



SOLIDÃO, SOLEDADE, SOLITUDE, SOZINHICE OS SINAIS DA LITERATURA

ORG.
FRANCISCO TOPA
TÂNIA FURTADO MOREIRA



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

SOLIDÃO, SOLEDADE, SOLITUDE, SOZINHICE OS SINAIS DA LITERATURA

ORG.

FRANCISCO TOPA

TÂNIA FURTADO MOREIRA



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: ***Solidão, Soledade, Solitude, Sozinhice: os Sinais da Literatura***

Organização: Francisco Topa, Tânia Furtado Moreira

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: HOPPER, Edward, 1950. *Cape Cod Morning*. Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 2.0 Deed.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/6799824380>.

Referees: Artur Alarcon Vaz (F. U. do Rio Grande), Edvaldo Bérqamo (U. Brasília), Joana Passos (U. Minho), Joelma Santana Siqueira (U. Federal de Viçosa), Luciana Coronel (F. U. do Rio Grande), Solange Fiuza (U. Federal de Goiás), Vania Pinheiro Chaves (U. de Lisboa)

© 2025 Autores

Edição: CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Este trabalho é sujeito a *double-blind peer review*.

Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada *online* (<https://ler.letras.up.pt>) e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



eISBN: 978-989-8970-96-1

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-96-1/sol>

TOPA, Francisco, e Tânia Furtado MOREIRA, org. 2025. *Solidão, Soledade, Solitude, Sozinhice: os Sinais da Literatura*. Porto: CITCEM. 151 pp. eISBN 978-989-8970-96-1.

Porto, setembro de 2025 (1.ª edição)

Paginação: Amarelo Laranja Creative & Graphic Solutions | amarelolaranjacreative@gmail.com

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades do grupo de investigação «Literatura e Diálogos Interculturais» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059, DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>.

SUMÁRIO

Introdução	5
Francisco Topa, Tânia Furtado Moreira	
A solidão como opção pessoal no Portugal de Quinhentos: o caso de D. Duarte (1541-1576)	9
Paula Almeida Mendes	
Solitary confinement: voluntary and involuntary psychic insulation	21
Thomas P. Wilkinson	
Poesia esculpida: o desterro em Alexandre Herculano e Soares dos Reis	29
Tânia Furtado Moreira	
Mário de Sá-Carneiro — um exilado em Paris	37
Marcos Alexandre de Moraes Cunha	
Interstícios de solidão no expressionismo de língua alemã	51
Ana Isabel Gouveia Boura	
Simões Lopes Neto: duas formas de solidão no pampa oitocentista	65
Francisco Topa	
Novelas de Xadrez: concretizações da solidão na narrativa de Stefan Zweig e nas releituras filmicas da obra	71
Maria de Fátima Gil	
A coletânea de contos <i>Nichts als Gespenster</i>, de Judith Hermann, e a solidão feminina na sociedade alemã da era da globalização	91
Rogério Madeira	
A monstruosidade dos isolados: solidão na <i>short story</i> em manga <i>Billions Alone</i>	103
Rita Barroso	
A <i>sozinha</i> de Ophelia e outros no labirinto das vidas	113
Fabíola Guimarães Pedras Mourthé	
Onde está a solidão no século XXI? O reconhecimento social pelo horror	119
Rui Estrada, Marina Prieto Afonso Lencastre	
Universos femeninos de fragilidad, desarraigo y soledad en la narrativa de Sara Mesa	129
Mirta Fernández dos Santos, Isa Margarida Vitória Severino	

A solidão como força motriz na caminhada migratória pelo Norte de África: uma análise de
Um Bailarino na Batalha, de Hélia Correia

143

Ana Luísa Fernandes

INTRODUÇÃO

FRANCISCO TOPA*

TÂNIA FURTADO MOREIRA**

Os treze estudos reunidos neste volume tiveram como ponto de partida o Colóquio Internacional *Solidão, Soledade, Solitude, Sozinhice: Problema Social ou Escolha Pessoal?*, organizado pelo grupo de investigação «Literatura e Diálogos Interculturais» do CITCEM¹, e decorrido na Casa dos Livros da Universidade do Porto, nos dias 22 e 23 de novembro de 2023. Desde a primeira obra da Literatura Europeia à Psicanálise junguiana, passando pelos Evangelhos Sinópticos e por toda uma tradição cultural e literária que não se subsume ao Ocidente, *estar só* reveste-se de múltiplos sentidos, nem sempre fixados pela fenomenologia da circunstância que medeia o sujeito. A problematização inerente ao tema conduziu à prospeção de olhares diversos em torno da solidão, que tanto conflui em eco etimológico da saudade no arcaísmo *soledade*, como se reveste dessa aura benigna da comunhão consigo mesmo identificada na *solitude*, ou mesmo se intensifica no desconcertante neologismo autenticado por Luandino Vieira: a *sozinhice*.

Naquele lugar de encontro e de debate científico, mostraram-se estimulantes as oportunidades de reflexão colaborativa acerca desse pilar antropológico, visto que o homem, além de ser social por natureza, é também, segundo a descrição sumária de Aristóteles, um *zoon politikon*, isto é, um ser natural e radicalmente inserido na vida comunitária e organizada da pólis. Tendo vigorado nas apresentações orais do Colóquio as claves inter e transdisciplinares, esse cunho fecundante vê-se ora esbatido na atual seleção de textos, onde a Literatura reafirma a ascendência matricial na longa linhagem reflexiva sobre o tema.

Na senda de um histórico monaquismo (o radical grego *mona* significa *sozinho*) de raízes filosófico-religiosas, orientais e ocidentais, bem anteriores à fundação do Cristianismo, de cariz ascético pautado pelo rigor da castidade, do despojamento e da oração tendo em vista o acesso ao divino, a vivência em solidão foi decisivamente enaltecida, entre nós, no Trecento italiano por um dos poetas que mais marcaram a Literatura da Idade Moderna. Em *De Vita Solitaria* — obra paradigmática que se refletiu, por exemplo, no nosso anónimo medieval *Boosco Deleitoso* —, Francesco

* U. Porto/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: ftopa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>.

** FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: tfmoreira@letras.up.pt; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4641>.

¹ A comissão organizadora foi constituída por Carlos Teixeira, Francisco Topa, Mafalda Sofia Gomes e María del Pilar Nicolás Martínez, docentes da Universidade do Porto e membros integrados do CITCEM.

Petrarca defende a solidão como meio prevalecente para o encontro com Deus e condição necessária à vida intelectual exercida no culto do *studium*. A solidão tornou-se, então, um dos temas capitais do petrarquismo que alimentou o imaginário cultural do Ocidente, podemos dizer, até à Modernidade. A forte ligação à imagética bucólica veiculada naquele tratado, além de repercutir o longo costume monacal, projeta-se para a posteridade, e para lá do Atlântico, num livro de cabeceira de eremitas com a vocação ecológica dos tempos de hoje. Pensamos, claro, em *Walden; or, Life in the Woods*, do norte-americano Henry David Thoreau, que ainda hoje inspira retiros meditativos em solitude na natureza.

Claro que o poeta do *Canzonieri* foi também ele um grande herdeiro da cultura clássica, mormente, para o efeito, do estoicismo, que empenhadamente estudou e absorveu. Em todo o caso, nas *Epistulae Morales*, Séneca exorta Lucílio ao exercício da solidão, não sem lhe recomendar a necessária vigilância, mantendo-se longe das multidões, dos pequenos grupos, e mesmo dos cenobitas. Já no século XVI, reforçando o vínculo do ócio à solitude prudente, Michel de Montaigne, nos seus *Essais*, chama a atenção para a necessidade do firme freio a controlar as imaginações selvagens que avassalam o homem deixado em diálogo consigo mesmo. Mais tarde, em Setecentos, Jean-Jacques Rousseau, por seu turno, refugia-se nas suas *Rêveries du Promeneur Solitaire* qual renúncia pública a um mundo enfermo, cujo afastamento resulta imperativo para a condução do espírito no caminho da razão e do bem, subvertendo, sem querer, as razões dos estultos misantropos, de Menandro a Molière. Enquanto *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, de Caspar David Friedrich, consagra a imagem do homem moderno em lugar ermo diante do nubeloso destino, na sequência da morte de Deus pronunciada em Hegel, e para quem agora a necessidade de consolo se tornou impossível de satisfazer, como enuncia Stig Dagerman.

Ainda que aqui ou ali matizados por prudentes advertências, os louvores à condição do solitário persistem, isso é certo, no mundo das Letras. Mesmo nos momentos em que a solidão parece intempestiva. Rainer Maria Rilke, por exemplo, sabendo que o jovem poeta Franz Xaver Kappus vai passar o Natal de 1903 sozinho, admoesta-o com acutilância sobre a necessidade de se estar só para se poder penetrar o sentido da vida. Não omite que é uma posição difícil, de disciplina e de muito rigor. O valor do sacrifício está, porém, garantido. Cultivar uma solidão enorme, e depois amá-la na sua grandeza. E ser grande com ela.

Ulisses e Leopold Bloom, Fausto e Hamlet, Ema Bovary e Anna Karenina, Gregor Samsa e o Virgílio de Broch, todos os heróis estão sós na sua saga. E há exemplo maior de solidão do que a da personagem das personagens romanescas, D. Quijote lutando contra os moinhos de ventos? Chegados ao primeiro quartel do século XXI, testemunhas oculares e em diferido das mais variadas vítimas de isolamentos forçados, bem como do

confinamento coletivo de cidadãos esterilizados por mil e um estímulos de origem digital, talvez não nos admiremos de encontrar na Literatura os sinais de resistência à indiferença e à desumanização, o toque deleitoso onde a solidude possa ser apreciada e transformada num movimento maior de conexão.

Os Organizadores

A SOLIDÃO COMO OPÇÃO PESSOAL NO PORTUGAL DE QUINHENTOS: O CASO DE D. DUARTE (1541-1576)

PAULA ALMEIDA MENDES*

Resumo: Este estudo procura chamar a atenção para a figura de D. Duarte (1541-1576), V duque de Guimarães e condestável do reino, que, por escolha pessoal, optou por um modelo de vida solitária. Partindo da análise de vários textos, procurou-se compreender as razões e as circunstâncias que terão conduzido D. Duarte a tomar essa decisão. Com efeito, o seu isolamento aproxima-o de outros altos exemplos, na linha da fuga da ambiência da corte, como se a solidão voluntária constituísse um sinal de perfeição moral e espiritual. Por outro lado, as fontes consultadas parecem inscrever-se em uma moldura que passava pela promoção da «santidade» — ou, pelo menos, da virtude — de D. Duarte, refletindo a perenidade do prestígio do modelo de santidade nobiliárquica.

Palavras-chave: D. Duarte; Solidão; Corte; Virtude; Século XVI.

Abstract: This study seeks to draw attention to the figure of D. Duarte (1541-1576), V Duke of Guimarães and Constable of Portugal, who, by personal choice, opted for a model of solitary life. Starting from the analysis of several texts, we sought to understand the reasons and circumstances that led D. Duarte to make this decision. In effect, his isolation brings him closer to other examples, along the lines of escaping the ambience of the court, as if voluntary solitude constituted a sign of moral and spiritual perfection. On the other hand, the sources consulted seem to fit into a framework that involved promoting the «sanctity» — or, at least, the virtue — of D. Duarte, reflecting the perennial prestige of the model of noble sanctity.

Keywords: D. Duarte; Loneliness; Court; Virtue; 16th century.

1. «La solitude transforme le regard sur le monde: parfois elle lui donne de l'altitude, parfois elle entretient une rêverie paresseuse, mais plus souvent elle est vécue comme un malheur. Être abandonné, discriminé, écarté, disqualifié, condamné à la solitude, c'est vivre une mort sociale. [...] Cependant, rien ne peut remplacer l'expérience de la solitude. Fondée sur la liberté et la vie intérieure, elle offre depuis toujours une sorte de contre-mo-dèle à la société» (Melchior-Bonnet 2023, pp. 7-8).

É com estas palavras que Sabine Melchior-Bonnet, na sua obra *Histoire de la solitude. De l'ermite à la célibataire* (2023), equaciona as várias dimensões que poderão configurar a problemática polarizada em torno da solidão. São várias as circunstâncias que poderão contribuir para o isolamento social, criando clivagens, impostas ou voluntárias, que refletem a complexidade de que aquele se reveste. Com efeito, a solidão, quando

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: pmendes@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5748-6350>.

originada pela separação, pelo celibato, é, em regra geral, perspectivada como um aspeto negativo: mas, sob outros pontos de vista, poderá também constituir um meio de evasão, representando uma forma de reação a um paradigma social tradicional.

Como é bem sabido, Aristóteles definiu o homem como um animal social, realçando as características que o tornam um ser gregário. Contudo, vários exemplos atestam que o isolamento se configurou como uma opção pessoal para várias pessoas, levando-nos a questionar se a literatura terá exercido alguma influência nesse sentido.

Ao longo da Idade Média e do século XVI, o elogio da vida eremítica, a opção pela vida solitária e a valorização do ideal do *contemptus mundi* declinam-se em hagiografias protagonizadas por anacoretas ou em textos filosóficos ou morais, como o *De Vita Solitaria* de Petrarca, o *De contempto mundi epistola* de Erasmo ou o *Diálogo de la Dignidad del Hombre* de Fernán Pérez de Oliva (Vega Ramos 2002, pp. 2419-2432). De resto, é bem sabido como o eremitismo conheceu, no início do século XVI, em Portugal, uma significativa receção em alguns círculos cultos (Rosa 2004, pp. 492-495), visível, já em 1515, com a edição de uma tradução do *Boosco Deleitoso*, impressa por Hermão de Campos, que se socorria, em boa medida, do *De Vita Solitaria*, de Petrarca (Santos 1989, pp. 91-108; Carvalho 2022, pp. XXI-XLI).

Por outro lado, a emergência de uma linha da corrente anticortesã, na esteira das tradicionais críticas às «misérias dos cortesãos» (Smith 1966; Peyrebonne, Tarrête e Thomine, ed., 2018), concretizadas em obras como o *De Miseriis Curialum* (meados do século XV) de Enea Silvio Piccolomini, que foi traduzido para castelhano sob o título *Tratado de la Miseria de los Cortesanos*, versão da qual se fez uma edição em Coimbra, nos prelos de João de Barreira, em 1563, constituiu um facto de relevante importância. Com efeito, esta obra declina um elogio da vida solitária, como mostra este excerto:

Es gran recreación de los hombres el apartamiento para exercitar el ingenio: quando alguno se retrae en lugar solitario y contempla o lee o escribe y se da todo a la sciencia, y agora lee Platón, agora Aristóteles, agora Tullio, agora Virgilio, y habla con los doctores que ya ha mucho tiempo que fueron muertos, aunque biven por la fama, y por lo que dexaron escrito. Mas deste placer están privados los cortesanos [...]. Y si por ventura alguna partezilla de la mesa escogeres en la qual quieres leer o escrevir alguna cosa, luego verná otro que te estorve (Piccolomini 2018, p. 164).

Tendo em conta esta moldura, a nossa atenção centrar-se-á na figura de D. Duarte, V duque de Guimarães e condestável do reino, no sentido de reconstruir o seu retrato, que poderá ser perspectivado sob várias dimensões — política, militar, cultural e espiritual — e de compreender as razões que terão conduzido ao seu afastamento da corte e ao isolamento em Évora.

2. D. Duarte, filho póstumo do infante D. Duarte (filho do rei D. Manuel I e de sua segunda mulher, D. Maria), e de D. Isabel (filha de D. Jaime, duque de Bragança, e de sua primeira mulher, D. Leonor de Gusmão), nasceu em Almeirim, em março de 1541 (Sousa 1938, p. 144; Sousa 1947, p. 258).

André de Resende, na *Vida do Infante D. Duarte*, traçou um retrato modelar deste filho de D. Manuel I e da rainha D. Maria, declinando a imagem de um perfeito «príncipe cristão», escorada na valorização do saber e da formação humanista — que atesta, efetivamente, o empenho que o rei português dedicou à educação dos seus filhos, gizando uma política que seria seguida pelo seu filho mais velho, D. João III — e das virtudes cardeais e morais. Conta-nos André de Resende que o infante D. Duarte foi «limpíssimo e casto e muito fora dos costumes dos mancebos solteiros» e, já depois, no estado de casado, «teve e guardou muita limpeza no matrimónio, com singular amor à Infanta, sua mulher» (Resende 2009, p. 127); depois de casar, «assentou e acrescentou mais no repouso e gravidade, fazendo-se menos fragueiro e monteador e ocupando-se mais em o governo de sua casa e estado e em exercício de letras» (Resende 2009, p. 129); «em todo o processo de sua vida foi muito católico e teve grande acatamento às cousas eclesiásticas» e «era tão obediente à Santa Sede Apostólica e tinha em tanta reverência ao Sumo Pontífice, Vigário de Cristo, que em nenhum modo sofria ouvir falar dele mal, posto que era em tempo que o imperador Carlos V, seu primo com irmão, tinha com o papa Clemente diferenças e desgostos» (Resende 2009, p. 133); no «comer foi muito regrado, abstinente e jejuador; nunca bebeu vinho, nem por ocasião» (Resende 2009, p. 135); «ouvira sua missa quotidiana com tanta atenção e fervor da alma, que parecia em aquele espaço estar o seu espírito todo transportado e alienado da carne», foi «devotíssimo da Cruz e Paixão de Nosso Senhor, e muito mais des que teve Santa Cruz de Coimbra em comenda» e, além de tudo isto, «trouxe muito tempo um áspero cilício junto da carne, debaixo da camisa, tão secretamente, que nunca foi sabido senão acaso, poucos dias antes que falecesse, e fazendo todas estas cousas para com Deus católica e religiosamente, mais a modo de frade religioso penitente, que de mimoso príncipe» (Resende 2009, p. 135).

A mãe de D. Duarte, a infanta D. Isabel, foi «discreta no juízo, virtuosa nas obras, bem inclinada na condição, muy exemplar, e devota»¹.

Deste modo, os testemunhos evocados parecem refletir que, no século XVI, estava ainda arreigada a convicção clássica de que haveria uma ligação imediata entre nobreza de carácter e nobreza de nascimento (Vauchez 1977, pp. 397-407). E essa dimensão, como tentaremos mostrar, parece também marcar a construção do perfil de D. Duarte, a partir dos testemunhos que nos chegaram.

¹ Era a infanta D. Isabel tão aplicada, como «refere João Franco Barreto, na sua Bibliotheca», que D. António Caetano de Sousa viu na livreria do duque de Cadaval, «que escreveu, e ordenou dous livros de tudo o que ouvia nos Sermões com notas sobre os Textos, que referia, tudo da sua própria mão» (Sousa 1947, p. 254).

Sendo neto do rei D. Manuel I, seria, naturalmente, expectável que D. Duarte viesse a ocupar um lugar de relevo na moldura política da segunda metade de Quinhentos. Tal aconteceu, quando, em 1557, D. Duarte sucedeu ao infante D. Luís, seu tio, no cargo de condestável do reino, tornando-se, deste modo, numa das figuras de maior destaque no que diz respeito ao desempenho de funções políticas e militares. D. Duarte é, assim, uma personagem que se inscreve em uma ambiência áulica e que, à partida, parece «corporizar» um modelo de masculinidade dominante no século XVI.

Alguns estudos recentes chamaram já a atenção para a afirmação de um modelo de masculinidade hegemónico ou dominante, entre o final do século XV e o início do século XVI, que surge como consequência da progressiva transformação do modelo do cortesão e das renovadas exigências impostas pela «civildade» em contexto de corte (Anglo 1997, pp. 33-53). Os dois grandes vetores que marcavam esse modelo hegemónico eram o ideal cavaleiresco — que continua muito presente no ideário do século XVI, marcado por uma dimensão de heroísmo que passa também pelo impacto da redescoberta da biografia clássica nos círculos eruditos do humanismo — e o papel do *paterfamilias*. Neste sentido, os modelos de masculinidade hegemónica — o cortesão/o válido (Foyster 1999; Broomhall e Van Gent 2011) — foram divulgados através de vários textos que, inscrevendo-se no filão da literatura de comportamento social, valorizavam as características especificamente humanas que afastavam o homem da *feritas*, sublinhavam a importância das «civilités» (Magendie [s.d.]). Deste modo, a indumentária, a barba, os jogos, como o xadrez, são aspetos fundamentais que configuram o modelo de masculinidade hegemónica neste período. Contudo, é importante não perder de vista que, como já referimos, uma corrente «anti-cortesã», que se traduziu na produção de vários textos que chamavam a atenção para os «vícios» e as «misérias» dos cortesãos, se foi afirmando ao longo do período em questão.

