fora: tô parecendo aquelas irmãs da história que a tua mulher gostava, quer dizer, sua esposa, minha filhinha.

— Pai?

— Meu amor, me chama de mãe.

— Mãe? — Silvana pergunta, de olhos arregalados, virando a cabeça para a mãe.

— Quê? — um coro de velhas.

— José? — Desta vez, foi Alda a perguntar.

— Já disse que prefiro Laura.

— Laura? — Perguntam Fábio e Silvana.

— Ou Mafalda, ainda não me decidi. De qual vocês gostam mais?

Já na sala, todos estão sentados em círculo, sem dizer nada por alguns segundos, enquanto Laura, ou Mafalda, tentava pintar as unhas com o que ele tinha certeza de que não deveria ser o melhor aplicador para um esmalte.

— Pai, você está passando lip tint nas unhas?

— O que é lipe tinte?

— É esse batom aí.

— Achei que era esmalte: é tudo mais confuso do que parece. Deveria ter prestado mais atenção quando sua mãe se arrumava: era por isso que vocês sempre estavam atrasadas.

— Vamos chamar uma ambulância, Fábio.

— O que você tem, minha filha?

— Pai!

— Mãe!

— Temos que levar o pai pro hospital, Fábio. Isso é algum tipo de surto.

— Que surto, minha filha? Eu só decidi que agora sou mulher.

— É mulher, seu José? — Pergunta, Fábio, finalmente retomando a fala: Alda continua, a uma poltrona de distância, rezando com o rosário na mão.

— É, como vocês chamam? Não é mais traveco que chama.

- Tu quer dizer trans, pai?
- Já disse que é Mafalda, minha filha.
- Ou Laura — completa Fábio.
- Ou Laura! — anima-se Mafalda ou Laura.
- Não incentiva o surto, Fábio! — ralha Silvana.
- Ave Maria, cheia de graça... — Alda.
- Mas é isso mesmo, trans!
- Pai, o senhor não pode deixar a mãe.
- Tu está louca, minha filha? Eu sou casada há 52 anos com sua mãe.

Ela é o amor da minha vida.

- Tu não virou viado, pai?
- Claro que não. Virei mulher: não é a mesma coisa.
- Não? — pergunta Silvana, olhando para o marido.
- Tecnicamente, ele seria uma mulher trans lésbica.
- Fábio, cala essa sua boca!
- Mas eu gostei, minha filha, acho que é isso mesmo, como é, Fábio?

Mulher lésbica?

- Mulher trans lésbica, dona Mafalda.
- Fábio!
- Você prefere Mafalda?
- Para de incentivar, Fábio. Papai sempre disse que você tinha pinta de viado. Você tá adorando isso, né? Vai a merda, Fábio.
- Eu tenho pinta de viado? — Fábio olha para Mafalda, e Silvana contém um grito de ódio e vai às lágrimas.
- Pai, para com isso! Você está assustando a mamãe.
- ... meu zeloso guardador ...
- Para com isso, Alda! Tu só vai em igreja para missa de sétimo dia.
- Alda reza mais alto.
- Mas Dona Mafal... — olhar furioso de Silvana — Seu José, o que você pretende com isso se não vai se separar da dona Alda.
- Ora, nós vamos juntos, juntas, no clube de leitura, no crochet, nos chás. No cinema não, que eu durmo, mas daí posso ficar em casa aprendendo a cozinhar.
- ... amém.... você não cozinha, José.
- Por isso disse aprendendo, Alda, mas me chama de Mafalda, que o Fábio prefere.
- Mafalda?