O exercício do cargo de condestável, assim como o facto de ser membro da família de Avis, justificariam, naturalmente, a sua relação próxima com D. João III² e, após a sua morte, com D. Sebastião³ (ainda que, de acordo com alguns testemunhos, a relação com o «Desejado» não tenha sido a mais cordial). Assim o mostra, a título de exemplo, a *Relação da jornada d'el-rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora* (1573), escrita por João Cascão, cronista ao serviço de D. Duarte, por ocasião da viagem que o monarca fez ao Alentejo e ao Algarve, acompanhado, entre outros membros da corte, pelo condestável.

² De acordo com Sousa 1947, p. 258, «ElRey D. João o III seu tio o preferia em tudo a seu filho natural, o Senhor D. Duarte, declarando a este o tratamento de Senhoria, ao primo o de Excellencia, e que nos actos públicos precederia aos Embaixadores».

³ Lembremos este episódio recolhido nos *Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI* (1997, p. 302): «Jogando el-rei D. Sebastião as tábulas com o Senhor D. Duarte, tiveram uma diferença em que ia o ganho daquele jogo. E el-rei perguntando com instância a dois fidalgos que aí estavam qual deles tinha razão, não ousaram eles de lhe dizer que perdera e responderam-lhe que o não entendiam; que aí estava D. João Coutinho, que era grande jogador, que o diria. E el-rei chamou a D. João e, perguntando-lho, respondeu ele: / — Senhor, Vossa Alteza perdeu, e Fuão e Fuão o sabem tão bem como eu. Mas viram a Vossa Alteza tamanho desejo de ganhar, que por isso lhe disseram que mo perguntasse a mim».

Enquanto condestável, D. Duarte exerceu um cargo de grande relevo. Essa situação justificaria que Diogo Álvares Correia dedicasse ao seu mecenas D. Duarte a versão portuguesa do tratado militar *Il Vallo*, sob o título *O Livro de Valo*. Como já realçaram Luís Costa e Sousa e Luís Falcão Fonseca, «a tradução do ‘livro de Valo’ consiste numa peça fundamental da escrita da guerra em Portugal do século XVI. A sua importância situa-se tanto dum ponto de vista estritamente militar, como serve como testemunho da atualização dos portugueses relativamente ao conhecimento militar europeu — atualização ainda pouco reconhecida pela historiografia» (Sousa e Fonseca 2023, p. 72). De resto, D. Duarte participaria numa ação naval de natureza militar, no contexto da participação portuguesa na Santa Liga (Sousa e Fonseca 2023, p. 80).

As fontes que respigámos — nomeadamente dedicatórias, crónicas ou composições poéticas — permitem-nos reconstruir um retrato de D. Duarte que evidencia outras facetas, complementando a imagem de um nobre que parece, efetivamente, «corporizar» o modelo de masculinidade e de cortesão dominante na época.

Uma dessas facetas é a de mecenas, como o mostra o patrocínio que concedeu a Pero de Andrade Caminha. Como já sublinhou Vanda Anastácio, o poeta dedicou a D. Duarte várias composições, entre as quais se contam a ode «Vem nosso claro sol», em que o duque de Guimarães é retratado como uma personagem excecional que se destaca pelas suas valerosas ações, apresentadas como indícios de feitos heroicos futuros (Anastácio 1998, p. 148). Um outro texto, extremamente revelador, escrito no período de juventude de D. Duarte, é a écloga «Proteo», que exorta o jovem duque de Guimarães a dedicar-se, simultaneamente, às armas e às letras (Anastácio 1998, p. 203), declinando, assim, a valorização de um binómio que foi largamente exaltado pelo humanismo.

Por sua vez, Fr. Heitor Pinto, na *Segunda Parte dos Dialogos da Imagem da Vida Christam* (1572), tece um elogio da faceta espiritual e devota do condestável, sublinhando o «grande acatamento & veneração» que D. Duarte tinha «ao culto diuino, a deuação aos religiosos, a reuerencia aos sacerdotes» (Pinto 1572, «Prólogo»). O Pe. Baltasar Teles complementa a construção deste retrato exemplar, na *Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal*, destacando que D. Duarte tomava os exercícios espirituais, com a sua mãe e irmãs (Teles 1647, p. 179).

Todavia, de acordo com as fontes consultadas, D. Sebastião terá quase sempre manifestado uma certa hostilidade em relação a D. Duarte. Esse comportamento teria a ver com o facto de D. Duarte ser uma figura bastante apreciada — em quem, evocando as palavras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, «se via clara outra nova e alta esperança destes reinos» (Vasconcelos 1998, p. 378), e que ocupava, na linha de sucessão, o lugar imediatamente a seguir ao de D. Sebastião.

Luís Costa e Sousa e Luís Falcão Fonseca defendem que o esfriamento das relações entre D. Sebastião e D. Duarte foi originado por algumas vicissitudes que ocorreram no

contexto da primeira jornada a África, em 1574 (Sousa e Fonseca 2023, p. 84). Quando preparava a primeira expedição a Tânger, D. Sebastião ponderou confiar a chefia a D. Duarte, por ser o condestável do reino e merecer a sua confiança para assumir cargos de grande importância militar e política. Contudo, a sua escolha veio a recair em D. António, que acabaria por ser nomeado para governador de Tânger. Como relata Pero Roiz Soares, após o desembarque do rei naquela praça africana, os mouros fizeram uma investida, à qual D. Sebastião tentou dar resposta; no entanto, acabaria por ser contrariado por D. Duarte e por outros membros que integravam o seu Conselho (Soares 1953, p. 23). Luís Costa e Sousa e Luís Falcão Fonseca consideram que «a atitude prudente do condestável, talvez influenciada pela nomeação de D. António, poderá ter sido a causa primeira do esfriamento das relações com o rei. Uma vez regressados a Lisboa, D. Sebastião demonstrou publicamente o seu desagrado, como aliás fazia com todos os que manifestavam uma opinião contrária à sua, atingindo-o na sua dignidade ao não o convidar para os festejos que organizou na capital, forçando-o com isso a um exílio voluntário longe da corte, do qual já não viria a regressar» (Sousa e Fonseca 2023, p. 85).

Contudo, e de acordo com a *Crónica de el-rei D. Sebastião* atribuída a Fr. Bernardo da Cruz e editada por Alexandre Herculano em 1837, os agravos de D. Sebastião teriam começado antes. Apesar da sua condição e do alto cargo que ocupava, D. Duarte, tal como a rainha D. Catarina (Cruz 1837, p. 27), «era muito desfavorecido de El-rei, o qual, por ser muito manso de condição e cheio de religiosas virtudes, mostrou-se sempre mui sofrido de tudo, ainda que o sentia, tanto que se crê que, dos desgostos dos desfavores de El-Rei, viera morrer a Évora, aonde, depois da primeira vinda de África, se recolheu» (Cruz 1837, p. 28), junto do cardeal D. Henrique. De resto, não será despidendo recordar que os gastos despendidos por D. Duarte na preparação da armada, em 1572, e na primeira jornada de D. Sebastião a Marrocos, poderão ter depauperado o seu património financeiro, forçando-o a optar por um exílio voluntário.

Os últimos meses do seu isolamento são descritos num manuscrito intitulado *Relação da morte e exéquias do infante D. Duarte*, atualmente à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (A.T./L. 95), e que, tendo em conta a paginação, parece ter sido desmembrado de outro códice. De acordo com este relato, D. Duarte adoeceu a 22 de outubro de 1576, de «terçãns dobres», «com agastamentos do coração» (fl. 1r), depois de regressar de Vila Viçosa (lembramos que a sua mãe, D. Isabel, aí faleceu, a 16 de setembro do mesmo ano). O Pe. António Franco (S.J.), na sua *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espirito Santo de Evora do Reyno de Portugal* (1714), evoca também, no capítulo IX, «a santa morte do senhor Dom Duarte», realçando, compreensivelmente, a sua devoção à Companhia de Jesus e as suas práticas espirituais. Neste sentido, destaca que «Este Príncipe tratava com os da Companhia com grande familiaridade, como se fosse um Religioso particular. Erão os seus costumes de homem santo, & tal foy

a sua morte, que pòde servir de exemplar a qualquer bom Religioso» (Franco 1714, p. 44). O jesuíta tece também um elogio da sua humildade: «Estava elle hum dia no cubículo do Padre Ministro, entrou acaso hum Irmão Noviço com huma roupeta muy pobre; edificou-se, & fallando com o Noviço, além de outras cousas lhe disse: Irmão, com essa roupeta pobre tendes mais certo o Ceo, que eu com esta minha capa» (Franco 1714, p. 44). Durante a sua enfermidade, «quando depois de receber o Senhor lhe quizerão dar o lavatório de huma agua tocada com Reliquias; cuydando o Principe, que lhe querião dar alguma agua exquisita, em que houvesse particularidade, disse: Padre, dayme da agua do cantaro. Porque não queria em tal acto género algum de singularidade» (Franco 1714, p. 45). As suas práticas devotas são também destacadas: «Às Imagens tinha tanta veneração, que a todos os circunstantes enternecia, & admirava. Em quanto no aposento esteve hum Altar, onde ellas estavam, ainda que estivesse cansado de jazer de huma parte, nunca se virou de sorte, que ficasse com as costas para as Imagens» (Franco 1714, pp. 45-46). Com efeito,

este respeito às Santas Imagens se vio nelle mais, poucos dias antes de morrer. Há no Convento de Santa Monica de Evora huma Imagem do Menino JESU tida em grande veneração, & o Senhor por ella tem obrado cousas prodigiosas. Quizerão trazer esta Imagem ao senhor D. Duarte, para que em presença della pedisse ao Senhor lhe desse saude. Nunca o quiz consentir, & diante do Cardeal insistio com muytas razões, dizendo, que não convinha se fizesse tal cousa, não queria elle, que por sua ocasião perdesse o povo algũa parte da fé, que com tanta razão tinha naquela devota Imagem (Franco 1714, p. 46).

D. Duarte faleceu a 28 de novembro de 1576, aos 35 anos, sem geração.

O autor do manuscrito refere que a causa da sua morte foi a doença. Mas o seu falecimento não terá sido motivado por outras razões, como o afastamento e o abandono da corte, a hostilidade de D. Sebastião ou o esfriamento das relações com o monarca? Ou terá sido causado pelo surgimento de alguma melancolia, reflexo da influência negativa de Saturno, numa época em que estavam tão em voga os debates sobre o determinismo astrológico (Garin 1988)? Terá sido a solidão (a que ele não estaria, certamente, habituado) a causa do seu falecimento?

Em todo o caso, a construção do retrato modelar de D. Duarte poderá sugerir-nos outras reflexões, na medida em que parece integrar-se na moldura da afirmação e promoção de uma «santidade» da Casa de Avis.

Como já tem sido sublinhado por uma ampla bibliografia, a dinastia de Avis, que tem a sua matriz fundacional na escolha e não na sucessão de um rei, procurou legitimar-se «no ser e no parecer». De facto, várias fontes do século XV pretenderam transmitir a imagem, por razões de construção ideológica e de legitimação, de que a dinastia de Avis foi uma família exemplar, modelar e unida (Fonseca 1986, pp. 449-463; Fonseca 2003,

pp. 53-61). Por seu lado, Manuel Francisco Ramos sublinhou que, ainda que seja muito difícil aceitar a ideia de uma família unida (Ramos 2009, pp. 91-113), é consensual e até fácil admitir a ideia de família culta (Monteiro 1989, pp. 89-103) e, embora com algumas reservas, a de família *santa*. Contudo, será importante evocar alguns exemplos que parecem refletir o desenvolvimento de uma estratégia que tinha em vista a afirmação de uma «santidade dinástica». Segundo Armindo de Sousa (Sousa 1984, pp. 417-487), a historiografia construiu uma narrativa polarizada em torno da figura de D. João I que teria como propósito a promoção da exemplaridade do fundador da dinastia de Avis, a revelação de que foi um predestinado e de que a sua morte «coroou adequadamente uma vida providencial e deu início a uma vida de bem-aventurança perene» (Sousa 1984, p. 475).

Mas foi, talvez, em torno do corpo de D. João II que circularam mais rumores de «santidade», tendo mesmo a sua sepultura sido aberta várias vezes. Com efeito, como mostrou Maria de Lurdes Rosa, gerou-se «junto ao seu túmulo, em Silves, um movimento devocional», sustentado, em larga medida, pela fama da terra do seu sepulcro: por conseguinte, «em 1497, o Bispo do Algarve manda fazer uma inquirição aos ditos milagres, comprovando-se seis deles» e «D. Manuel não tarda a deslocar-se ao local», iniciando «uma série de acções destinadas a enquadrar o prodígio na tentativa mais global de engrandecimento da sua Monarquia» (Rosa 1997, p. 123). Em 1499, o túmulo foi aberto e o corpo foi achado incorrupto, tendo sido trasladado para o Mosteiro da Batalha (Rosa 1997, p. 123). De resto, as crónicas coevas não deixaram de outorgar o epíteto de *santo rei* para D. João II, sendo, assim, bastante evidente o uso de um discurso de contornos hagiográficos (Rosa 1997, p. 123).

Lembremos que, no século XVI, estava também já em curso um processo na Cúria romana com vista à canonização do infante D. Fernando, falecido no cativeiro, em Fez, como um mártir político (Santos 1927, pp. 134-142, 197-206; Santos 1930, pp. 20-28; Fontes 2000; Rebelo 2007; Rosa 2010, pp. 93-107; Billoré e Lecuppre, dir., 2019). Um outro exemplo de santidade na geração de Avis foi o da princesa D. Joana, filha de D. Afonso V, que viveu até à sua morte no Mosteiro de Jesus de Aveiro, e que acabaria por ser beatificada em 1693.

Mas a auréola de «santidade» coroou também outros membros da dinastia de Avis. Neste sentido, valerá a pena lembrar os casos da rainha D. Filipa de Lencastre († 1415), mulher de D. João I, que foi «desde os primeiros annos da sua vida inclinada a santos exercicios, crescendo com a idade a perfeição, de sorte, que forão as suas acções respeitadas como de Santa, deixando nellas huma singular idéa de Excellentes Princezas» e cuja vida foi um «exemplar da perfeição do estado conjugal» (Sousa 1744, pp. 220-222; Anjos 1999 [1626], pp. 174-175), coroada com a visão da Virgem Maria, de quem era devotíssima, por altura do seu trânsito, e de três dos seus netos: D. Filipa de Lencastre († 1493) e o cardeal D. Jaime († 1459) (Cardoso 1657, pp. 573-574), ambos filhos do infante D. Pedro, duque de Coimbra, e de D. Isabel de Urgel, e a infanta D. Catarina († 1463), filha do rei

D. Duarte e de D. Leonor de Aragão (Cardoso 1652, pp. 404-405), que as fontes seiscentistas largamente elogiariam.

O cardeal D. Henrique (Granada 1906, pp. 367-397) e o seu irmão, o cardeal D. Afonso (Cardoso 1657, pp. 658-659), «corporizando» um alto exemplo de «prelados moldeares», como lemos nos textos que fixaram a sua memória em tónica hagiográfica, faleceram também em «odor de santidade». Por sua vez, o seu irmão, o infante D. Luís, mostrou vocação religiosa e

tratou de viver fôra como se estivera dentro da Religiam, determinou deixar o mundo, dentro do mundo [...]; vendêo suas ricas baixelas de prata, & suas fermosas tapeçarias, desfez-se de todas as joyas, & pessos de grande preço, servindose de estanho (que he notavel exemplo, pera confusã da vaidade deste tẽpo) tudo a fim de dar esmolos, & pagar suas dividas, & exercitarse na humildade, & sancta pobreza [...] Trazia cilicio junto da carne [...]. Eram os jejuns muy contínuos, & muy ordinarias as disciplinas (Franco 1714, p. 46).

De acordo com o Pe. Baltasar Teles, «fez o devotissimo Princepe a Deos nosso Senhor o holocausto de sua real pessoa, guardando d'ahi por diante hum modo de viver tam admiravel, que sendo Princepe secular, parecia hum Religioso sancto» (Teles 1647, p. 87). Pouco antes de falecer, retirou-se para Salvaterra de Magos, onde tinha fundado, em 1542, o Convento de Jenicó. Deste modo, o infante D. Luís «corporiza» um modelo de comportamento escorado no exercício das virtudes heroicas e de práticas espirituais e devotas, entre as quais se inclui a doação de várias relíquias que foram depositadas no Castelo de Belves (Cardoso 1652, p. 323).

Por tudo isto, e tendo em conta a tónica que configura o retrato moral e espiritual de D. Duarte, parece-nos plausível equacionar que o seu alto exemplo se inscreveria nesta moldura e que, nesse sentido, muito contribuiria para a afirmação de uma *beata stirps*.

3. O caso de D. Duarte plasma a opção por um modelo de vida solitária, por escolha pessoal, para o qual contribuíram, como tentámos mostrar, várias circunstâncias. Em todo o caso, parece-nos legítimo equacionar se, tendo em conta a pauta comportamental de D. Duarte, na sua dimensão moral e espiritual, a literatura polarizada em torno do elogio da vida solitária ou a hagiografia não terão contribuído para essa decisão. Com efeito, o seu isolamento aproxima-o de outros altos exemplos, na linha da fuga da ambiência da corte, perspectivada em muitos textos como um golfo perigoso, como se a solidão voluntária constituísse um sinal da perfeição moral e espiritual. Em todo o caso, o retrato que as fontes respigadas nos legaram parece inscrever-se também numa moldura que passava pela promoção da «santidade» — ou, pelo menos, da virtude — de D. Duarte, refletindo a perenidade do prestígio do modelo de santidade nobiliárquica que muito enobreceria a Casa de Avis.

FONTES

Manuscritas

Relação da morte e exéquias do infante D. Duarte [manuscrito]. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. A.T./L. 95.

Impressas

ANJOS, Fr. Luís dos, 1999 [1626]. *Jardim de Portugal*. Ed., introd. e notas de Maria de Lurdes Correia FERNANDES. Porto: Campo das Letras. ISBN 972-610-232-4.

CARDOSO, Jorge, 1657. *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens illustres* [...]. Lisboa: na Officina de Henrique Valente d'Oliveira, tomo II.

CARDOSO, Jorge, 1652. *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens illustres* [...]. Lisboa: na Officina Craesbeeckiana, tomo I.

CASCÃO, João, 2023. *Relação da jornada d'el-rei D. Sebastião quando partiu da cidade de Évora (1573)*. Ed. de Rui Manuel LOUREIRO, e Daniela Nunes PEREIRA. Faro: Direção Regional de Cultura do Algarve. eISBN 978-989-35136-6-8.

CRUZ, Fr. Bernardo da, 1837. *Chronica de Elrei D. Sebastião*. Ed. de Alexandre HERCULANO, e A. C. PAIVA. Lisboa: na Imprensa de Galhardo e Irmãos.

Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI. Ed. José Hermano SARAIVA. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.

FRANCO, Pe. António, 1714. *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espirito Santo de Evora do Reyno de Portugal*. Lisboa: na Officina Real Deslandesiana.

GRANADA, Fr. Luís de, 1906. Historia de las virtudes y oficio pastoral del Srmo. Cardenal Don Enrique arzobispo de Évora que después fue gloriosíssimo Rey de Portugal. Em: *Obras de Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo*. Ed. crítica e completa por Fr. Justo CUERVO, O.P. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Gómez Fuentenebro, tomo XIV, pp. 367-397.

PICCOLOMINI, Enea Silvio, 2018. *Tratado de la Miseria de los Cortesanos*. Trad. de Diego López de CORTEGANA; ed. crítica, introd. e notas de Nieves ALGABA. Nova Iorque: Idea. ISBN 978-1-938795-48-0.

PINTO, Fr. Heitor, 1572. *Segunda Parte dos Dialogos da Imagem da Vida Christam*. Lisboa: João de Barreira.

RESENDE, André de, 2009. *Vida do Infante D. Duarte*. Em: *Obras Portuguesas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira TAVARES. Lisboa: Sá da Costa Editora, pp. 91-149.

SOARES, Pero Roiz, 1953. *Memorial*. Leitura e revisão de M. Lopes de ALMEIDA. Coimbra: Imprensa da Universidade.

SOUSA, D. António Caetano de, 1744. *Agiologio Lusitano, dos Santos, e Varões illustres* [...]. Lisboa: na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, tomo IV.

SOUSA, Fr. Luís de, 1938. *Anais de D. João III*. Lisboa: Sá da Costa, vol. II.

TELES, Pe. Baltasar, 1647. *Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal. Parte II com o summario das vidas dos sereníssimos Reys D. João o III e D. Henrique Fundadores, e insignes bem-feitores desta Provincia*. Lisboa: por Paulo Craesbeeck.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de, 1998. *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Ed. de João PALMA-FERREIRA. Porto: Lello Editores. ISBN 972-48-1736-9.

ESTUDOS

- ANASTÁCIO, Vanda, 1998. *Visões de glória. Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I. ISBN 972-31-0807-0.
- ANGLO, Sydney, 1997. The Courtier: the Renaissance and Changing Ideals. Em: A. G. DICKENS, ed. *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*. Londres: Thames & Hudson, pp. 33-53. ISBN 978-0517435755.
- BILLORE, Maïté, e Gilles LECUPPRE, dir. 2019. *Martyrs politiques (X^e-XVI^e siècle). Du sacrifice à la récupération partisane*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. ISBN 978-2-7535-7579-0.
- BROOMHALL, Susan, e Jacqueline VAN GENT, 2011. *Governing Masculinities in the Early Modern Period: Regulating Selves and Others*. Farnham: Ashgate. ISBN 9781409432388.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas, 2022. *Bosco Deleitoso*. Notícias de apresentação. Em: José Adriano de Freitas CARVALHO, Luís de Sá FARDILHA, e Maria de Lurdes Correia FERNANDES, ed. e notas. *Bosco Deleitoso. Anónimo do século XV*. Vila Nova de Famalicão: Edições Humus, pp. XXI-XLI. ISBN 978-989-755856-6.
- FONSECA, Luís Adão da, 2003. Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV. *Península. Revista de Estudos Ibéricos*. (0), 53-61.
- FONSECA, Luís Adão da, 1986. Una elegía inédita sobre la familia de Avis. Un aspecto de la propaganda política en la Península Ibérica a mediados del siglo XV. *Anuario de Estudios Medievales*. Barcelona, (16), 449-463.
- FONTES, João Luís Inglês, 2000. *Percursos e Memória: do Infante D. Fernando ao Infante Santo*. Cascais: Patrimonia.
- FOYSTER, Elizabeth A., 1999. *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex and Marriage*. Harlow: Longman.
- GARIN, Eugenio, 1988. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MAGENDIE, M., [s.d.]. *La Politesse Mondaine et des théories de l'honnêteté, en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, 2023. *Histoire de la solitude. De l'ermite à la célibatante*. Paris: PUF. ISBN 978-2-13-083637-7.
- MONTEIRO, João Gouveia, 1989. Orientações da Cultura da Corte na 1.^a metade do século XV — a Literatura dos Príncipes de Avis. *Vértice*. Nova Série, (5), 89-103.
- PEYREBONNE, Nathalie, Alexandre TARRÊTE, e Marie-Claire THOMINE, ed. 2018. *Le Mépris de la cour. La littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: PUPS.
- RAMOS, Manuel Francisco, 2009. Os membros da Geração de Avis: amizades, inimizades e falta de exemplaridade. Em: Belmiro Fernandes PEREIRA, e Jorge DESERTO, dir. *Symbolon I. Amor e Amizade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 91-113. ISBN 978-972-8932-55-8.
- REBELO, António Manuel Ribeiro, 2007. *Martyrium et Gesta Infantis Domini Fernandi. A Biografia Latina de D. Fernando, o Infante Santo*. Lisboa: FCG; FCT; Ministério da Ciência e do Ensino Superior.
- ROSA, Maria de Lurdes, 2010. Do Santo Conde ao mourisco mártir: usos da santidade no contexto da guerra norte-africana (1415-1521). Em: Maria de Lurdes ROSA. *Longas guerras, Longos sonhos africanos: da Tomada de Ceuta ao fim do Império*. Porto: Fio da Palavra, pp. 93-107.
- ROSA, Maria de Lurdes, 2004. Entre a corte e o ermo: reformismo e radicalismo religioso (fins do século XIV-século XV). Em: Carlos Moreira de AZEVEDO, dir. *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Temas & Debates, vol. I, pp. 492-495.

- ROSA, Maria de Lurdes, 1997. O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média. Em: 2.º Congresso Histórico de Guimarães. *Actas*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães; Universidade do Minho, vol. III, pp. 83-123.
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, 1930. O Infante Santo e a Cúria Pontifícia. *Brotéria*. X, 20-28.
- SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos, 1927. O Infante Santo e a possibilidade do seu culto canónico. Separata da revista *Brotéria*. IV, fascs. III e IV, 134-142 e 197-206.
- SANTOS, Zulmira, 1989. A presença de Petrarca na literatura de espiritualidade do século XV: o *Boosco Deleitoso*. Em: Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. *Actas*. Porto: Universidade do Porto; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 91-108. Vol. V: *Espiritualidade e Evangelização*.
- SMITH, Pauline, 1966. *The anti-courtier trend in the sixteenth century French literature*. Genebra: Librairie Droz.
- SOUSA, D. António Caetano de, 1947. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida, tomo III.
- SOUSA, Armindo de, 1984. A morte de D. João I: um tema de propaganda dinástica. *Lucerna. Cadernos de Arqueologia do Centro de Estudos Humanísticos*. N.º extraordinário, 417-487.
- SOUSA, Luís Costa e, e Luís Falcão FONSECA, 2023. A tradução do tratado, o autor Diogo Álvares Correia e o mecenas D. Duarte duque de Guimarães. Em: Ana Paula AVELAR, e Luís Costa e SOUSA, coord. *O Livro de Valo. Um tratado militar português do século XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 57-88. ISBN 978-989-26-2256-9.
- VAUCHEZ, André, 1977. «Beata stirps»: sainteté et lignage en Occident aux XIII^e et XIV^e siècles. Em: George DUBY, e Jacques LE GOFF, dir. *Famille et parenté dans l'Occident médiéval. Actes du Colloque de Paris, 1974*. Rome: École Française de Rome, pp. 397-407.
- VEGA RAMOS, María José, 2002. La mala soledad: acerca de la soledad en Pérez de Oliva y en los tratados sobre la miseria del hombre. Em: José María MAESTRE MAESTRE, Joaquín PASCUAL BAREA, e Luis CHARLO BREA, ed. *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán*. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos; Laberinto; CSIC, pp. 2419-2432. III. Vol. V: *Sociedad y humanismo*. ISBN 84-8483-158-2.

SOLITARY CONFINEMENT: VOLUNTARY AND INVOLUNTARY PSYCHIC INSULATION

THOMAS P. WILKINSON*

Abstract: *Models or habits of solitude have a long tradition. In Western Christendom, it comprised a niche strategy as one of two means toward salvation, the other being collective labour. The Romantic movements of the late 18th and 19th centuries turned solitude into a means for enhancing creative potential by escaping the «noise» of society. In the 20th century, the «self», a banal but commercially lucrative model of human behaviour, became a cliché for the 19th-century ideal: mass individualism. While the Romantics had turned the «self» into a source of the divine, the absorption of the semi-secularised «self» into mass industrial culture has produced an ironic relationship between the fiction of the individual, i.e., solitary, creativity and the collective activity upon which it relies. Whereas the Romantics sought a liberated personality, the 20th and 21st century Self is in fact its opposite, conformism displayed with the decoration of nostalgia and anachronism. Institutions of State and Commerce have turned the Self into a technology for mass control.*

Keywords: *Solitary confinement; Psychological warfare; Romanticism; Individualism; Christian salvation.*

Resumo: *Os modelos ou hábitos de solidão têm uma longa tradição. Na Cristandade ocidental, constituíam uma estratégia de nicho como um dos dois meios para a salvação, sendo o outro o trabalho coletivo. Os movimentos românticos do final dos séculos XVIII e XIX transformaram a solidão num meio de aumentar o potencial criativo, escapando ao «ruído» da sociedade. No século XX, o «eu», um modelo banal mas comercialmente lucrativo de comportamento humano, tornou-se um cliché do ideal do século XIX: o individualismo de massas. Enquanto os românticos transformaram o «eu» numa fonte do divino, a absorção do «eu» semissecularizado na cultura industrial de massas produziu uma relação irônica entre a ficção da criatividade individual, isto é, solitária, e a atividade coletiva da qual depende. Os românticos procuravam uma personalidade libertada, enquanto o Eu dos séculos XX e XXI é, na verdade, o seu oposto, o conformismo exibido com a decoração da nostalgia e do anacronismo. As instituições do estado e do comércio transformaram o Eu numa tecnologia de controlo de massas.*

Palavras-chave: *Confinamento solitário; Guerra psicológica; Romantismo; Individualismo; Salvação cristã.*

At least as one response to the perceived failures of the French Revolution, some of what became the Romantic movements in the 19th century turned away from social interaction, especially collective activity, and toward individual isolation. Such a reaction was not peculiar to this period. In fact, withdrawal from social contact was an established

*CEAUP. Email: dr-wilkinson@language-logistics.de. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4390-5953>.

niche strategy throughout Latin Christendom. There were two broad views in the Church as to how sin was to be encountered. One was collective labour. The other was solitary penitence.

Solitude for the Romantic movements emerged as a process of disengagement. By withdrawing from the noise of society artistic (creative) potential could be enhanced. Contemplation was often focused on nature or introspection. The work produced in the process, whether in literature or visual arts, created an iconography for human isolation and alienation. At the same time, nature served as a source of potential redemption from all those sources of alienation found in society. Nature in various forms also became a repository of the divine. The paintings of Caspar David Friedrich are well-known examples of this process in the visual arts. *The Prelude*, by William Wordsworth, is certainly exemplary in the literary arts.

Wordsworth began *The Prelude* in 1799 and finished it in 1805, although he made several revisions in the course of his life. The poem can be understood as a literary investigation into the forces and events that shaped the personality of the author and his poetical labour. In Book Four he wrote:

*When from our better selves we have too long
Been parted by the hurrying world, and droop,
Sick of its business, of its pleasures, tired,
How gracious, how benign, is Solitude;
How potent a mere image of her sway!
Most potent when impressed upon the mind
With an appropriate human centre: hermit,
Deep in the bosom of the wilderness;
Votary (in vast cathedral, where no foot
Is treading, where no other face is seen)
Kneeling at prayers; or watchman on the top
Of lighthouse, beaten by Atlantic waves;
Or as the soul of that great Power is met
Sometimes embodied on a public road,
When, for the night deserted, it assumes
A character of quiet more profound
Than pathless wastes.*

Wordsworth began as a great supporter of the French Revolution and ended greatly disappointed by it. The poem examines the path that transformed him into a revolutionary and led him away from revolution in the end. The revolution had promised to reorganise

society along principles of equality as articulated in the *Declaration of the Rights of Man*. Wordsworth and others felt it had failed. The dictatorship and imperial ambition of Napoleon Bonaparte were proof that it was impossible to create a society based on New Testament equality by removing the divinely ordained monarchy.

It is important to add here that these judgements were based on reports scarcely more circumspect than found in today's mass media. Wordsworth would not have been able to see the results of the Jacobin societies in the provinces or to measure the violence with which the changes introduced were opposed by the counter-revolution with its foreign supporters. The rejection of the French Revolution by much of the English intellectual caste and England's emergent cultural power in the 19th century constitute a bias which still overshadows the appreciation of the 1789 revolution beyond the English-speaking world. Even today, very little attention is given to the counter-revolution and foreign intervention. Almost all school and university texts focus on the Jacobins and the so-called Terror, although the «White Terror» killed substantially more people.

At the same time, the foundation of what we once recognised as modern science, evolving as it did from the same cultural context, emerged as the product of solitary investigation. In fact, by the end of the 19th century, the image of the scientist and the artist merged as solitary investigators, discoverers and innovators were ranked among the upper strata of Western society and the artistic creator/scientific genius became clichés.

The solitude, whether in science or the arts, was in many ways a recovery of the penitentiary tradition in the Latin Church. In order to discover god and attain grace it was necessary to exercise as close to purity as possible. If artistic or scientific truth approached that of the divine or substituted for it, then it was also to be obtained by the investigator isolated from sources of corruption thus able to perceive pure data. The scientist sought this isolation in research performed in private laboratories that were sometimes associated with university faculties. The concept of academic freedom — a secularisation of monastic privileges — was interpreted to assure the necessary solitude for unbiased research and the pursuit of truth. Thus, although scientific research is inevitably a collective activity, the fiction of solitary research was created by formally isolating the university from daily political and commercial interests.

The artist sought places in the countryside or abandoned his native land for a self-imposed exile or quest. George Gordon Byron's death in the Greek War of Independence in 1824 is only the most notorious.

By the end of the 19th century, the literary-artistic and scientific-scholarly caste was endowed with its own ethic and processes for transforming the pure into the true. This ideal was based on a critique of society's corruption and the striving to transcend it. The bearer of this ideal was to become the autonomous self, solitude incarnate.

Following the defeat of Napoleon, the Congress of Vienna not only restored the monarchical system, if somewhat «embourgeoised», it reinstalled the deification of truth and knowledge as something otherworldly in origin. As Nietzsche observed at the end of the century, god was restored in all but name, while the name of «god» became an empty category, a mere symbol of the will to power.

The emergence of the autonomous Self, whose access to identity and truth is derived from exercises in solitude, and from two traditions. One, already mentioned, was the penitentiary. The individual withdraws from society as a source of sin and by contemplation, absorption and submission to God attains a higher degree of grace and eventually redemption from the sins with which society has soiled him.

The other tradition is that of natural divinity. The individual withdraws in order to contemplate and then engage the creative forces of nature. By comprehending them the artist becomes an agent of creation. Like nature he becomes capable of producing exemplifications of truth. The truth-value of these exemplifications is claimed by virtue of the method applied to create them. This is sometimes called «scientific method» or «artistic creativity». Until recently it has been assumed that the integrity of the respective methods was essential to the value of the product.

The Romantics found that solitude created the conditions by which they could contemplate the problems with which they had been confronted in society. The psychic isolation of the countryside or a foreign environment permitted them to focus on what remained in them when they were no longer influenced by daily social interaction. The longer the isolation continued the more they were exposed to themselves. In some cases, this resulted in a «stripping» of their personalities down to the basics, e.g., the interaction of the human with nature unmitigated by social instructions. At some point, the artist or scholar would arrive at an essence from which his personality could be redesigned, primarily through the creative or investigative work. The principle can be illustrated simply enough. If anyone has been left alone with a problem long enough, especially one which is highly conventionalised but for which there is no external solution available, there is at least a tendency for the person to use whatever means are at his disposal to solve the problem — even if they are unconventional. If a person is left in a group with the same problem and attempts to use that unconventional method, he will likely feel enormous pressure to abandon it in favour of the approach used by everyone else in the group.

One of the additional products of this solitude, voluntary psychic isolation, is to develop the strength of persona necessary to reproduce the solution created even under social pressure. Thus, solitude is not only a strategy for stripping but for clothing the Self. There is certainly enough anecdotal evidence to justify statements like «he is too head-strong because he has been working alone too long». One of the Romantic contributions

to cultural transformation has been the adaptation of solitude to the modern scientific construction of the Self.

The Self as envisioned by the Romantics was a liberated personality, freed from the oppressive social structures and thus able to act as an agent of social transformation. However, another Self was developed in response to the revolutionary impulses.

In 2002, British filmmaker Adam Curtis produced a television documentary, roughly based on a book by Stuart Ewen, titled *PR, A Social History of Spin*, called *The Century of the Self*. Curtis' central thesis is that the nephew of Sigmund Freud, Edward Bernays, initiated and for a while led a movement that would turn the concept of the Self into the central instrument of social control in the West. In his study of public relations, the euphemism for propaganda Bernays introduced after World War I, Ewen explains how the culture of the Self was appropriated and exploited by corporate and political communications actors (Business and Government) to produce a society of individuals who believe themselves to be autonomous but are in fact manipulated in their every thought and move. Bernays drew on his uncle's theories of the unconscious to show that control could be exercised over people by speaking to what they «really» thought and felt as opposed to what they actually said.

Instead of individuals — as the Romantics imagined — creating an authentic Self and entering society to act on the basis of this authenticity, Bernays and his successors devised methods they believed would suggest to the masses of isolated individuals ways they could reconstruct themselves in the interests of those who rule society. This presumed that one could create individuals in isolation who could be sufficiently alienated to engage in searching strategies. The aim was to exploit industrial and especially postwar psychic distress among the masses of people whose lives had been irreversibly affected by the world war. These people would be encouraged by their sense of alienation. That alienation would be labelled individualism. The emotional duress would be sustained by graduated fear. This fear was sublimated in the reconstitution of groups of alienated individuals.

Curtis's film first emphasises commercial activity. Edward Bernays argued that if he was able to produce advertising that would persuade people to go to war and fight, he ought to be able to do this to sell products. After World War I ended the US was faced with massive overproduction. There were just too many goods that had been produced just to be wasted in war and now the plant lay idle and the goods collected dust in warehouses. Modern advertising was initiated to move those goods and restore the enormous profitability of wartime industrial manufacturing. He shows that creating desires and fears were complementary aims. On one hand, the individual has to be freed from inhibitions like thrift, morality, social responsibility, or just a realistic assessment of his financial condition. The objective impositions of society are to be stripped from him so that he can feel his true nature as a desiring subject. Then he is intensively exposed to the prefabricated

objects he ought to desire. This process is stimulated by fear, either the inability to satisfy those desires or the injection of ever more desires for which he has not yet the means of satisfaction. Dissatisfaction and fear are the constant state in which the individual is to be confined. Society does not offer him comfort, whether as routine or sustenance. Instead, it exposes him to continuous competition for the satisfaction of the desires cultivated in him during his enforced isolation. Society becomes a machine for enforcing the private desires and the cycles of satisfaction — dissatisfaction, safety — and fear that are translated into spending and consumption.

This process of alienation could not have become industrialised without political force. At the same time as individualism was being encouraged, Business and the State were waging a vicious war against any genuinely autonomous collectivities like labour unions and popular movements, especially communism in the industrialised world and anti-colonialism/nationalism among the peoples subjugated by colonial and imperial rule. Although Business was certainly enamoured with Bernays's approach to the mass marketing of products and services, there was also great demand for technologies of the «Self» by state actors.

The State's interest in the Self, as opposed to the citizen, has not ceased. Curtis shows how the CIA and other covert agencies of the State promoted large-scale experimentation with the technology for creating or modifying the «Self». One of the most notorious was the work of Dr. Ewen Cameron at the Allan Memorial Institute in Montreal during the 1950s and 1960s. There experiments were performed on people who were subjected to pharmaceutical treatment in combination with electro-shocks and various degrees of sensory deprivation. The principle driving this work was that humans could have their consciousness erased and be «reprogrammed» on demand.

Although the Allan Memorial was eventually closed and Dr Cameron's work denounced, there is no evidence that this kind of involuntary psychic isolation for political and social engineering goals has discontinued. The rudimentary descriptions available of programs run by the CIA and US military at the Guantanamo Detention Center, US Naval Base Guantanamo, Cuba, since the beginning of the century bear similarities to those run by Dr. Cameron so great that they ought to be equally disturbing. Yet despite numerous pledges this centre remains in operation with some 700 persons incarcerated at last count.

The mass incarceration, appropriately denoted with prison jargon as «lockdowns», organised and enforced to varying degrees from March 2020 to the end of 2021 has been excused by medical grounds discredited almost as soon as the public health authorities proposed them. Studies are only beginning to emerge that raise the question: what were the real reasons for these forced isolations, in innumerable cases, solitude and involuntary psychic isolation?

One of Dr Cameron's experiments was to use covert media, e.g., hidden audio recordings, to introduce thoughts and verbalisation to the brain of his presumably erased subject. The recordings would be played during the sleep sessions.

When the first reports and complaints about torture in Guantanamo Detention Center became public there was frequent mention of forced exposure to loud music and audio-visual material that the prisoner would presumably find offensive. Sensory deprivation was combined with saturation exposure to foreign stimuli.