- É! Até rima, Alda e Mafalda!
- Pai! E o que os seus amigos vão pensar?
- Que amigos, minhas filha? Se eu quero ver amigos, tenho de abrir no obituário do jornal. E até lá estão começando a faltar, porque já frequentaram muitos. — Silvana dá uns puxões na manga do marido em direção ao pai, ou mãe.
- Mas e ir ver o futebol na pastelaria da esquina, seu José? O senhor ama futebol.
- Ninguém gosta de futebol, Fábio. Todo mundo sabe.
- Eu gosto!
- Gosta, nada, Fábio! A gente acaba falando de futebol porque ou é isso, ou fica todo mundo em volta de uma mesa, esperando uma mulher passar, para comentar o corpo dela, morrendo de medo de alguém escutar e contar para nossas esposas, Fábio. A gente passa o dia todo aguentando chefe e fingindo que não sente nada. Lá pelas tantas, a gente dobra, e vira macho. Não tem nada para falar, porque homem não fala; nada para fazer, porque homem trabalha ou fode, e a gente não aguenta, Fábio; a gente não é nada: só um empregado, Fábio. Por isso, agora eu sou mulher: mulher é desdobrável.
- Eu creio em Deus pai...

Recebido em 9 de abril de 2021
Aprovado em 13 de julho de 2021

Pedro Matias

Licenciado em Letras pela Faculdade Porto-Alegrense (FAPA). Tem especialização em Literatura Brasileira com Ênfase em Escrita Criativa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestrado acadêmico em Literatura Brasileira na mesma instituição. Professor de Literatura e Língua Portuguesa na Pan American School de Porto Alegre. Atuou em diversos projetos de militância pela educação, sendo fundador e ex-coordenador do EMANCIPA-RS.

Contato: pmatias@gmail.com

: <https://orcid.org/0000-0001-6400-3399>

A Revista Desassossego utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

CORPOS QUE FALTAM

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p318-321>

Tatiana Piccardi ¹

[...] The word *corporeality* is best thought of as 'corpo-reality' rather than 'corporeal-ity' as the familiar rules of English morphology would make us expect. It is all about reality; or, if you like, the million-dollar question as to what the ultimate reality is all about. [...]

Kanavillil Rajagopalan,
*'Corporeality' in metaphor studies: why it is so easy to miss the point*¹

[...]
Se tento dele afastar-me,
por abstração ignorá-lo
volta a mim, com todo o peso
de sua carne poluída
seu tédio, seu desconforto.

Quero romper com meu corpo,
quero enfrentá-lo, acusá-lo,
por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta
e vai pelo rumo oposto.
[...]

Carlos Drummond de Andrade, *As contradições do corpo*²

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ Artigo publicado na revista DELTA, v. 26, número especial, São Paulo, 2010.

² Poema publicado em *Corpo, novos poemas*, São Paulo, Record, 1984.

Depois de um ano de pandemia, já “acostumada” ao isolamento e ao trabalho remoto, Lúcia se deu conta de que estava descobrindo as respostas a inquietações que nesse percurso vira e mexe apareciam, como: nossa, por que será que a grande maioria de meus amigos não tem demonstrado mais interesse em reuniões virtuais, em happy hour ou algo no gênero, para socializar um pouco e matar as saudades? Ou ainda: por que, ainda que haja algum tempo livre, muitos evitam videochamadas, individuais ou em grupo, que no começo da pandemia pareciam uma boa alternativa? Por que as pessoas se queixam de cansaço ou desmotivação no final do dia, ainda que as várias reuniões de trabalho virtuais tenham sido “produtivas”, o que antigamente significava terminar o dia satisfeitos, e com um tipo de cansaço “bom”?

Lúcia foi se dando conta das respostas conforme percebia em si mesma os comportamentos que antes pareciam ser dos outros.

Primeiro percebeu que nos happy hours virtuais não conseguia ficar muito tempo no bate-papo. Depois de uma hora se cansava, o papo ficava sem graça, e acabava inventando uma desculpa para desconectar. Aí parou de dar desculpas, quando viu que alegar cansaço não era deselegante, já que todos sentiam a mesma coisa. Foi fácil concluir que se antes, nos barzinhos, eram capazes de ficar duas, três horas conversando, agora uma hora era o limite.