During the so-called «lockdowns» I was particularly struck by the closures and domestic incarceration in Portugal. In 2005, I was in Fatima for the first time. My friend and I were amazed at the people assembling there. Cripples of all sorts, people visibly disfigured or disabled by every conceivable illness made their way to the sanctuary. They were on their way to ask for the blessing and healing power of the Holy Virgin, Mother of God. Who knows if any of them had infectious illnesses? The power of the Almighty was present and able to heal. Yet during the mass incarceration the Shrine of Fatima was closed. Had I still been a practising member of the Latin Church I would have been in uproar. How could the State presume to be more powerful than Our Lord and the Mother of God? How could anyone presume to keep me from the omnipotent divine?

To end, again with Wordsworth:

*Oh, yet a few short years of useful life,
And all will be complete, thy race be run,
Thy monument of glory will be raised!
Then, though (too weak to tread the ways of truth)
This age fall back to old idolatry,
Though men return to servitude as fast
As the tide ebbs, to ignominy and shame
By nations sink together, we shall still
Find solace — knowing what we have learnt to know,
Rich in true happiness if allowed to be
Faithful alike in forwarding a day*

*Of firmer trust, joint labourers in the work
(Should Providence such grace to us vouchsafe)
Of their deliverance, surely yet to come.
Prophets of Nature, we to them speak
A lasting inspiration, sanctified
By reason, blessed by faith: what we have loved,*

*Others will love, and we will teach them how;
Instruct them how the mind of man becomes
A thousand times more beautiful than the earth
On which he dwells, above this frame of things
(Which, mid all revolution in the hopes
And fears of men, doth still remain unchanged)
In beauty exalted, as it is itself
Of quality and fabric more divine.*

(The Prelude, Book fourteen, pp. 430-454)

POESIA ESCULPIDA: O DESTERRO EM ALEXANDRE HERCULANO E SOARES DOS REIS

TÂNIA FURTADO MOREIRA*

Resumo: António Manuel Soares dos Reis esculpiu a obra *O Desterrado* (1874) a partir da leitura do poema de Alexandre Herculano «Tristezas do Desterro» (1831). O desterro como «separação do solo próprio» (Guillén 2005) implica uma viagem e o confronto com o isolamento de um sujeito em estranhamento de si e do mundo que de novo o permeia. Neste artigo, apresenta-se uma análise dos dois fenómenos estéticos produzidos por estes artistas consagrados do movimento romântico em Portugal. A partir da crítica intersemiótica das obras literária e escultórica aqui em diálogo, visa-se dois objetivos. Por um lado, contribuir para a construção teórica do desterro como objeto semiótico nas suas várias figuras; e, por outro, discutir a pertinência desse topos para a fundamentação da ideia periodológica de Romantismo em Portugal.

Palavras-chave: Romantismo português; Alexandre Herculano; Soares dos Reis; Semiótica do espaço; Exílio.

Abstract: António Manuel Soares dos Reis sculpted *O Desterrado* (The Exiled) in 1874, inspired by Alexandre Herculano's poem «Tristezas do Desterro» («Sorrows of Exile», 1831). Exile, understood as a «separation from one's own land» (Guillén 2005), implies a journey and confrontation with the isolation of an individual estranged from both himself and the world that now surrounds him. This article is an analysis of the two aesthetic phenomena produced by these acclaimed artists of the Romantic movement in Portugal. Through an intersemiotic critique of the literary and sculptural works in dialogue here, the article has two objectives: on the one hand, to contribute to the theoretical construction of exile as a semiotic object in its various forms; and, on the other, to discuss the relevance of the theme in defining the start of Romanticism in Portugal.

Keywords: Portuguese Romanticism; Alexandre Herculano; Soares dos Reis; Semiotics of space; Exile.

Quando, na sua *Epístola aos Pisões*, Horácio compara a pintura à poesia, o poeta e poetólogo do augusto primeiro Império Romano está longe de ser conivente com uma longa tradição comentarística que viu no passo da sua *Arte Poética* uma irmandade artística, incompatível com o contexto em que é pronunciado. Leia-se o passo na tradução de Rosado Fernandes:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: tfmoreira@letras.up.pt; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3831-4641>.

não rezear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá (Horácio 2012, p. 151).

Ora, sendo claro que a aproximação entre as duas artes no passo citado é quase gratuita, a verdade é que o vínculo entre a Literatura e a Pintura vigorou na teoria da arte desde Platão, que — a contragosto e ao arrepio do desiderato da sua própria metafísica — acabou por fundar os alicerces de todo o pensamento sistemático da estética ocidental (Cassirer 2013; Panofsky 1968). De facto, a irmandade que deu a fama à fórmula horaciana do *ut pictura poesis* — irmandade que, no Ocidente, só tem semelhante pregnância na relação radical (isto é, das raízes) que une outras duas artes, a Música e a Literatura — colherá, ao longo de séculos, o mais fecundo diálogo no que concerne à reflexão teórica das ideias estéticas. Desde logo com outro símile, da autoria de Simónides de Ceos e divulgado por Plutarco, que preconiza ser a pintura, uma poesia muda; e a poesia, uma pintura falante (Galí 1999).

O nó górdio desta aproximação deve-se, como é evidente, ao princípio da *mimesis* em que assenta a reflexão artística na Antiguidade clássica, e que vigorou, na Europa, até ao ocaso do Classicismo de predominância francesa, com a forte influência do Platonismo, mas também do Cartesianismo, ambas linhagens filosóficas adstritas a uma epistemologia muito arreigada no visualismo da clarividência. É deste forte vínculo visualista, ilustrado pelas artes *feitas* irmãs a partir do conjecturado preceito horaciano, que deriva a relação entre as artes de que o presente ensaio se ocupa — a Literatura e a Escultura.

Com efeito, a tendência ecfástica que dominou neste diálogo intersemiótico entre arte verbal e artes plásticas reporta-se a origens remotas como as descrições de quadros de pintores, mas também de escultores da Antiguidade, conforme expõe Leo Spitzer (1962) no seu estudo sobre a «Ode on a Grecian Urn» do romântico inglês John Keats. O império da visão na ordem dos sentidos colocou por muito tempo a Literatura numa relação subsidiária relativamente às artes visuais, cuja ascendência só na Época Moderna foi destronada, nomeadamente com teorizadores setecentistas como Joseph Addison (2002), Edmund Burke (2013) e Gotthold Ephraim Lessing (2021), entre outros.

O estudo que aqui se apresenta propõe analisar a obra *O Desterrado*, de 1874, que António Manuel Soares dos Reis esculpiu a partir da leitura do poema de Alexandre Herculano intitulado «Tristezas do Desterro», datado de 1831. A crítica intersemiótica das obras literária e escultórica aqui em diálogo visará dois objetivos. Por um lado, contribuir para a construção teórica do *desterro* enquanto objeto semiótico. Por outro, discutir a pertinência desse *topos* para a fundamentação da ideia periodológica de Romantismo em Portugal. E começemos justamente pelo princípio. *Quando nasce o Romantismo em Portugal?* (*Em Portugal*, e não *Português*, com intenção, dado que é de exílios, e necessariamente de importações, que aqui falamos).

Não é novidade que à delimitação periodológica assistem sempre critérios de variada ordem, com proveniência ora de natureza tendencialmente intrínseca ao fenómeno literário, ora de natureza tendencialmente extrínseca, como sejam indícios de historicidade materializada, por exemplo, em paratextos reivindicativos de uma mudança de paradigma, mesmo quando ao gesto crítico não corresponde o gesto artístico. Como quase sempre e em quase tudo, a virtude estará no meio, harmonizando-se oportunamente critérios dos dois lados de acordo com o conceito operativo (Sena 1974). A pergunta, contudo, não deixa de ser pertinente. Talvez até por isso se torne mais pertinente ainda: *De que ano data a certidão de nascimento do Romantismo em Portugal?*

Como escrevem os autores da nossa mais destacada *História da Literatura Portuguesa* — aliás, como escreve Óscar Lopes, a quem sabemos ter cabido a elaboração relativa à Época Moderna: «Data-se habitualmente de 1825, ano da publicação em Paris do *Camões* de Garrett, o início do nosso Romantismo. Mas esta obra não teve sequência imediata na nossa literatura. Só depois do regresso dos emigrados se verifica o fluxo contínuo de uma corrente literária diferente» (Saraiva e Lopes 2001, p. 665). Eis o motivo por que António José Saraiva e Óscar Lopes não hesitam em propor como marco do início do Romantismo em Portugal a data de 1836, ano da Revolução de Setembro e da publicação de *A Voz do Profeta* de Alexandre Herculano (1836), mas também da publicação num único volume dos poemas «Os Ciúmes do Bardo» e «A Noite do Castelo» de António Feliciano de Castilho (1836), entre outros sintomas da definitiva iniciação portuguesa no gosto romântico, aos quais Alexandre Herculano esteve profundamente ligado. Para os historiadores e críticos, o bardo d' *A Harpa do Crente* (1838) é a figura central da instauração do movimento romântico no país:

Nado e criado em plena derrocada do velho Portugal, Herculano, diferentemente de Garrett, formou-se todo dentro do Romantismo. É de entre as personalidades do primeiro Romantismo português aquela que, pela formação e pela audiência que alcançou junto do público, representa o movimento romântico de um modo mais espectacular e persistente (Saraiva e Lopes 2001, p. 705).

Por seu turno, e antecipando em muito a data ao litigar o critério extraliterário, num capital estudo de História Literária sob o título *Um Romântico ao relento*, Luís Adriano Carlos lança a seguinte pergunta, não isenta de humor paródico: «À luz deste critério, teria sido suficiente uma viagem a Inglaterra, com leituras locais e um prefácio actualizado ao terceiro tomo das *Rimas*, para que Bocage fosse o verdadeiro iniciador do Romantismo em Portugal, no ano de 1804?» (Carlos 2016, p. 130). É então que, através de uma argumentação fundada nos alicerces da imanência da obra bocagiana, o especialista mostra como Bocage é já um romântico em Portugal de pleno direito.

Parece-me indiscutível essa atitude crítica de se fundamentar a História da Literatura pela razão literária em detrimento da razão histórica. Um historiador da Literatura, antes de ser um historiador, deve ser *um crítico*, pois essa atividade judicativa é a condição inalienável para se assumir o narrador da *História* que vai contar. Pelo mesmo motivo, e porque nem só de Literatura se faz a sua própria *História*, há pertinência em distinguir-se a História da Literatura da História Literária, ainda que, na maior parte das vezes, elas se encontrem indelevelmente misturadas.

Contudo — e repetindo que é essa a atitude crítica que preconizo —, não deixa de me parecer *crítico também* (no sentido positivo) que os historiadores da Literatura usem o fator «viagem [a Inglaterra]» para assinalar uma baliza histórica na assunção do nosso Romantismo. E é essa viagem — mais concretamente, o *movimento do exílio* — que me parece oportuno analisar de um ponto de vista intrínseco, para daí extrair uma razão de ser da periodologia da época romântica em Portugal. Na verdade, a experiência do desterro — com maior ou menor efetividade empírica por parte dos seus autores — está disseminada como um *topos* incontornável das criações e expressões artísticas do Romantismo europeu, não surpreendentemente o período dos nacionalismos por excelência.

O desterro como «perda da terra e a separação do solo próprio» (Guillén 2005, p. 91) implica uma viagem de afastamento e o confronto com o isolamento de um sujeito em estranhamento de si e do mundo que de novo o permeia. Estamos, portanto, a falar de uma deslocação subjetiva em que o espaço-tempo sofre uma refração que induz o sujeito a uma rota centrípeta e infundável. Sem nunca perder a ligação com o mundo, sobretudo com aquele mundo que ficou para trás, o sujeito vive avassalado pelo devir em direção a um passado. O presente é sempre refratário.

Ao atribuir à sua composição o subtítulo «Fragmentos», Herculano (2010, p. 121) desafia estas *Tristezas do Desterro* numa periodicidade amiúde interrupta, mas nunca rizomática. Ao contrário do rizoma, que Deleuze e Guattari (2007) definem, entre outros, com o traço da *ruptura assignificante*, a circunstância do desterrado é, todavia, a de uma *impossibilidade de rutura*, em absoluto *significante*. A condição de tristeza que lhe é inerente deriva do espaço intrinsecamente finito em que se move, ao refletir sobre o seu posicionamento em terra estranha na sua inexorável ligação à terra-mãe. O circuito espaciotemporal encontra-se *motu proprio* fechado entre o vaivém do lá-passado e do aqui-presente. Donde a pendência deste movimento aporético para a vivencialidade concreta da estase da morte. O desterrado é um *moribundo*. A condição do desterro é *mórbida*.

«*Erit tristis et moerens*», cita Herculano (2010, p. 121) Isaías, na epígrafe. Estamos perante os «limbos insondáveis da tristeza» (Baudelaire 1968, p. 238), para invocar as figuras da melancolia romântica que Robert Kopp (2005) identificou num eixo que vai do mal do século de um Chateaubriand, enleado pelo belo tenebroso, ao existencialismo de um Jean-Paul Sartre, deprimido pela dor de existir. A rede intersticial que cruza os

paradigmas da água e da terra no poema de Alexandre Herculano dá origem a uma sintagmática pendular em que o sujeito padece de uma objetificação.

Repare-se em que o vetor executivo na ação representada é não o sujeito lírico, mas as «tristezas do desterro» que o fazem sucumbir. No próprio título do poema, encontramos esse cruzamento paradigmático entre os traços complementares [+água] e [+terra] em que a pluralidade das tristezaas concebidas como lágrimas que ligam, através do elemento marítimo, o desterrado à pátria são travadas, na sua expressão fluente, pela opacidade da visão do sujeito perdido da sua terra, e contudo sem nunca se compreender dela desapegado. Predomina o movimento pendular deste sujeito tornado passivo na expressão da sentimentalidade da perda e do abandono, não obstante as marcas do masculino Portugal que reifica um *Pai* no conceito de *pátria*, não raro aproximado ao conceito do Pai divino a quem compete a organização dos assuntos temporais. Assiste-se, de facto, também no poema a uma verticalidade estabelecida num eixo dos paradigmas aéreo e terreno, mas é sobretudo ao nível horizontal, o da errância pendular, que este espaço-tempo das *tristezas do desterro* opera.

Algo diferente se passa com a escultura de Soares dos Reis. Exibida no Porto em 1874, consiste, na replicável opinião de José-Augusto França, no espécime mais representativo da escultura romântica portuguesa. Nas próprias palavras do historiador: «Trata-se da escultura mais célebre da arte portuguesa do século XIX, com uma carga emotiva e filosófica que em breve lhe seria dada [...] e uma qualidade estética que [...] lhe foi definitivamente reconhecida» (França 2004, p. 128).

A diferença é assinalada desde logo no título. Se o sujeito do poema herculaniano sucumbe à secundidade pelo protagonismo do movimento líquido num repetido vaivém entre espaços de terra; no caso da escultura de Soares dos Reis — que podemos contemplar numa visita ao Museu epónimo —, a figura central é a do sujeito mergulhado na sua própria interioridade. *O Desterrado* de Soares dos Reis é uma escultura em mármore que representa um sujeito masculino nu, de pernas e de mãos cruzadas, com um rosto dirigido à água do mar cuja espuma ronda o rochedo onde se senta.

Nesta obra escultórica, ao contrário da literária, é a verticalidade que se impõe. Mas uma verticalidade abissal, saturniana, castigada pela atração do profundo. Tal o cisne baudelairiano, *O Desterrado* de Soares dos Reis é uma figura pendida, dobrada sobre si mesma (Starobinski 2010). Uma figura da melancolia atraída pela reflexividade estática e quase-invisível do *memento mori*. Os jogos de luz criados pelos sulcos geniais que o gesto do escultor imprimiu na pedra sublinham a sua dimensão abstraída da materialidade da vida. Como afirma Jean Starobinski (2010, pp. 61, 64) a propósito de Baudelaire, com palavras que cabem muito bem tanto a esta figura esculpida como ao sujeito poético de Herculano, *o desterrado* «perde o sentimento da correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores». A sua alienação recobre-o de uma aura impenetrável

aos olhos do espectador. Porque esse *homo melancolicus* é ele próprio o espectador insubstituível de si, e simultaneamente de si desconstruído, pois, como ensina Schopenhauer (2021) n' *O Mundo como Vontade e Representação*, o sujeito é o princípio que conhece sem ser conhecido, por conseguinte, *conhecer o sujeito em si mesmo* confere uma contradição epistemológica. *Conhecer o sujeito*, portanto, comporta sempre *conhecê-lo como objeto*, sofrendo — inexoravelmente — os efeitos do observador. Eis o resultado da revolução copernicana avançada pela metafísica de Kant (2001), que Schopenhauer lê com grande intimidade.

Assim, neste diálogo intersemiótico das obras dos dois consagrados artistas do nosso Romantismo, deparamo-nos com uma espécie de representação da cegueira que impede o sujeito de se identificar enquanto sujeito, bem como ao real em torno de si enquanto objeto da sua percepção do mundo. Em certa medida, o poema de Alexandre Herculano é mais visualista do que a escultura de Soares dos Reis no sentido em que esta peça de mármore branco com espaços de luz e de sombra confere aquele prazer intelectual que Aristóteles (2008, p. 50) reportava ao desenho a preto e branco. *O Desterrado* assoma sobretudo como forma: a forma extraída da matéria, o desenho *interno*, segundo aquela concepção da *Poética* aristotélica.

Já no poema de Alexandre Herculano, a visualidade passa por representar a cegueira característica da tempestade marítima, essa mesma «Tempestade» que dá nome ao poema escrito «A bordo da Juno, na Bahia da Biscaya — Março de 1832» (Herculano 1838, pp. 89-98) dedicado a Feliciano de Castilho. Longino (2015, pp. 55-57), em *Peri Hupsous*, refere-se a este fenómeno natural como uma espécie de obscuridade. Por seu turno, Immanuel Kant (1998, pp. 137ss.) reporta à experiência sublime um sentimento de inadequação e de falência de capacidade de *compreender* uma ideia, associando a desorientação e o nervosismo que ela excita. Isto explica que, desde a Cultura Antiga, a tempestade represente o destino do homem.

Ora, este destino cego é tragicamente redescoberto pelo *homem romântico*, em larga escala. Com efeito, apesar de todas as idealizações a que foi sujeito, o Romantismo inaugura um epistemo da linguagem refratário de uma relação algébrica entre Deus e o homem. O homem do Romantismo — que é o da Modernidade, no sentido preconizado por Baudelaire (1968, p. 230) — confirma o decesso de Deus na medida em que se revê, pela primeira vez, enquanto homem histórico e concreto, trágico e falhado. A consciência entranhará irremediavelmente o seu discurso. Por isso ele assume-se um órfão de Deus, mesmo sem presidir à sua morte. Este homem sintetiza o mito prometeico da superação com o de Sísifo condenado. Ele é aquele que, como diria o mesmo Schopenhauer (2021, p. 488), avança num «esforço contínuo, sem alvo, sem repouso», e cujo ser «é como uma sede inextinguível». Um sujeito pendular, portanto, votado a esta permanente dialética: expulso de si mesmo e arrancado do mundo para a sua interioridade, onde encontra uma voz que parece superar a contradição do sujeito irreduzível a conhecer-se como objeto.

Quer Herculano na sua arte do tempo, quer Soares dos Reis na sua arte do espaço (Lessing 2021), ambos os artistas modelam esta reflexividade romântica consumada no espaço-tempo do exílio. Nesse desígnio, o *topos* do desterro configura a própria condição humana no Romantismo, condição que os nossos primeiros românticos, Garrett e Herculano, representaram no confronto de si perante o mundo estrangeiro. Aí começava a experiência do estranhamento, e do entranhamento, na superação da criatura reconhecendo-se criador. E nesta medida pode-se compreender o exílio exercendo-se como *função-signo* nos termos do enquadramento historiográfico do Romantismo literário em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON, Joseph, 2002 [1712]. *Os Prazeres da Imaginação*. Coord. por Maria Helena de Paiva CORREIA. Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri.
- ARISTÓTELES, 2008. *Poética*. Trad. e notas por Ana Maria VALENTE; pref. por Maria Helena da Rocha PEREIRA. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAUDELAIRE, Charles, 1968. *Œuvres Complètes*. Ed. por Marcel A. RUFF. Paris: Éditions du Seuil.
- BURKE, Edmund, 2013 [1757]. *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Trad. por Alexandra ABRANCHES, Jaime COSTA, e Pedro MARTINS. Lisboa: Edições 70.
- CARLOS, Luís Adriano, 2016. Um Romântico ao relento. *A Ideia: Revista de Cultura Libertária*. II Série. 19(77/78/79/80), 129-131.
- CASSIRER, Ernst, 2013 [1924]. *Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in the Dialogues of Plato*. Em: *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. Trad. por Steve G. LOFTS. New Haven: Yale University Press, pp. 214-243.
- CASTILHO, António Feliciano de, 1836. *A Noite do Castello*, e *Os Ciumes do Bardo: Poemas seguidos da Confissão de Amélia*. Trad. por M.^{elle} Delfine GAY. Lisboa: Tipografia Lisbonense A. C. Dias.
- DELEUZE, Gilles, e Félix GUATTARI, 2007 [1980]. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. por Rafael GONDINHO. Lisboa: Assírio & Alvim. Vol. 2: *Mil Planaltos*.
- FRANÇA, José-Augusto, 2004. *História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo*. Barcarena: Presença.
- GALÍ, Neus, 1999. *Poesía Silenciosa, Pintura que Habla. De Simónides a Platón: La Invención del Territorio Artístico*. Barcelona: El Acanilado.
- GUILLÉN, Claudio, 2005 [1995]. *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*. Trad. por Maria Fernanda de ABREU. Lisboa: Teorema.
- HERCULANO, Alexandre, 2010. Tristezas do Desterro (Fragmentos). Em: *Alexandre Herculano: Antologia*. Volume ed. por António M. B. Machado PIRES, e Maria Helena SANTANA. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 121-134. Vol. I: *O Escritor*.
- HERCULANO, Alexandre, 1838. *A Harpa do Crente: Tentativas Poéticas*. Lisboa: Tipografia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
- HERCULANO, Alexandre, 1836. *A Voz do Profeta*. [Lisboa]: [Oficina de António Rodrigues Galhardo].
- HORÁCIO, 2012. *Arte Poética*. Trad. por R. M. Rosado FERNANDES. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KANT, Immanuel, 2001. *Crítica da Razão Pura*. Trad. por Manuela Pinto dos SANTOS, e Alexandre Fradique MORUJÃO; introd. e notas por Alexandre Fradique MORUJÃO. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- KANT, Immanuel, 1998. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. e notas por António MARQUES, e Valério ROHDEN; introd. por António MARQUES. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KOPP, Robert, 2005. «Les Limbes Insondés de la Tristesse»: Figures de la Mélancolie Romantique de Chateaubriand à Sartre. Em: Jean CLAIR, dir. *Mélancolie: Génie et Folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Gallimard; Berlim: Staatliche Museen zu Berlin, pp. 328-340.
- LESSING, Gotthold Ephraim, 2021 [1766]. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*. Ed. por José Miranda JUSTO. Lisboa: Antígona.
- LONGINO, Dionísio, 2015. *Do Sublime*. Ed. por Marta VÁRZEAS. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume.
- PANOFSKY, Erwin, 1968 [1924]. *Idea: A Concept in Art Theory*. Trad. por Joseph J. PEAKE. Columbia: University of South Carolina Press.
- SARAIVA, António José, e Óscar LOPES, 2001 [1954]. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2021. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. por M. F. Sá CORREIA. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de, 1974. Para uma Definição Periodológica do Romantismo Português. Em: AA.VV. *Estética do Romantismo em Portugal: Primeiro Colóquio 1970*. Lisboa: Grémio Literário, pp. 65-77.
- SPITZER, Leo, 1962. The «Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar. Em: *Essays on English and American Literature*. Ed. por Anna HATCHER. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-97.
- STAROBINSKI, Jean, 2010. *La Mélancolie au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO — UM EXILADO EM PARIS

MARCOS ALEXANDRE DE MORAIS CUNHA*

Resumo: Na correspondência que manteve com Fernando Pessoa, de 16 de outubro de 1912 até 26 de abril de 1916, sobretudo em Paris, Mário de Sá-Carneiro materializou uma espécie de exílio espiritual. Os dois vates portugueses, com respectivamente 24 e 22 anos, quando do início das missivas, incumbiram-se de uma missão civilizatória, e apenas um no outro encontrariam reciprocidade. Mas é justamente a separação espacial que os insere numa espécie de tempo paralelo. De um lado, a Lisboa decadente vivenciada por Pessoa. Do outro, Sá-Carneiro na Paris cosmopolita, cenário das vanguardas, mas também das grandes guerras. Como testemunha destes acontecimentos, Sá-Carneiro passa como um espectador privilegiado. Belle Époque, boulevards serão os cenários da sua solidão. Em Paris, Mário de Sá-Carneiro não teve casa. Viveu em soledade nos quartos impessoais de hotéis baratos até, aos 26 anos incompletos, ingerir vários frascos de estricnina no Nice.

Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro; Fernando Pessoa; Correspondência; Exílio; Solidão.

Abstract: In the correspondence he maintained with Fernando Pessoa, from October 16, 1912, until April 26, 1916, especially in Paris, Mário de Sá-Carneiro materialized a kind of spiritual exile. The two Portuguese vates, aged 24 and 22 respectively when the missives began, undertook a civilizing mission, and only in each other would they find reciprocity. But it is precisely the spatial separation that places them in a kind of parallel time. On one side, the decadent Lisbon experienced by Pessoa. On the other hand, Sá-Carneiro in cosmopolitan Paris, scene of the avant-garde, but also of great wars. As a witness to these events, Sá-Carneiro acts as a privileged spectator. The Belle Époque, boulevards will be the scenes of his solitude. In Paris, Mário de Sá-Carneiro had no home. He lived in solitude in the impersonal rooms of cheap hotels until, at the age of 26, he ingested several vials of strychnine in Nice.

Keywords: Mário de Sá-Carneiro; Fernando Pessoa; Correspondence; Exile; Loneliness.

As novelas *A Confissão de Lúcio* e *Ressurreição*, escritas em 1914, podem ser consideradas como as narrativas mais parisienses de Mário de Sá-Carneiro. Nelas, os protagonistas Lúcio Vaz e Inácio Gouveia, escritores portugueses radicados em Paris, em plena *Belle Époque*, vivenciam o concorrido e agitado campo da arte finissecular.

Pelos seus olhos podemos penetrar nos espaços emblemáticos da capital das artes, cujos louros todos os artistas ambicionam. Em ambas as narrativas saltam aos olhos — para além da opulência dos espaços e de aflorada sensualidade — um paralelismo com a

* UFAL; CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: marcosrecifeporto@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5654-1434>.

própria biografia de Mário de Sá-Carneiro. Em outras palavras, não há como não ligar os enredos à vida do autor e sua estadia criativa e trágica em Paris:

Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando Direito na Faculdade de Paris, ou melhor, não estudando. Vagabundo da minha mocidade, após ter tentado vários fins para a minha vida e de todos igualmente desistido — sedento de Europa, resolvera transportar-me à grande capital (Sá-Carneiro 2016, p. 183).

Paris desde cedo teve lugar na vida de Mário de Sá-Carneiro, que a conheceu em 1904, quando na adolescência viajou em companhia do pai, Carlos, por vários lugares da Europa, experiência repetida no verão parisiense de 1907. É possível que a arquitetura sobre o vidro e o ferro, que as passagens e as galerias que ambientam a Cidade Luz tenham exercido fascínio no mancebo já iniciado nas letras e iluminado o projeto futuro de viver em Paris, «o Paris dos estrangeiros que todos, nas nossas terras, desde crianças sonhamos...» (Sá-Carneiro 2016, p. 446). Projeto que se concretizaria poucos anos mais tarde, em 1912, a pretexto de estudar direito na Universidade de Sorbonne.

Entretanto, parece haver duas cidades antagônicas e paradoxais em Paris para Mário de Sá-Carneiro. Uma de ficção, uma grande festa para fazer alusão a Ernest Hemingway, onde o poeta caminha em verso e prosa pelos seus símbolos numa relação íntima e afetiva:

— *Paris! Paris!* — exclamava o poeta. — *Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor* — *Paris! Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas — em miragem nimbada, todas me surgem num resvalamento arqueado que me traspasa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha no seu rodopio. De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico. Ah, o que eu sofri um ano que passei longe da minha cidade, sem esperanças de me tornar a envolver nela tão cedo... E a minha saudade foi então a mesma que se tem pelo corpo de uma amante perdida... As ruas tristonhas da Lisboa do sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: O meu Paris... o meu Paris... E à noite, num grande leito deserto, antes de adormecer, eu recordava-o — sim, recordava-o — como se recorda a carne nua de uma amante dourada! Quando depois regressiei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas, em todos os bairros, para*

melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delirar... O meu Paris! o meu Paris!... (Sá-Carneiro 2016, pp. 207-208).

E uma outra cidade real aos olhos de um escritor solitário, de um estrangeiro. Se é que se pode dizer que há algo de real em Sá-Carneiro, no qual vida e arte se fundem num grande ato performático. Esta distinta faceta pode ser apreendida das suas epístolas trocadas com Fernando Pessoa, nas quais o poeta, como um errante, aparece inadaptado à cidade ideal dos artistas, a exemplo do que vemos na carta datada de 16 de novembro de 1912.

Meu caro amigo, Com péssima disposição de espírito e num dia chuvoso, enervado, escuro como breu respondo-lhe a sua longa carta. Começo por lhe pedir perdão de em troca lhe enviar poucas linhas — «poucas e mal alinhavadas linhas» — lugar comum que, neste caso, exprime bem a verdade. Não tenho de forma alguma passado feliz nesta terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida. Por quê indagará você. Por coisa alguma — é a minha resposta. Ou antes: por mil pequeninas coisas que somam um total horrível e desolador. [...] Estou em Paris — estou aborrecidíssimo. Tenho saúde, tenho dinheiro — estou infeliz em extremo. Posso fazer o que quiser — vivo numa tortura constante. Não tenho preocupações. Não tenho desgostos — sofro muito a minha desolação é ilimitada (Sá-Carneiro 2004, pp. 36-37).

Em *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, num capítulo intitulado *Paris da minha ternura*, Clara Rocha mapeia a partir das cartas a errância de Sá-Carneiro em Paris: «O papel timbrado das cartas enviadas a Pessoa é toda uma topografia parisiense» (Rocha 2018, p. 29). Sá-Carneiro gastava a *flânerie* em Paris pelos cafés como quem procura encontrar o seu lugar na mesa: Café Cardinal, Café Riche, Café Balthazard, Café La Régence, Café de Rohan, Café de France, Café Royal, Café de la Paix, Grand Café de la Place Blanche...

Figurei-me outro dia num café que era assim tal e qual — e senti-me feliz: Vida solitária, sem conhecer ninguém e sem acidentes, parada de alma e corpo. Mas garantida. Depois de escrever mais dois ou três volumes seria até um fim de vida muito belo. Que nunca mais se soubesse de mim... Que vivi entanto, e estava em Paris. Aonde? Perdido, solitário pelos cafés baratos (Sá-Carneiro 2004, p. 270).

Como forma ilustrativa da efervescente Paris vivenciada por Mário de Sá-Carneiro e suas personagens, que vai da *Belle Époque* aos dias de festas dos anos 20 — com o interstício da Primeira Guerra Mundial —, vale a pena trazer as imagens da película *Meia-*

-*Noite em Paris*, de Woody Allen. Nela, o protagonista, o frustrado escritor americano Gil Pender, depois de cruzar as passagens parisienses e entrar num veículo antigo, acaba caindo num cenário com as figuras mais extraordinárias da época. Paris é o lugar para onde confluem os artistas e intelectuais de toda a parte do mundo. Destaque para a plêiade americana formada pelos escritores F. Scott e Zelda Fitzgerald, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, a cantora e dançarina Josephine Baker e pelo músico e compositor Cole Porter, que escreveu belas canções para a cidade, a exemplo de «Paris Loves Lovers». E, claro, para os espanhóis que aportam em Paris para as suas *performances*, entre eles o pintor Pablo Picasso e os surrealistas Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Já em suas primeiras epístolas, saltam-nos aos olhos a inventividade e a qualidade da escrita, que vai se desenvolvendo como num enredo engenhoso. Por vezes, a impressão é de estarmos diante de um romance epistolar, envoltos em dramas e peripécias, numa intriga na qual o protagonista é um ser solitário na capital do mundo, justamente no seu momento mais histórico: vanguardas, guerra mundial.

Em sua solidão, apenas no seu interlocutor, Fernando Pessoa, encontrará cumplicidade. «As suas cartas, meu caro Fernando, essas são pelo contrário, alguma coisa de profundamente bom que me conforta, anima, delicia. Como é bom termos alguém bom e sincero, lúcido, inteligente — Grande. [...] você é das pessoas que mais estimo» (Sá-Carneiro 2004, p. 72). Mas, como se ciente de um projeto ambicioso, em nenhum momento planeja regressar a Lisboa. Ao contrário, quer levar o amigo a trocar as paisagens do Tejo pelas do Sena: «Se eu fosse rico, você estaria comigo em Paris» (Sá-Carneiro 2004, p. 284).

Não são poucos os episódios biográficos confluentes dos inventores da revista *Orpheu*: duas crianças órfãs, dois jovens com viagens pelo estrangeiro, dois adultos inadaptados, incapazes de prover com seus talentos as necessidades materiais. E, sobretudo, dois homens à frente do seu tempo. Fernando Pessoa seria uma espécie de narratário de Sá-Carneiro, o leitor ideal para a sua narrativa epistolar. Sá-Carneiro, antes do suicídio, confiou ao amigo toda a sua obra para dispor como bem quisesse.

O que nos desilude é que, como num grande *spoiler*, já sabemos o final da história. Mesmo assim, ficamos torcendo para o impossível, para uma reviravolta que venha salvar o herói luso de seu destino.

Há no conjunto das cartas toda uma ambiguidade no tipo de relação que se estabelece entre os dois maiores nomes do modernismo português. Afetividade que se mostra desde a natural cumplicidade intelectual — «Afiml estou a crer que em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, há em Portugal só nós dois» (Sá-Carneiro 2004, p. 138) — até uma amizade que parece transitar entre o paternalismo, a camaradagem e a sensualidade, como podemos ver no seguinte excerto:

Não são declarações de amor: mas tudo isto, toda esta sumptuosidade e depois a grande alma que você é, fazem-me ser tão seu amigo quanto eu posso ser de alguém: encher-me de ternuras, gostar, como ao meu pai, de encostar a minha cabeça ao seu braço — e de o ter aqui, ao pé de mim, como gostaria de ter o meu Pai, a minha Ama ou qualquer objecto, qualquer bicho querido da minha infância...! (Sá-Carneiro 2004, p. 187).

Arnaldo Saraiva, catalogando a ausência de textos nas primeiras publicações das epístolas de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa, contabilizou a constância das cartas, naquilo que classificou como dependência de Sá-Carneiro em relação a Pessoa, a quem, «sabêmo-lo agora, chegou a escrever três e quatro vezes por dia, ou a quem escreveu com uma frequência — e com uma franqueza — que só costumam usar os namorados, e os praticantes da melhor ‘camaradagem d’Alma’» (Saraiva em Sá-Carneiro 1980, p. 8).

Infelizmente, de um conjunto de cerca de 400 peças epistolares, só temos uma parte, ou seja, as de Sá-Carneiro para Pessoa. Nas poucas sobreviventes de Pessoa a Sá-Carneiro, é evidente o culto do poeta dos heterônimos ao colega. Assim, não se pode mensurar se a «dependência afetiva» era na mesma moeda, embora haja indícios nas letras de Fernando Pessoa — «lhe escrevo esta carta, antes de tudo, por necessidade psíquica absoluta de lha escrever» (Pessoa em Sá-Carneiro 2004, p. 330) —, nem também a paridade na influência mútua entre os poetas. É nítida a admiração de Fernando Pessoa pelo artista Sá-Carneiro, reconhecendo-lhe uma escrita à frente e à parte dos seus conterrâneos.

O que fica evidente é que, mesmo sem igual volume documental, as cartas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro estão repletas de admiração e, sobretudo, de afetividade, numa dimensão muito além da dedicada à noiva Ophélia Queiroz:

Meu querido Sá-Carneiro, Escrevo-lhe hoje por uma necessidade sentimental — uma ânsia aflita de falar consigo. Como de aqui se depreende, eu nada tenho a dizer-lhe. Só isto — que estou hoje no fundo de uma depressão sem fundo. O absurdo da frase falará por mim. Estou num daqueles dias em que nunca tive futuro. Há só um presente imóvel com um muro de angústia em torno. A margem de lá do rio nunca, enquanto é a de lá, é a de cá, e é esta a razão íntima de todo o meu sofrimento. Há barcos para muitos portos, mas nenhum para a vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça. Tudo isto aconteceu há muito tempo, mas a minha mágoa é mais antiga. [...] Milhares de abraços do seu, sempre muito seu (Pessoa em Sá-Carneiro 2004, pp. 370-371).

Outro tema fulcral das cartas de Sá-Carneiro é a preocupação com a resistência de Fernando Pessoa em publicar a própria obra. Sá-Carneiro tinha um sentido amplo do

campo literário e uma preocupação com a posteridade maior do que Pessoa. Publicou o que pôde em vida e era, lembremos, o mais notório dos escritores quando da edição da *Orpheu*. Por isso mesmo, tinha receio que, em Pessoa, o crítico sobrepujasse o poeta. Neste sentido, talvez tenha sido o primeiro a vislumbrar a genialidade e o futuro lugar de primazia que o autor de *Mensagem* ocuparia no panteão da língua portuguesa.

O que é preciso, meu querido Fernando Pessoa, é reunir, concluir os seus versos e publicá-los não perdendo energias em longos artigos de crítica nem tão-pouco escrevendo fragmentos admiráveis mas nunca terminadas. É preciso que se conheça o Fernando Pessoa poeta, o artista Fernando Pessoa — e não o Crítico só — por lúcido e brilhante que ele seja. Atenda bem nas minhas palavras. Eu reputo mesmo o perigo para o seu triunfo, a sua demora em aparecer como poeta. Habitado a ser considerado como um belo crítico os «outros» terão estúpida, mas instintivamente repugnância em o aceitar como poeta. E você pode encontrar-se o crítico-poeta e não o poeta-crítico (Sá-Carneiro 2004, p. 63).

Mário de Sá-Carneiro é mais do que uma testemunha ocular das vanguardas europeias. Ele as interpreta e as critica. Aliás, quase todas as cartas para Pessoa giram em torno de arte e literatura. Dos livros, dos poemas, das revisões, dos outros escritores, da *Orpheu*. Surpreendente é que, no início das epístolas, Sá-Carneiro se diz um prosador e que a sua poesia não é mais do que um exercício diletante. Assim como há poetas que se aventuram na pintura, mas nem por isso são pintores:

A minha poesia será um farrapo que traz preso um pedaço de seda alguma coisa brilhante. E já é muito para um prosador ter conseguido isto. Enfim, para mim, entre a poesia e a «literatura» há a mesma diferença que entre estas duas artes e a pintura, por exemplo. As minhas horas de ócio são ocupadas não a pintar, como Bataille, mas a fazer versos. Puro diletantismo (Sá-Carneiro 2004, p. 86).

É estimulante assistir a como o poeta vai tomando contorno aos olhos do amigo e aos seus olhos, de modo a reconhecer que esta será a sua forma de expressão no mundo. Mas para isto foi preciso inventar o seu lugar. «Trata-se apenas de ganhar Paris, de lutar pela minha vida — e do meu sossego de espírito» (Sá-Carneiro 2004, p. 246).

Sá-Carneiro constrói uma Paris poética e ficcional com ouro e seda, mas habita em outra. Semelhante a algumas de suas personagens, parece coexistir nele um duplo. Este outro, ou o Sá-Carneiro real, carece de vínculos afetivos na cidade. O poeta habita a cidade em *sozinhice*: «Não sairei de Paris nem comunicarei o meu endereço a ninguém. Nem mesmo a você. Perdoe-me. Mas é capital para minha vida que ninguém, absolutamente ninguém saiba onde eu moro em Paris» (Sá-Carneiro 2004, p. 245).