Para completar, depois de um dia de reuniões ou trabalhos realizados de forma remota, um happy hour, que nos tempos presenciais significava um jeito perfeito de relaxar, agora parecia mais uma obrigação nessa rotina incessante de criar e enviar links do zoom, google meet ou coisa que o valha, com o objetivo de juntar pessoas. Sim, apenas juntar pessoas. Foi vendo que não se tratava necessariamente de socializar, conviver, muito menos usufruir da companhia alheia. O fato é que sua solidão e insatisfação difusa cresciam, na medida em que aumentavam o cansaço e a desmotivação.

E Lúcia observou-se lamentando-se. Viu que as reuniões de trabalho se tornaram, nesse mundo virtual, um mero local de resolução de problemas. De forma bem mais acentuada do que ocorria em reuniões virtuais entre amigos, ficaram de lado nesses encontros o momento do cafezinho, o momento das conversas paralelas, as falas de corredor. Nunca as pautas foram seguidas tão à risca. O resultado em termos de produtividade podia ser até bom, mas a um custo que já começava a se

revelar bem alto: a supressão do contato mais abrangente e profundo de uns com os outros.

O cansaço e a desmotivação para os encontros virtuais foram os primeiros sintomas de um problema maior: Lúcia conformou-se ao isolamento, ou, em outros termos, acostumou-se à ausência dos corpos. Quase não se lembrava de que são os corpos das pessoas com quem convivia que alimentavam suas emoções e lhe davam – ou não – o retorno afetivo de que precisava. Quase não se lembrava de que eram esses corpos, seus cheiros, sua aparência integral e tridimensional, o que vestiam, como comiam e como se moviam, seus trejeitos e manejos, sua textura, seu calor, sua cor, seu batimento cardíaco, seu suor, era a esses corpos que seu corpo respondia quando se encontravam. Surpreendeu-se ao constatar que interagia, de verdade, com corpos, mesmo na esfera “racional” do mundo do trabalho. Somos nossos corpos, e qualquer relacionamento que os suprima em algum momento será frustrado. Assim pensava Lúcia. Mas, enquanto pensava, se acostumava à frustração, salpicada de algumas doses de ansiedade, que era o jeito de seu corpo reclamar, mas Lúcia dificilmente o ouvia.

Naquele fim de tarde, Lúcia desligou o computador pontualmente às 18h, como fazia há vários meses. Fechou os olhos e massageou o pescoço dolorido. Levou alguns segundos para se ver de novo em um quarto de dormir, e não mais em um escritório que o pano de fundo do zoom caracterizava tão bem. O ato de desligar o computador era o ato de transitar rapidamente da realidade virtual para a realidade real. Era hora de preparar o jantar de sua mãe.

No caminho da cozinha, aproximou-se da porta do quarto da mãe, espiando com cuidado para ver se estava tudo bem. Naquele momento, a mãe cochilava, fazendo uns barulhos estranhos ao respirar que Lúcia simplesmente odiava. A mãe era uma velha senhora acamada e muito debilitada, ainda que bastante lúcida para a idade. Para aquela mulher inerte na cama, seu corpo era claramente uma barreira. Era uma barreira porque se impunha entre ela e o mundo, ainda que fosse um mundo menos mundo e mais imaginação de mundo. Em sua imaginação de mundo, via seu corpo extrapolar fronteiras, fronteiras entre sala e quarto, seu pequeno e grandioso mundo real.

Lúcia encostou no batente da porta semiaberta e olhou, olhou longamente, despreocupando-se momentaneamente com o horário. Viu o corpo deitado se afastar da pessoa da mãe como se afastaram de si os

amigos, agora virtuais. Viu com lucidez maior que a da mãe o corpo daquela velha senhora virtualizar-se, enquanto morria devagar e calmamente, calma pontuada por doses suportáveis de ansiedade e frustração. Virtualizar e morrer, estranha analogia, que ocorreu a Lúcia assim meio do nada. Do nada? A tosse seca da mãe cortou seus pensamentos e despertou a ambas. Era hora do jantar. O corpo ainda não lhes faltava.