Mas por quê? Por que desta inadaptação a uma cidade talhada pela arquitetura moderna e pela ambientação dos espaços para a feitura da arte? Um verdadeiro céu para os escritores com os seus *paradis artificiels*, lugar para onde convergiam artistas do mundo inteiro. A princípio, nada poderia fazer mais sentido: Mário de Sá-Carneiro, o mais esteta dos poetas portugueses, em Paris. Nenhuma outra cidade do mundo simbolizaria melhor a literatura e o livro, conforme sublinhou o ensaísta das cidades e também exilado em Paris, Walter Benjamin: «Não há nenhum monumento nesta cidade que não tenha inspirado uma obra-prima da literatura. [...] Essa cidade se inscreveu na literatura de maneira tão indelével porque nela própria há um espírito em ação que tem afinidade com os livros» (Benjamin 2022, p. 104).

Não é isso que se passa desde a chegada de Mário de Sá-Carneiro até a sua despedida anunciada. A realidade é que em Paris o poeta sempre se sentiu um estrangeiro, um solitário, foi sempre uma visita para a qual está reservado o quarto de hóspedes. Nunca teve casa.

Casa como espaço íntimo como nos propõe Bachelard em *A poética do espaço*: «estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima» (Bachelard 1989, p. 28). Casa como lugar do imaginário íntimo do artista, como o quarto, os armários e seus objetos de posse. Ambiente familiar em oposição ao desconhecido, ao estranho. A casa como metáfora do ninho, do abrigo, de uma topografia pessoal, afetiva.

Sá-Carneiro sempre foi um estrangeiro em Paris. São portugueses os amigos que vão assistir, primeiro, a sua *flânerie* pelos teatros, *boulevards* e cafés (Guilherme de Santa-Rita) e, depois, à sua ruína — «Não andar por Paris, como ando, às moscas» (Sá-Carneiro 2018, p. 147) — (Carlos Franco e José de Araújo). E nem sequer parecem compreender a dimensão da sua obra.

Paris nunca foi para Sá-Carneiro uma Quinta de Camarate. Em Paris, Sá-Carneiro viveu em soledade nos quartos impessoais dos hotéis: Hotel Richemond, Grand Hotel du Globe, até, aos 26 anos incompletos, ingerir vários frascos de estricnina no Hotel Nice, numa das *performances* mais radicais da literatura. Mário não morre em casa no seu quarto à vista dos familiares e amigos, nem mesmo num leito higienizado de hospital com os cuidados médicos como imaginou nos versos de «Caranguejola»: «Justo. Um quarto de hospital — higiênico, todo branco, moderno e tranquilo; / Em Paris, é preferível — por causa da legenda...» (Sá-Carneiro 2018, p. 142). Padece, sem testemunhas, solitário em um hotel de Paris.

Contraditoriamente, nenhuma morte será mais projetada como parte de uma obra: «Meu Querido Amigo, a menos de um milagre na próxima segunda-feira, 3 (ou mesmo na véspera), o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estricnina e desaparecerá deste mundo» (Sá-Carneiro 2004, p. 373).

Como a sua morte, a vida de Sá-Carneiro em Paris é envolta em mistérios. Há capítulos que nem mesmo para Pessoa parece revelar. É possível que não quisesse constrangê-lo. Mário é o que se pode chamar de narrador não confiável. O que é nítido com o encaminhar das epístolas é o aprofundamento de uma crise com nuances econômicas e afetivas que vão fragmentar o seu estado psíquico com sofrimento anímico:

O mundo exterior não me atinge, quase — e, ao mesmo tempo, afastou-se para muito longe o meu mundo interior. Diminuiu, diminuiu muito, evidentemente, a minha psicologia. Sou inferior — é a triste verdade — de muito longe inferior ao que já fui. Saibo-me a um vinho precioso, desalcoolizado agora, sem remédio. Estou muito pouco interessante. E não prevejo o meu regresso a mim (Sá-Carneiro 2004, p. 86).

Surgem então as questões que ecoam até hoje: Por que Mário de Sá-Carneiro abandona de forma intempestiva a casa para o autoexílio parisiense? Ou mesmo, por que, entre tantas crises, inclusive de ordem financeira — boa parte das epístolas é de Mário pedindo favores a Pessoa, como a recolha dos exemplares vendidos junto a livreiros —, não regressou definitivamente a Lisboa? Por que não se refugia na presença de Pessoa, que, ao longo do tempo da narrativa epistolar, parece que vai lhe ocupando o papel de protetor, antes designado ao pai, Carlos Augusto de Sá-Carneiro?

A construção de sua obra estará em qualquer resposta que se queira na falta de uma premissa absoluta. Sim, porque tudo em Sá-Carneiro parece ser um jogo de espelhos, de imagens, e a verdade, uma arte, logo, pura ficção. A escrita da sua obra é, por extensão, a missão de estar em Paris, como se fora correspondente de guerra, para atualizar as letras portuguesas. É Sá-Carneiro quem está no *front* dos acontecimentos, no momento em que acontece a história, em posição de vanguarda. É pelos olhos de Sá-Carneiro que Pessoa vê Paris.

Em Paris, Sá-Carneiro escreve uma obra inteira. Em menos de 4 anos produziu freneticamente, ainda mais se pensamos no seu conjunto epistolar. Antes da estada em Paris, as suas obras publicadas eram a peça teatral *Amizade* (1912) e o conjunto de novelas *Princípio* (1912).

Mas sobretudo em Paris, Mário de Sá-Carneiro se eleva como poeta. Mesmo com o reconhecido valor de sua ficção por nomes como José Régio, hoje parece senso comum a primazia da sua poesia. É como poeta, de voz única, se mimetizando em Paris, que não é uma cidade, mas um símbolo, que Sá-Carneiro se insere na constelação da língua portuguesa.

A cidade se faz presente na poética de Sá-Carneiro desde a juvenília, classificada pelo crítico Ricardo Vasconcelos como o período que vai dos seus primeiros registros

de 1902 a 1913, com versos premonitórios como: «Transporto-me a Paris / Passeio no boul' vard / Num cabaret qualquer / Pandégo com cocotes...» (Sá-Carneiro 2018, p. 291).

Indícios de Ouro (1913), livro póstumo, cujos versos foram deixados aos cuidados de Fernando Pessoa, é aberto com o poema «Nossa Senhora de Paris», dedicado a um dos símbolos da cidade, já imortalizado no romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo: «Vitrais! Vitrais! / Flores de Lis... / Manchas de cor a ogivarem-se... / As grandes naves a sangrarem-se... / — Nossa Senhora de Paris!...» (Sá-Carneiro 2018, p. 89).

Já no poema «Caranguejola», da mesma série, explodem os elementos da vanguarda em sua poesia, numa intercomunicação com o leitor futuro. Nos versos, de forma insólita, começa a arquitetar o seu ato final: «Em Paris, é preferível — por causa da legenda... / Daqui a 20 anos a minha literatura talvez se entenda — / E depois estar maluquinho em Paris fica bem, tem certo estilo...» (Sá-Carneiro 2018, p. 142).

Entretanto, estão nas estrofes de «Abrigo» as imagens mais íntimas à cidade:

*Paris da minha ternura
Onde estava a minha Obra —
Minha Lua e minha Cobra,
Timbre da minha aventura.*

*Ó meu Paris, meu menino,
Meu inefável brinquedo...
— Paris do lindo segredo
Ausente no meu destino.
Regaço de namorada,
Meu enleio apetecido —
Meu vinho d'Oiro bebido
Por taça logo quebrada...*

*Minha febre e minha calma —
Ponte sobre o meu revés:
Consolo da viuvez
Sempre noiva da minh'Alma...*

*Ó fita benta de cor,
Compressa das minhas feridas...
— Ó minhas unhas polidas,
— Meu cristal de toucador...*

*Meu eterno dia de anos,
Minha festa de veludo...
Paris: derradeiro escudo,
Silêncio dos meus enganos.*

*Milagroso carrossel
Em feira de fantasia —
Meu órgão de Barbaria,
Meu teatro de papel...*

*Minha cidade-figura,
Minha cidade com rosto...
— Ai, meu acerado gosto,
Minha fruta mal madura...*

*Mancenilha e bem-me-quer,
Paris — meu lobo e amigo...
— Quisera dormir contigo,
Ser todo a tua mulher!... (Sá-Carneiro 2018, pp. 126-127).*

Se, por um lado, em Paris, Sá-Carneiro se permite as experimentações inovadoras à Guillaume Apollinaire, como no poema «Manucure», no qual, pela disposição espacial da mancha tipográfica, poesia e arte visual se fundem, por outro o seu modernismo está envolto em quadras com redondilha maior e rima emparelhada, como reza a boa tradição portuguesa. Neste sentido, diferentemente do iconoclasta modernismo brasileiro de 1922, o modernismo português teve o mérito de olhar para o futuro sobre as bases da tradição, o que lhe concede puro lirismo como no poema citadino «Abrigo».

Num tom de lamento e talvez também de saudade, como se o poeta visse a cidade de fora e estivesse distante dela, Paris é cantada como um espaço que serve de «abrigo», remetendo ao título do poema, o que é marcado pelas imagens das quais a cidade se reveste, como a «ternura», o «menino», o «inefável brinquedo», o «regaço de namorada», a «fita benta de cor», o «milagroso carrossel», o «amigo». No entanto, paradoxalmente, Paris também é associada de modo antitético às imagens da «taça quebrada», da «febre», do «acerado gosto», da «fruta mal madura», do «lobo». Todas essas imagens que constituem metaforicamente a Cidade Luz, o poeta as toma para si, ao utilizar repetidamente os pronomes possessivos «minha» e «meu». O poeta possui Paris e deseja, ao mesmo tempo, ser possuído por ela.

A última estrofe do poema merece um olhar especial direcionado ao uso das palavras «Mancenilha» e «bem-me-quer», pois a mancenilha é um fruto que, embora doce, é venenoso. O bem-me-quer é uma flor cuja menção, no poema, pode remeter à brincadeira «bem me quer, mal me quer», como se o poeta sugerisse que Paris pode ter por ele tanto afeição quanto desamor. Esta contradição fica mais marcada pelo uso, no verso seguinte, da antítese «meu lobo e amigo». Paris é construída, no poema, por meio de imagens antagônicas que parecem refletir o sentimento de exílio que Sá-Carneiro experimentou em sua estadia na capital francesa.

Paris é uma «cidade-figura», uma «cidade com rosto» para o poeta, encarnando ao mesmo tempo um lugar de afeto e um lugar de solidão. Embora Sá-Carneiro estivesse na cidade quando da escrita do poema, o sentimento do qual se imbuem os versos é o de uma espécie de nostalgia, de um estado de saudade melancólica e de um desejo de união com a cidade, e esse desejo de certa forma implica o distanciamento do poeta em relação àquele espaço, ao qual parece nunca pertencer por completo.

Mas não é o que escreve sobre Paris, mas o que escreve em Paris. Paris não é apenas o seu tema, é o seu espaço, o seu *atelier* aberto como fora para os impressionistas. O lugar onde é possível escrever a sua obra. Paris não é uma cidade, mas uma alegoria onde o estrangeiro desembarca com suas penas e pincéis. Sá-Carneiro repete, assim, os passos de Charles Baudelaire quando, meio século antes, traduziu em poesia a mutação do espaço citadino:

*Paris muda! Mas nada na melancolia
Se alterou! Paços novos, andaimes e obras,
Velhos bairros, pra mim é tudo alegoria,
E as recordações pesam mais do que rochas* (Baudelaire 2018, p. 116).

É Benjamin que, atento à geografia física e sentimental das cidades, percebe o olhar distanciado do poeta de *As flores do mal*, como se ele próprio fosse um estrangeiro em Paris:

Pela primeira vez em Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica. Essa poesia não é uma poesia sobre a terra natal, mas o olhar do alegórico que enxerga a cidade, o olhar de alguém distanciado. É o olhar do flâneur, cuja forma de vida ainda envolve com um brilho consolador aquela forma de vida futura, sombria, do homem da cidade grande. O flâneur está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma das duas ainda o arrebatou. Em nenhuma das duas está em casa. Ele busca seu asilo na multidão. [...] A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena, feito fantasmagoria, ao flâneur. Nela, a cidade logo é paisagem, logo é sala de estar. A loja de departamentos se aproveita

de ambos, tornando o flunar em si proveitoso para a circulação das mercadorias. A loja de departamentos é o último território do flâuner (Benjamin 2022, pp. 145-146).

Com exceção da primazia e da origem, as palavras de Benjamin cabem em Mário de Sá-Carneiro: «o olhar do alegórico que enxerga a cidade, o olhar de alguém distanciado. É o olhar do *flâneur*». Sá-Carneiro encontrou seu asilo na multidão, na espetacularização do espaço. Não, Paris já não é uma cidade. É um poema! *Boulevards*, avenidas, lojas de departamentos, pura representação, uma lição estética. Paris é um mito.

Cada vez me convenço mais de que não posso passar sem Paris. Mas o meu Paris hoje é também um desaparecido como eu. Porque é verdade: eu, creia, desapareci de mim, de todo. Não lhe disse nos primeiros tempos em que estive em Paris este ano que chegava o meu fim? Pois mais do que nunca creio que disse bem. Ao tempo escrevi este verso perdido: «o fim de mim embandeirado em arco» (Sá-Carneiro 2004, p. 214).

Mário de Sá-Carneiro foi um cometa que passou fulgurante e, assim como um Rimbaud, decidiu a hora de silenciar a sua poesia. É possível que tenha escrito tudo o que precisava. Nele, autor e eu lírico são uma só pessoa. Em Paris, e não poderia ser em outro lugar, como diria Eduardo Lourenço em fala registrada no documentário *O Estranho Caso do Mário de Sá-Carneiro*, «foi aquele que levou o mito da poesia mais longe, e morreu em função desse mito» (Seabra e Mendes, dir., 2015).

As suas epístolas para Fernando Pessoa são um verdadeiro legado para a literatura, registram o encontro de seres extraordinários como fora o de Goethe e Schiller no classicismo de Weimar. Por elas, podemos acompanhar, entre outras coisas, o nascimento da heteronímia pessoana e o emergir do poeta Sá-Carneiro.

Podemos também, pela paternidade de dois poetas órfãos, ver na intimidade a gênese da *Orpheu*. «O Orpheu é propriedade espiritual tanto minha quanto sua. Eu desisti da minha parte, logo hoje o Orpheu é propriedade exclusiva de você, Fernando Pessoa» (Sá-Carneiro 2004, p. 301). Captando a essência de um tempo, Arnaldo Saraiva, o mais notório dos pessoanos, fala de um mal de toda uma geração «atravessada por sentimentos e pensamentos que definem uma orfandade essencial, uma vida fantasmática, errante ou ‘sem suporte’» (Saraiva 2015, p. 15).

Enfim, ao longo da história, os portugueses foram povos navegadores, emigrantes. Partiram de sua terra para o mundo, Américas, países do Norte, em busca de melhores oportunidades. Atualmente, mais de 2 milhões de pessoas nascidas em território português vivem em outros países, segundo dados da ONU — ou seja, 20% de uma população de 10 milhões de habitantes (Miranda 2023).

Sá-Carneiro deixou a sua terra para, em exílio na cidade dos livros, escrever a sua obra. E ao contrário do que se possa parecer a sua literatura encantatória de fios de seda e ouro, ele esmerou-se com a pujança de um emigrante em seu ofício. Quando vemos uma estrela, não pensamos quanto o universo trabalhou para isto, apenas admiramos o seu brilho.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Woody, dir., 2011. *Meia-Noite em Paris* [filme]. Los Angeles: Sony Pictures Classic. Estados Unidos da América.
- BACHELARD, Gaston, 1989. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0.
- BAUDELAIRE, Charles, 2018. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret. ISBN 978-85-440-0191-2.
- BENJAMIN, Walter, 2022. *Paris, a Capital do Século XIX e Outros Escritos sobre Cidades*. Porto Alegre: L&PM Editores. ISBN 9786556663074.
- MIRANDA, Giuliana, 2023. Portugal vê os seus cidadãos deixarem o país enquanto bate recordes de imigração. *Valor Econômico* [Em linha]. 2023-08-29 [consult. 2024-03-20]. Disponível em: [https://valor.globo.com/mundo/noticia/2023/08/29/portugal-v-seus-citados-deixarem-o-pas-enquanto-bate-recordes-de-imigrao.ghtml](https://valor.globo.com/mundo/noticia/2023/08/29/portugal-v-seus-cidados-deixarem-o-pas-enquanto-bate-recordes-de-imigrao.ghtml).
- ROCHA, Clara, 2018. *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-2551-4.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, 2018. *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Tinta da China. ISBN 978-85-65500-45-6.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, 2016. *Prosa de Mário de Sá-Carneiro*. 1.^a ed. Amadora: Editora Dom Quixote. ISBN 978-972-20-5972-5.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, 2004. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-359-0508-1.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, 1980. *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Leitura, introd. e notas de Arnaldo SARAIVA. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- SARAIVA, Arnaldo, 2015. *Os órfãos do Orpheu*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. ISBN 978-989-8689-03-0.
- SEABRA, Paulo, e José MENDES, dir., 2015. *O Estranho Caso do Mário de Sá-Carneiro* [documentário]. [Portugal]: Duplacena.

INTERSTÍCIOS DE SOLIDÃO NO EXPRESSIONISMO DE LÍNGUA ALEMÃ

ANA ISABEL GOUVEIA BOURA*

Resumo: *Em aberta rejeição dos valores que informavam a política, a economia, a sociedade e a cultura sob a égide do imperador germânico Wilhelm II e do imperador austríaco Franz-Joseph I, os expressionistas de língua alemã não apenas se perspectivaram como «antibourgeois», como arrojaram «épater le bourgeois». No seu impulso provocatório, que gritantemente assomava nas aparições públicas e nos escritos teóricos, mas sobretudo nas criações estéticas, não se apercebeu a geração expressionista alemã de que o almejado corte com a tradição, não só não lograva despegar os jovens escritores e artistas plásticos do enquadramento epocal, como, ademais, os dilacerava interiormente.*

Inseridos na massificação e no anonimato da grande cidade, que se vinha impondo desde a segunda metade do século XIX, sem inabalável sustentação metafísica, em confronto com as figuras masculinas de autoridade e fascinados por fenómenos de marginalidade social, os expressionistas alemães e austríacos deixaram perceber, sobretudo nas suas obras literárias e pictóricas, os interstícios de solidão, que, se, por um lado, lhes alimentava a convicção elitista de genialidade e a esperança messiânica numa humanidade purificada, por outro lado, lhes robustecia obsessivas ânsias de mortífera, apocalítica guerra.

No presente texto crítico-literário, proponho-me abordar a problemática da solidão no expressionismo de língua alemã, recorrendo a exemplos literários, com breve referência a obra pictórica, suscetíveis de melhor a ilustrarem.

Palavras-chave: *Expressionismo alemão e austríaco; Literatura; Solitude e Solidão.*

Abstract: *Rejecting the values that oriented politics, economics, society, and culture under the German Emperor Wilhelm II and the Austrian Emperor Franz-Joseph I, the German-speaking Expressionists considered themselves as «antibourgeois» and wanted to «épater le bourgeois». In its provocative impulse, which emerged in their public appearances, theoretical writings, and aesthetic works, the German-speaking Expressionists did not realize that the rejection of the traditional political, social, and cultural values, far from meaning that writers and artists could live outside the epochal framework, brought them a feeling of social and metaphysical loneliness.*

Experiencing the massification and anonymity that characterized the European urban space in the second half of the 19th century, without metaphysical background, in confrontation with male figures of authority and fascinated by phenomena of social marginality, the German and Austrian Expressionist poets and painters addressed the problem of loneliness, a feeling that nourished their conviction of civilization decadence, their longings for an apocalyptic war and their hope in a new humanity.

In this essay, I propose to address the topic of loneliness in German-speaking Expressionism by presenting some illustrative poems.

Keywords: *German and Austrian Expressionism; Literature; Loneliness.*

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: aboura@letras.up.pt.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7579-7163>.