Recebido em 21 de abril de 2021

Aprovado em 18 de novembro de 2021

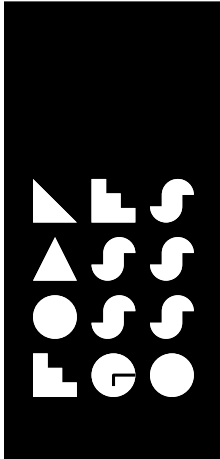
Tatiana Piccardi

Mestre e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Fez pesquisa de pós-doutorado em Linguística na Universidade Estadual de Campinas.

Contato: tpiccardi@gmail.com

: <https://orcid.org/0000-0001-5186-0690>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DLCV

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Desassossego – v. 13, n. 25 (2021.1) – Semestral
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900
eISSN: 2175-3180
CDD 869
Licença: BY-NC-ND 4.0

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

EDITORAS-CHEFES

MÔNICA SIMAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES RESPONSÁVEIS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)

EDITORA DE ENTREVISTAS E RESENHAS

ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

PARECERISTAS DO NÚMERO

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
ANA LÚCIA BECK (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL)
ANITA GUIMARÃES CÂMARA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)
APARECIDA DE FATIMA BUENO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
BRUNO ANSEMI MATANGRANO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CAROLINA ANGLADA DE REZENDE (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, BRASIL)
CAUE CARDOSO POLLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CHARLES BORGES CASEMIRO (INSTITUTO FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)
CIBELE LOPRESTI COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CINTIA ACOSTA KÜTTER (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DA AMAZÔNIA, BRASIL)
FERNANDO JORGE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FLAVIA MARIA CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FLÁVIO RODRIGO PENTEADO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FRANCISCO NETO PEREIRA PINTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS, BRASIL)
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS, BRASIL)
HELDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
JOÃO OLINTO TRINDADE JUNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC, BRASIL)
LEONARDO GARCIA SANTOS GANDOLFI (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)
LEONARDO VON PFEIL ROMMEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
MARCIA ARRUDA FRANCO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA CRISTINA CHAVES DE CARVALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)
MÔNICA SIMAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
NEFATALIN GONÇALVES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO, BRASIL)
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO, BRASIL)
ROBERTA ALMEIDA PRADO DE FIGUEIREDO FERRAZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROBERTO BEZERRA DE MENEZES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BRASIL)
ROSÂNGELA SARTESCHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
SAMARKANDRA PEREIRA DOS SANTOS PIMENTEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL)
WALESKA RODRIGUES MARTINS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA, BRASIL)

AUTORES DO NÚMERO

ANDRÉ BARBOSA DE MACEDO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BRASIL)
BRENDA SALAZAR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BRASIL)
CARLOS HENRIQUE SOARES FONSECA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
DANIEL DE OLIVEIRA GOMES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
EDUARDO LUIZ BACCARIN-COSTA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA, BRASIL)
FERNANDO JORGE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
HORACIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
JORGE VICENTE VALENTIM (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, BRASIL)
JOSÉ APARECIDO DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
JOSÉ D'ASSUMPCÃO BARROS (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
KELLY LORETO FAGUNDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL)
LEANDRO MOREIRA DE SOUSA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
LILIAN HONDA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
LUIS ANTÔNIO CONTATORI ROMANO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ, BRASIL)
LUIZ MELQUES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARCELO FERRAZ DE PAULA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL)
MATEUS SANTOS DE CARVALHO (UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS, BRASIL)
MATTHEWS CIRNE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
NUNO BRITO (UNIVERSIDADE DA CALIFÓRNIA, EUA)
PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO, BRASIL)
PEDRO MATIAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
RODRIGO MICHELL ARAÚJO (UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL)
ROSEMARY CONCEIÇÃO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
SUSANA L. M. ANTUNES (UNIVERSIDADE DE WISCONSIN, EUA)
TATIANA PICCARDI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

REVISORES

Coordenador:

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

Equipe de revisão:

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)
ANA LUIZA ROCHA DO VALLE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ANA PAULA GOMES DO NASCIMENTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ELISANGELA ANELI RAMOS DE FREITAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FABRIZIO UECHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
PAULO CÉSAR RIBEIRO FILHO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MAURÍCIO MASSAHIRO NISHIHATA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)