1. INTRODUÇÃO

Balizado, pela maioria dos respetivos especialistas, na história das artes plásticas, entre 1905 e 1925 e, na história da literatura, entre 1910 e 1925, o expressionismo de língua alemã constituiu abalador sopro de inovação estética, ao defraudar expectativas tradicionais, para se propor a abordar temas e adotar formas até então rejeitados pelos cânones que enformavam a arte literária, pictórica, escultórica, arquitetónica, gráfica, musical e cinematográfica. Sem dúvida que haviam assomado notas de ousado inconformismo estético já em finais do século XIX e princípios do século XX, dentro ou fora do espaço alemão e austríaco. E, todavia, faltara aos criadores naturalistas, impressionistas, simbolistas, decadentistas, esteticistas, *fauves*, cubistas, ou futuristas o arrojo gritante manifesto no expressionismo de língua alemã, sobremaneira justificado pelas circunstâncias biográficas e, ainda mais, pelos parâmetros epocais das suas criações. Entre o contundente impacto socioeconómico da industrialização e a sísmica repercussão da guerra plurinacional, os jovens criadores alemães e austríacos moldaram universos de multitudinária interação com interstícios de solidão.

Justifica-se, assim, uma, ainda que breve, abordagem crítica, historicamente contextualizada e estilístico-formalmente alicerçada, da solidão enquanto tema de superior relevância na lírica expressionista de língua alemã. Neste sentido, serão, no presente artigo, consideradas obras de autores representativos da poesia expressionista alemã e austríaca que incluem, no título, ou no corpo textual, nomes, adjetivos e/ou advérbios que explicitamente remetem para o estado de solitude e o sentimento de solidão.

2. CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO E SOCIAL

Entre os temas e motivos dominantes nas diferentes manifestações artísticas do expressionismo de língua alemã avulta a problemática da solidão. Sem surpresa, se considerarmos o quadro histórico-biográfico desta geração. Maioritariamente nascidos entre 1880 e 1895, os criadores expressionistas, sobretudo aqueles que residiam em território germânico, ou mantinham direto e frequente contacto com pares alemães, viram-se confrontados com um painel vivencial invulgarmente multifacetado.

Primeiro, na sua adolescência e/ou juventude, em espaço germânico, a Era Guilhermina, iniciada em 1888, com a subida de Wilhelm II ao trono do II Império Alemão e marcada por estabilidade política, florescimento económico, segurança e conforto sociais, desde a chancelaria de Otto von Bismarck, mas também pela postura conservadora, político-socialmente espartilhante e estético-culturalmente castradora do imperador alemão, que hasteava apologias de nacionalismo, militarismo e sistema patriarcal e repudiava impulsos vanguardistas, nacionais ou estrangeiros, premiando aqueles que lhe seguiam o roteiro tradicionalista e autocrático e relegando para a periferia da cena cultural aqueles que, por influência sobretudo francesa ou por original impulso, ousavam ignorar matrizes temáticas e/ou formais que consideravam anacrónicas.

No Império Austro-Húngaro, o imperador Franz-Joseph I assistia ao esforço dos chefes de governo para conterem a debilitação financeira que, desde o século precedente, afligia a monarquia austríaca, e para domarem os impulsos nacionalistas que eclodiam na tessitura de diversidade étnica, e que justificava ao território o epíteto «Vielvölkerstaat» («estado de muitos estados»)¹.

Depois, ainda na fase juvenil, ou já no início da fase adulta dos criadores expressionistas, a experiência, em ambos os impérios, da Primeira Guerra Mundial — fascinante, a princípio, pois que interpretada como oportunidade não apenas de transformação nacional, que redundasse em modelos sistémicos de progresso e democracia, mas também, ou melhor, sobretudo de renovação civilizacional, portadora de um «novo Homem», genuíno, gregário, justo e solidário; porém crescentemente traumática, à medida que, com a eficácia estratégica e tática das potências aliadas, progrediam, mormente no ainda jovem II Deutsches Reich, o desmoronamento do património arquitetónico, a fragilidade do aparelho económico-financeiro, a mingua social e, ainda mais pungente, o sucumbimento humano, que afetou, em significativo índice, os expressionistas de língua alemã mobilizados para a frente de combate. Escritores e pintores já então com a marca da genialidade criadora e com a inerente promessa de obra vasta e magistral tombavam, sob a investida do armamento apurado pelo auge da industrialização, na frente de batalha, ou partilhavam, se (ainda) não convocados, o luto atroz que acabrunhava, nas aldeias, nas vilas e nas cidades, os espaços familiares e sociais dos dois Impérios.

Finalmente, a vivência do pós-guerra, abalador, sobremaneira em território germânico — pela inesperada e contundente derrota militar, tão contrária à insistente e assertiva afirmação guilhermina de invencibilidade alemã; pela imposta abdicação de Wilhelm II, coagido a exílio, com o príncipe herdeiro, nos Países Baixos; pela consequente queda não só da multissecular e ilustre dinastia dos Hohenzollern, como ainda da monarquia, até então o único sistema político da milenar história germânica; pelo subsequente período revolucionário, que, embora designado por «Novemberrevolution», se estendeu por muitos meses de sucessivos levantamentos extremistas, saldados em elevadas taxas de feridos e mortos, em numerosas interrupções da produção laboral e em consequente carência social; e pela proclamação, ainda em 1918, com instauração, já em janeiro de 1919, da República de Weimar, a primeira, em solo germânico, vingativamente oficializada na Sala dos Espelhos do Palácio de Versalhes — signo por excelência da França imperial —, mas, desde logo, desestabilizada por sucessivas crises político-partidárias, por conjuntura de inflação e de hiperinflação e por quadros de penúria social. Os «dourados anos 20», que, na República de Weimar, marcaram a partir de 1924, sob a égide do chanceler Gustav Stresemann, uma fase de estabilização política, recuperação económica, apaziguamento

¹ Todas as ocorrências de tradução da língua alemã para a língua portuguesa são, no presente artigo, da minha responsabilidade.

social e dinamismo cultural, afetariam somente o final do período expressionista, quando muitos dos seus expoentes se deixavam já atrair, em solo alemão ou em território de voluntário exílio, por novos ideários políticos e estéticos.

Também no espaço austríaco o final da Primeira Guerra Mundial determinou o desmoronamento do sistema político vigente. Em 1918, o imperador Karl I, no trono desde 1916, como sucessor de Franz-Joseph I, depôs voluntariamente coroa e cetro. Deste modo desonroso terminavam não apenas as prerrogativas monárquicas dos multisseculares Habsburgos, mas também o Império Austro-Húngaro: à «kaiserliche und königliche Doppelmonarchie» («dupla monarquia real e imperial») seguiu-se a Primeira República Austríaca.

3. ENQUADRAMENTO CULTURAL

Aos jovens expressionistas de língua alemã, provenientes de famílias médio e alto-burguesas, maioritariamente residentes em cidades de mediana e grande dimensão e, não raro, com formação académica em áreas científicas distantes da sua vocação artística, designadamente, a medicina, o direito e a ciência farmacêutica, não eram estranhas as teorias filosóficas, sociais, físicas e biológicas que, na segunda metade do século XIX, mas também após a viragem do século, abalaram as tradicionais concepções do homem e do mundo. O positivismo de Auguste Comte e a teoria do meio de Hippolyte Taine; o materialismo de Ludwig Feuerbach, Karl Marx e Friedrich Engels; o niilismo de Friedrich Nietzsche; a psicologia de Wilhelm Wundt e a psicanálise de Sigmund Freud; a antropogénese de Ernst Haeckel, a popularizar a teoria darwiniana da origem e evolução das espécies; a teoria quântica de Max Planck; a teoria da relatividade de Albert Einstein; e a teoria atómica de Niels Bohr confrontavam os criadores expressionistas com a questionação da transcendência, pela afirmação de um ser humano sem ancoragem além-imanente, sem vínculo a figura divina, já não guiado pela providência celestial, mas determinado pelo meio circundante e pela própria interioridade, solitariamente sujeito à transitoriedade da matéria e ao jugo inescapável do inconsciente.

Muito menos eram desconhecidas aos expressionistas de língua alemã as tendências artísticas europeias de finais de Oitocentos e inícios do século XX, valorando eles nos criadores estéticos que imediatamente os haviam precedido, ou lhes eram contemporâneos, sedutores desafios de inconformismo e mudança. Rejeitaram o realismo e o naturalismo, pelo propósito de captação mimética do real, mas tomaram dos naturalistas a empatia por figuras socialmente periféricas, a representação do feio e o esforço de rigorosa isocronia da história e do discurso através do relato minucioso dos eventos diegéticos («Sekundenstil»); demarcaram-se do impressionismo, pelo primado da apreensão sensorial, e do pós-impressionismo, pela contenção do traço, ainda que em ambas as estéticas colhessem a primazia da subjetividade, e nos pós-impressionistas valorassem a

veemência da cor e a firmeza da forma; alhearam-se do futurismo, mas nele encontraram a exaltação da grande cidade, da técnica, da guerra e do futuro; aproximaram-se do cubismo, na angústia existencial ante a suposta degeneração civilizacional, sem, todavia, lhe seguir, até ao extremo, a figuração desilusionística e o estilhaçar da perspectiva renascentista, que, afinal, preparava o acesso à pintura abstrata (presente na fase final do expressionismo); e acercaram-se do fauvismo, na paleta de luminosa policromia e na obstinação do contorno — tudo isto, para ousarem, na literatura e na pintura, na litografia e na xilogravura, na escultura ou na arquitetura, na música e no cinema, a violação das normas temáticas e formais que orientavam a convencional criação estética.

Isso mesmo almejavam os jovens expressionistas: destacarem-se, pela rejeição dos figurinos tradicionais, pelo destemor da criação desafeta a regras estético-culturais ou a códigos ético-sociais, pela provocação das gerações imediatamente antecedentes. O mote «épater le bourgeois», que animara o esteticismo e o decadentismo franceses, agigantou-se no espaço expressionista de língua alemã: abalar, até ao desmoronamento, o anacronismo ancilosante da burguesia, mas também da monarquia e da aristocracia afigurava-se aos escritores e pintores expressionistas relevante princípio programático, reiteradamente plasmado em textos teórico-críticos e exercitado em muitas das suas obras estéticas. E chocaram o imperador e a corte, a sociedade e a família, pela audácia da seleção temática e da modelação discursiva, tanto como pelas aparições públicas, que lhes insuflavam a convicção elitista de genialidade. Na inauguração de exposições, como na apresentação de livros, os expressionistas de língua alemã expunham a singularidade da sua criação, tanto como desvelavam as idiossincrasias que lhes sustentavam o génio.

4. A SOLIDÃO NA GRANDE CIDADE

Não se apercebeu a geração expressionista de que a intencionada rutura com o *status quo* não só não lhes possibilitava o seu desprendimento da moldura epocal, como concomitantemente lhes provocava o dilaceramento do eu, fissurado pelo insularizante conflito com os símbolos de máxima autoridade política, económica, social e familiar.

E, contudo, os expressionistas de língua alemã não se deram à solidão, nem tão-pouco cultivaram a solitude. A «retirada para o eu» («Rückzug auf das Ich», Best, ed., 1977, p. 16), com que, principalmente na fase inicial, respondiam ao desconforto que o quadro político, económico, social e cultural vigente lhes induzia não os transformava em eremitas, nem mesmo os seduzia à transferência domiciliária para áreas rurais, paisagística e socialmente contrapostas ao espaço urbano, signo, por excelência, de supremacia burguesa e primado da mecanização. Bem pelo contrário: os expressionistas de língua alemã formaram grupos, que ancoraram em Berlim, Munique, Leipzig, Dresden, Heidel-

berg, Viena, Praga, Zurique; criaram revistas, que juntavam a participação de escritores, pintores e compositores; fundaram editoras, de crescente influência no mercado artístico-cultural; compareceram a sessões literárias e organizaram exposições, para rápida e eficaz divulgação das suas criações; reuniram-se em cafés, clubes literários e livrarias, assim tornados atrativos fóruns de discussão. Ambicionavam o contacto com o público, contrariando a imagem romântica da torre de marfim e a autoimagem esteticista de criaturas divinamente eleitas, de inatingíveis seres demiúrgicos.

Ligava-os o propósito de se oporem, em discurso provocatório e tom extático, ao reacionarismo — da monarquia guilhermina, oligárquica e expansionista-colonial; do alto clero, de confissão evangélica ou católica-romana, bem acomodado nas suas prerrogativas multisseculares; do modelo familiar burguês, sob arbitrária autoridade paterna; e do enquadramento estético-cultural oficial, que, apologeticamente historicista e nacionalista, premiava os cultores do neorromânico, neogótico, do neobarroco e do neoclássico, rebaixando, por determinação de Wilhelm II, as estéticas pós-realistas, sobretudo de procedência francesa. Unia-os a obstinação da originalidade, a decisão de indignarem, por estupefação e aversão, as gerações mais velhas.

É certo que os expressionistas de língua alemã não apresentaram um programa claramente definido, antes se debateram em acesas polémicas internas. E os seus grupos, longe de evidenciarem homogeneidade temática e formal, acusavam, muitas vezes pouco depois da sua constituição, fissuras, que os iam esvaziando, pela diversidade não apenas de opções temático-motívicas e de registos estilístico-formais, mas também de mundividências. Não admira, por conseguinte, que, aceitando, embora, a designação sumular «expressionismo», surgida no âmbito da vigésima segunda exposição da Berliner Sezession (Secessão de Berlim), realizada em 1911, na qual participaram também pintores franceses representativos do fauvismo, a vasta maioria dos criadores expressionistas (Paulsen 1983, p. 16) alemães e austríacos não haja aplicado *expressis verbis* tal qualificativo estético às suas criações. Não obstante, a solidão que diversamente tematizaram nas suas obras não lhes vinha, em primeira instância, de circunstâncias e modos idiossincráticos.

A solidão assaltou os expressionistas na grande urbe, que os fascinava, pelos benefícios da industrialização, bem plasmados no parque imobiliário, no traçado das ruas e avenidas, na potência da iluminação pública, na gama de transportes individuais e coletivos, na rede de infraestruturas, no cromatismo da publicidade, mas que, concomitantemente, os atemorizava. Local de chegada para fluxos populacionais oriundos de regiões rurais — demograficamente afetadas pelas inovações científicas e técnicas, no apogeu da primeira era industrial, que impunham a redução de postos de trabalho e a falência das atividades artesanais, ou industriais de modesta dimensão —, o espaço urbano distendia-se em ampliação tentacular, orlava-se de subúrbios, transformava-se

em áreas metropolitanas, homocêntricas ou policêntricas, sem, contudo, albergar condescendentemente os sucessivos recém-chegados².

Sob o céu pardo da industrialização, os jovens expressionistas não presenciavam apenas a miséria dos proletários, depauperados por extensos turnos laborais, desmotivados por atividades monócórdicas e salários gritantemente baixos, e aglomerados em «casernas de aluguer» («Mietskasernen»), como se designavam os exíguos apartamentos, não raro de assoalhada única, em edifícios de quatro a seis pisos, húmidos, sombrios, ruidosos e fétidos, com cozinha e sanitários ao fundo do corredor e camas subalugadas por turnos, para se cumprir o pagamento da renda, a operários ou a serviçais domésticos sem vínculo familiar na cidade, que sofriam a extenuação, a subnutrição, a falta de higiene, a consequente proliferação de patologias, o desenraizamento, a solidão. De tais quadros, aliás, sabia a geração expressionista, por de mais, desde a literatura e a pintura naturalistas, que desnudavam, nos dramas de Gerhart Hauptmann, nos romances de Max Kretzer, na lírica de Karl Bröger, Karl Henckel, Bruno Wille e Alfons Petzold, ou em telas de Adolf Menzel, Philipp Knaus, Fritz Paulsen, Max Liebermann e Robert Koehler, cenas de labor agrícola e fabril, de trabalho infantil, de carência familiar e de desconforto social.

Bem mais impactante se afigurava, todavia, à geração expressionista a visão diariamente partilhada: a edificação compacta e uniformizada; a massa densa e movediça que atapetava as artérias pedonais e viárias; a luminosidade intensa e persistente, emitida por candeeiros públicos, faróis e anúncios publicitários; os ruídos do trânsito mecanizado; o lixo acumulado, que sinalizava a diversificação dos hábitos de consumo. E, mais atordoante: o anonimato dos que se emparelhavam ou entrecruzavam na via pública; dos que se agrupavam nos transportes coletivos; dos que se sabiam acompanhados somente pelas vozes coadas e pelos movimentos surdos de vizinhos que desconheciam.

Nesta quase adjacência corporal de cidadãos em espaços de passagem, através de imprevisto e fugaz contacto visual ou tátil, como nesta contiguidade em espaços residenciais, com infiltração de estímulos acústicos por finíssimas paredes interiores, que assim embarateciam a construção imobiliária, se concertava a solidão involuntária, imposta, que se entrevê nas artes plásticas e nas artes gráficas, e se desvela na literatura do expressionismo, sobretudo na lírica, o modo preferencial dos escritores expressionistas, pela sua melhor adequação à representação da subjetividade.

5. O TEMA DA SOLIDÃO NA ARTE

Facilmente se elegerá Ernst Ludwig Kirchner como um dos pintores expressionistas alemães que, com maior acutilância, captou a ambiência disfórica da grande cidade, nas

² Angela Jurkat lembra, a este propósito, que a população europeia rondava, no início do século XX, os 200 milhões de habitantes, ascendendo, em 1914, a cerca de 600 milhões de residentes, «sugados pelas grandes metrópoles» (Jurkat 1993, p. 48).

décadas iniciais do século XX. Atente-se, por exemplo, em *Nollendorfplatz* (*Praça de Nollendorf*, 1912), ou em *Das Rondell* (*O rondel*, 1914), que denunciavam não apenas a massificação urbana, pelo aglomerado de transeuntes, mas também o desconforto da vivência citadina: mais do que a pluralidade de figuras humanas impressionam, quer a sua descaracterização — em vez de identificados por retrato, os passantes surgem reduzidos a manchas negras —, quer o fortíssimo contraste entre a pequena estatura dos indivíduos e a grande dimensão dos elementos arquitetônicos e rodoviários, que, rompendo o equilíbrio da perspectiva renascentista, parecem avassalar o elemento humano.

Não menos acabrunhante a estética do pintor bávaro nos quadros de cenas berlinenses em que os transeuntes são captados em «close up» grupal, (quase) ocultando o cenário físico, como *Straßenszene Berlin* (*Cena de rua Berlim*, 1913), *Berliner Straßenszene* (*Cena de rua em Berlim*, 1913), *Fünf Frauen auf der Straße* (*Cinco mulheres na rua*, 1913), *Friedrichstraße* (*Rua de Friedrich*, 1914), *Leipziger Strasse mit elektrischer Bahn* (*Rua de Leipzig com elétrico*, 1914), *Potsdamer Platz* (*Praça de Potsdam*, 1914), *Straße mit Passanten bei Nachtbeleuchtung* (*Rua com transeuntes em iluminação noturna*, 1926), ou *Gehende Dame mit Hündchen* (*Mulher a andar com cão*, 1926): o posicionamento desvinculado das figuras, a sua distensão corporal, a rigidez da gestualidade, o fechamento da fisionomia, as tonalidades escuras e frias do traje — tão em contraste com o dinamismo do traço e a vivacidade das cores claras e quentes que dominam as paisagens campestres kirchnerianas — revelam a solidão alienante do cotidiano na grande urbe da sociedade industrializada.

Bem mais difícil se afigura nomear um poeta expressionista de língua alemã entre aqueles tantíssimos que magistralmente abordaram a problemática da solidão urdida na e pela grande urbe. São numerosos os poemas de autores expressionistas que integram — no corpo textual, ou, conquanto raramente, na formulação que o intitula — o substantivo «Einsamkeit», sinónimo de solitude, mas, igualmente, de solidão. Também os adjetivos e advérbios «einsam» e «allein» possuem, na língua alemã, dupla aceção, assim logrando sustentar, nas composições poéticas em que surgem, imagens de solitude elevada a expoente de solidão.

Não que a solidão do citadino constitua, em todos esses poemas, tema exclusivo, ou, mesmo, dominante. Sem dúvida que, no soneto «Städter» («Citadinos»), de Alfred Wolfenstein, incluído, em 1914, na coletânea do autor *Die Gottlosen Jahre*, e integrado, em versão revista, na compilação *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus*, editada por Kurt Pinthus, no ano de 1920, massificação urbana e solidão se entrelaçam³, o sujeito lírico releva, na primeira quadra, o motivo da urbanização compacta, referenciando, através dos motivos do coador («Nah wie Löcher eines Siebes» [«Perto como orifícios de coador»], Wolfenstein 1972, p. 45), da pressão tátil («drängend fassen»

³ Considero, na presente abordagem crítico-literária, a segunda versão do poema.

[«tocam-se pressionando»], Wolfenstein 1972, p. 45) e do sufocamento («wie Gewürgte» [«como enforcados»], Wolfenstein 1972, p. 45), a excessiva proximidade das janelas e fachadas de prédios; destaca, na quadra seguinte, a elevada densidade populacional das cidades, centrando-se, através do motivo mural («zwei Fassaden Leute» [«duas fachadas de gente»], Wolfenstein 1972, p. 45) e pelo motivo do enganchamento («Ineinander dicht hineingehakt» [«cerradamente enganchadas umas nas outras»], Wolfenstein 1972, p. 45), na distribuição linear e espessa dos passageiros de elétricos; denuncia, no primeiro terceto, usando o motivo da infiltração («dringt hinüber» [«penetra para o outro lado»], Wolfenstein 1972, p. 45), a deficiente insonorização dos apartamentos; e desfralda, na derradeira estrofe, em tom climático, através dos motivos da mudez («stumm» [«emudecido»], Wolfenstein 1972, p. 46), da caverna («in abgeschlossener Höhle» [«em caverna aferrolhada»], Wolfenstein 1972, p. 46) e da distância («fern» [«longínquo»], Wolfenstein 1972, p. 46), a solidão entremuros dos locatários urbanos, tanto mais dilacerante, quanto mais aguda a percepção sensorial da vizinhança que os circunda, a consciência da sua insularidade. Interventivo, o sujeito lírico remata o poema com o advérbio «allein» ([«sozinho»], Wolfenstein 1972, p. 46), realçando, não apenas pela posição conclusiva do termo, mas também pelo sinal de pontuação que o precede — dois pontos — ritmo e grafia: assim separado dos lexemas antecedentes, o qualificativo «allein» ressoa, com elevada intensidade e duração, na consciência do recetor textual.

Frequentemente, contudo, o tema da solidão surge associado a outros temas dominantes na estética expressionista. No poema «Kreislauf» («Ciclo»), de Gottfried Benn, vindo a público em 1912, na primeira coletânea lírica do autor alemão, *Morgue und andere Gedichte* (*Morgue e outros poemas*), o eu poético, assumindo função narrativa, conjuga o tema da solidão com os temas da sexualidade, da organização patriarcal, da marginalidade social, da doença e da morte, ao relatar uma profanação de cadáver: a extração, por agente funerário, do único dente que restava na boca de uma prostituta, um molar com amálgama de ouro, que o funcionário friamente arranca e prontamente leva a penhorar, antes de se dirigir a espaço de entretenimento, um local de dança. Interventivo, o eu poético realça estilístico-formalmente a singularidade do elemento dentário na cavidade bucal da falecida, porquanto não apenas qualifica, já no primeiro verso, o dente molar com o atributo do foro psíquico «einsam» ([«solitário»], Benn 1975, p. 8), como ainda refere, nos versos 4 e 5, a queda prévia, propositada e concertada dos restantes dentes, através da metáfora da conspiração («Die übrigen waren wie auf stille Verabredung / ausgegangen» [«Os restantes haviam, como por muda conspiração, saído»], Benn 1975, p. 8). Signo de degeneração física e de disfuncionalidade orgânica, pois que compromete o ato nutricional, o dente molar sustenta a crítica social e cultural pretendida pelo autor textual, que, assim, por um lado, questiona implicitamente, pelo motivo da prostituição, os valores tradicionais do decoro e da fidelidade conjugal e, por outro lado, denuncia, através do relato

do assalto à defunta e da citação direta da fala do criminoso, que justifica o delito cometido com excerto bíblico — Gn 1. Moisés 3, 19 («Im Schweiß deines Angesichts / sollst du dein Brot essen, bis du zurückkehrst zum Ackerboden; / von ihm bist du ja genommen. / Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück!») [No suor do teu rosto / comerás o teu pão, até que voltes ao solo da terra; / dele foste retirado. / Pois pó és, ao pó retornarás!], *Die Bibel* 1980, p. 7) —, a prepotência masculina; a desconsideração, quer por parte de poderes institucionais, quer pela sociedade civil, de figuras socioeconomicamente periféricas; a mímica afetiva inerente à categoria da marginalidade social; a coisificação do ser humano na sociedade industrializada.

Análoga estratégia temática no poema «Märzabend» («Noite de março»), de Ernst Blass, datado de 1912 e integrado no volume poético inaugural do autor *Die Straßen komme ich entlang geweht* (*Ao longo das ruas venho flutuando*). Juntando os temas da doença epidémica e da morte, ao reportar o alastramento do vírus da *influenza*, os decorrentes óbitos de raparigas e os sucessivos atos de condolências, o sujeito lírico não se limita a evidenciar a labilidade do ser humano e a impotência do saber médico, em era de progresso científico e desenvolvimento técnico. Pela imagem grotesca de dois cisnes — animal gregário, de forma harmoniosa e porte requintado — a cuspirem/escarrarem jacintos, planta herbácea de flores vistosas e perfumadas, o sujeito poético prepara o recetor textual para a denúncia da estranheza que subjaz ao relacionamento interpessoal na sociedade moderna. A palavra composta «Menscheneinsamkeit» ([«solidão [ausência] de seres humanos»], Blass 1912, p. 23), discursivamente posposta à menção da gestualidade condolente e associada, no verso seguinte — o derradeiro do poema — ao motivo do vácuo («und Menscheneinsamkeit, die schüttelfröstelnd stiert in Räume, luftleere Räume» [«e solidão de seres humanos que arrepiada olha fixamente para espaços, espaços de vácuo»], Blass 1912, p. 23), eleva a carência socioafetiva dos enlutados a vazio metafísico da humanidade: a morte constitui já não limiar de acesso a universo paradisíaco sob égide divina, mas abertura a espaços de inabitabilidade, de sucumbimento existencial, de extinção vital.

Mais raros são os poemas de autores expressionistas de língua alemã que urdem o tema da solidão em espaço da natureza. Tanto mais interessante, o poema «Ich will heraus aus dieser Stadt» («Quero sair desta cidade»), de Gerrit Engelke, publicado postumamente, em 1921, na coletânea poética *Rhythmus des neuen Europa* (*Ritmo da nova Europa*), que, já no título de inabitual dimensão (uma oração com sujeito, predicado e complemento) e com alteração da normal ordem sintática (antecipação da partícula separável e supressão do verbo principal) alude ao desconforto do indivíduo no espaço grande-urbano. Contrapondo aos motivos pressionantes e cerceadores do espaço humano (os mercados, os quartos, os degraus das escadas, o intenso rumor das ruas) constituintes eufóricos do universo natural (as montanhas, o bosque, os campos, os prados, as árvores, os vales, as correntes) e elementos do espaço atmosférico-sidereal (o vento, a lua, a neve, as

nuvens), o eu lírico, na primeira pessoa, inverte a valência negativa do termo «Einsamkeit» ([«solitude»/«solidão»], Engelke 1921, p. 33): usa o substantivo já na estrofe inicial, mas transforma o lexema em palavra composta, agregando-lhe, por anteposição, um substantivo de extração divina — o nome «Gott» (Engelke 1921, p. 33), designação da suprema divindade cristã. Saturado da massificação e da profusão de movimentos e sons que, na grande cidade, sensorialmente o extenuam e cognitivamente o exaurem, o eu poético frui, em modo antecipatório, por antevisão do momento libertador, o seu abandono do aglomerado urbano em que se encontra e a subsequente solitude no espaço natural. De modo algum, aqui, solidão imposta; tão-somente opção livre por desacompanhamento humano, porquanto o espaço campestre se apresenta ao eu lírico, na tela da sua imaginação, como perfeito anfitrião: aguarda-lhe a vinda («Ich weiß, daß Berge auf mich warten // Und Wald und Winterfeld und Wiesengarten» [«Eu sei que montes me esperam // E bosque e campo de inverno e jardim de pradaria»], Engelke 1921, p. 33); presenteá-lo-á à chegada («Weiß, daß für mich ein Wind durch Wälder dringt / So lange schon» [«Sei que para mim um vento atravessa o bosque / Há tanto tempo já»], Engelke 1921, p. 33). E também não solidão metafísica: o termo «Gotteinsamkeit» [«solidão de Deus»], Engelke 1921, p. 33), sinónimo de falta da providência divina, pressupõe não a inexistência do criador, mas a dificuldade humana de o vislumbrar no meio circundante. Na vinculação emocional-afetiva ao previsto espaço de chegada, tela de *locus amœnus*, longínqua, por isso, a salvo da dinâmica citadina, ancora o eu lírico a expectativa do encontro com a essência telúrica, que, como o sopro sideral, se lhe afigura eterna. O sujeito lírico realça o motivo da eternidade, ao qualificar com o atributo «ewig» um elemento do planeta terrestre («wo Ströme durch die Ewig-Erde pochen» [«onde torrentes palpitam através da terra-eterna»], Engelke 1921, p. 33) e um componente sideral («der Mond nachtleise singt / Den Ewig-Ton» [«a lua canta noturnamente suave o tom-eterno»], Engelke 1921, p. 34). Mais do que acesso ao limiar em que a imanência raia a transcendência, a natureza, em harmónica interação com as manifestações atmosféricas (vento atravessando o bosque, bosques cobertos de neve) e com os constituintes siderais (a lua em canto de embalo), revela-se portadora do divino, que, assim panteisticamente presentificado, investe a matéria terrena como o elemento cósmico de eternidade.

Mas não apenas na sua vivência urbana se confrontou a geração expressionista com a avassaladora problemática da solidão. Também longe da grande cidade, e, até, além-fronteiras do espaço de língua alemã, se viram os jovens expressionistas assaltados por tal imagem, já não de dor alheia, ou partilhada com concidadãos, mas autorreferencial, urdida em interstícios do eu, nos territórios europeus em que, durante 4 anos de Primeira Guerra Mundial, a matéria («Heimat») envergou o uniforme de pátria («Vaterland»).

Deslocalizados e desvinculados: não admira que, nos poemas expressionistas, a solidão assumia formato individual, quando em associação com o tema da Grande Guerra.

Em «Hinter der Front» («Atrás da frente»), de Kurt Heynicke, publicado em julho de 1919, na revista *Der Sturm*, o sujeito lírico combina, logo no primeiro verso, os motivos da morte e da solidão, através da imagem patética de sucumbimento fatal em ato solitário («Wir sterben in Einsamkeit» [«Morremos em solidão»], Heynicke 1919, p. 60). O lamento inicial da voz na primeira pessoa prolonga-se por figurações do quadro bélico que configuram e exacerbam a solidão dos soldados ainda resistentes — a devastação do terreno, as cruzes, os sinais acústicos e luminosos de combate («Die müden Augen trinken still die Öde / weglängs steht sie an den Kreuzen / Winde bringen die Rufe der Schlacht / im Osten flackern Fackeln» [«Os olhos fatigados bebem o ermo / ao longo do caminho, está ele junto das cruzes / ventos trazem os clamores da batalha / a leste chamejam os fachos»], Heynicke 1919, p. 60) —, antes de se deter, ao rematar do poema, na tela aquém do campo de batalha: as mulheres, sinédoque da pátria que, em dor de luto e de mingua, afunda, por leviandade da pátria, no declínio da civilização humanista («Frauen und Heimat versinken / Abend» [«Mulheres e pátria afundam / Crepúsculo [fim de tarde»], Heynicke 1919, p. 60).

Semelhante o motivo e o timbre da deploração em *Einsamer Wächter*, de Alfred Lichtenstein, datado de janeiro de 1914, redigido durante o serviço voluntário no segundo regimento bávaro de infantaria e, por isso, incluído em livro na série intitulada *Soldatengedichte* (*Poemas de Soldado*). O sujeito poético, secundado pelo autor textual, introduz o tema da solidão já no título («Sentinela solitária») e retoma-o no segundo verso («Ich bin so verraten allein» [«Estou tão traidamente só»], Lichtenstein 1962, p. 88). Supostamente a salvo do fogo cruzado, o eu vivencial sofre a solidão do dever solitário de vigilância em aquartelamento militar. E, tanto a separação dos companheiros, como o espaço semifechado da guarita, tanto o sentimento de tédio, como a posição ereta de alerta, agravada pela carga do material bélico, signo de brutalidade e de morte, que segura («Ich greife nach Dolch und Gewehr» [«Punhal e espingarda»], Lichtenstein 1962, p. 88), o confrontam com dor maior: a lembrança do espaço domiciliário e da mãe. As formas verbais no presente do indicativo sustentam a coincidência de eu lírico e sujeito vivencial, induzindo no recetor textual a ilusão de cumplicidade, de partilha imediata, de participação na ação. Mais impactante, assim, a hipótese irreal que, enfatizada por interjeição e por partícula modal, e secundada pelo modo conjuntivo, remata o poema («Ach, wenn ich doch zu Hause / Bei meiner Mutter wär.» [«Ah, se eu estivesse em casa / Junto de minha mãe.»], (Lichtenstein 1962, p. 88) — grito infantil de angustiada, torturante solidão, a convocar o arrimo aconchegante do espaço familiar-doméstico e o regaço de materna salvaguarda, que libertariam o eu vivencial da função vigilante, para lhe proporcionarem o estatuto de inexpugnavelmente protegido.

Por vezes, o sentimento de solidão assalta o indivíduo mesmo perante cenário idílico-bucólico de recanto urbano. Em «An einem Fenster» («A uma janela») de Georg Trakl,

o motivo arquitetônico de interface realça a separação antinômica de espaço exterior percecionado pelo sujeito lírico e interioridade do eu. Na primeira pessoa e com recurso exclusivo ao presente do indicativo, a sugerir autenticidade, imediatricidade e cumplicidade, o eu poético revela a captação multissensorial do eu-vivencial através de eufórica imagética visual, olfativa, tátil, térmica e auditiva: o azul do céu sobre os telhados, a deslocação das nuvens, o esvoaçar célere e ascendente do pássaro, o aroma dos botões florais, a frescura do orvalho primaveril sobre a árvore, o silêncio no cálido zénite solar. Ar, terra, água e fogo compõem, assim, um quadro de beleza que justifica a passagem da apreensão empírica para a atividade onírica: agraciado pela aprazibilidade da paisagem natural, que o motivo humano da edificação imobiliária não desfeia, o eu poético não se acomoda na observação do real que se lhe manifesta defronte do parapeito, antes transpõe o limiar da realidade física, penetrando no universo do irreal. A fruição emocional-afetiva do Belo animal, vegetal e cósmico e a concomitante consciencialização de tão atrativa configuração («Es fühlt ein Herz: Das ist die Welt!» [«Sente um coração: Isto é o mundo!»], Trakl 1974, p. 140; «Mein Gott, wie ist die Welt so reich!» [«Meu Deus, como é o mundo tão rico!»], Trakl 1974, p. 140) catapultam o sujeito lírico para o sonho, que o libera dos grilhões espaciotemporais («Ich träume und träum' und das Leben flieht,» [«Eu sonho e sonho e a vida foge»], Trakl 1974, p. 140). Herói do romantismo alemão pareceria, não fora a subsequente refração desilusionística: a janela que possibilita ao sujeito lírico a intercomunicação com o universo exterior, e da qual ele se evade para a fantasia, corta-lhe também o fluxo encantatório, pois que lhe promove a evidência da sua solidão existencial, ao demarcá-lo da paisagem percecionada, pelo motivo da externalidade, que o heterodeítico supérfluo enfatiza («Das Leben da draußen» [«A vida lá fora»], Trakl 1974, p. 140) e pelo motivo da distância («fern» [«longínquo»], Trakl 1974, p. 140). O mar que se interpõe entre o eu vivencial e a realidade em que ele não participa não tem ancoragem no mundo natural, reduz-se a metáfora hiperbólica («Meer von Einsamkeit» [«mar de solidão»], Trakl 1974, p. 140), que expressa a angústia do indivíduo espiritualmente insularizado. O derradeiro verso, não se limita a contrapor, por remissão intratextual, à exultação anteriormente referenciada a ulterior não congratulação («Es fühlt's ein Herz und wird nicht froh!» [«Sente-a um coração e não fica alegre!»], Trakl 1974, p. 140): o pronome pessoal que, no último verso, se acopla, por apóstrofe, ao verbo «fühlen» («sentir») não se refere já a «Welt» («mundo»), mas a «Leben» («vida»), à existência ameaçada por solidão física e metafísica.

CONCLUSÃO

Em suma: rejeitando, embora, a solidude como modelo vivencial, que contrariaram através de frequentes e variadas iniciativas grupais, os expressionistas alemães e austríacos não escaparam à solidão que o seu inconformismo político, social e cultural e o seu consequente refúgio esporádico na guarida do eu lhes ia impondo; mas muito mais

relevante: não se alhearam da solidão que, sem escolha pessoal, acabrunhou muitos dos seus concidadãos. Bem pelo contrário: não só tomaram a solidão urbana como problema demográfico-social da era industrial, na senda dos naturalistas, como ainda a expandiram, elevando-a a problemática civilizacional, para melhor expressarem o pessimismo antropológico-cultural que a Era Guilhermina e a Dupla Monarquia do Danúbio, a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o início da República de Weimar e a proclamação da Primeira República Austríaca lhes inculcou.

Implícita ou explicitamente convocada, dominante ou em conjugação com temas e motivos adjacentes, em expressão mais ou menos gritante (na formulação de Edvard Munch), a problemática da solidão social, atinge, na literatura, sobretudo na lírica, como na pintura expressionista de língua alemã, apurado estágio de génese estética e de reflexão antropológica, rompendo os muros da configuração autotélica, para se abrir ao coletivo social que, por princípio programático, se pretendia tornar espaço do «novo Homem», signo de «comunidade», de «fraternidade».

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENN, Gottfried, 1975. *Gesammelte Werke*. Ed. por Dieter WELLERSHOFF. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Lizenzausgabe des Limes Verlages. Vol. I: *Gedichte: 1956 von Gottfried Benn getroffene Auswahl*.
- BEST, Otto F., ed., 1977. *Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam.
- BLASS, Ernst, 1912. *Die Straßen komme ich entlang geweht*. Heidelberg: Richard Weissbach Verlag.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Hrsg im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreich, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und des Evangelischen Bibelwerks in der Bundesrepublik Deutschland. Freiburg/Breisgau; Basileia; Viena: Verlag Herder, 1980.
- ENGELKE, Gerrit, 1921. *Rhythmus des neuen Europa*. Jena: Diederichs.
- HEYNICKE, Kurt, 1919. Hinter der Front. *Der Sturm*. Berlin: X. Jahrgang. Jul., (4), 60.
- JURKAT, Angela, 1993. *Apokalypse: Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus*. Bonn: VDG.
- LICHTENSTEIN, Alfred, 1962. *Gesammelte Gedichte: Mit Photos, Porträt und Faksimiles*. Zürich: Verlag Die Arche.
- PAULSEN, Wolfgang, 1983. *Deutsche Literatur des Expressionismus*. Bern; Frankfurt am Main; New York: Verlag Peter Lang.
- TRAKL, Georg, 1974. *Dichtungen und Briefe*. Ed. por Walther KILLY, e Hans SZKLENAR. 3.ª edição. Salzburg: Otto Müller Verlag.
- WOLFENSTEIN, Alfred, 1972. *Menscheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien*. Ed. por Kurt PINTHUS. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag. 1.ª edição 1920.

SIMÕES LOPES NETO: DUAS FORMAS DE SOLIDÃO NO PAMPA OITOCENTISTA

FRANCISCO TOPA*

Resumo: *Este trabalho aborda dois dos Contos gauchescos do autor sul-rio-grandense João Simões Lopes Neto, representativos de duas formas de solidão, ambas pertinentes e atuais: a involuntária e duradoura, que resulta de um fenómeno coletivo e que tem que ver com o ordenamento do território e com a idade; e uma outra, não necessariamente voluntária, em que estamos sozinhos momentaneamente e nos voltamos para nós mesmos, percebendo então que não estamos sós porque fazemos parte de um mundo que vai muito para além de nós, e acabamos por desenvolver uma forma superior de compreensão.*

Palavras-chave: *Solidão; João Simões Lopes Neto; Contos gauchescos.*

Abstract: *This paper deals with two of the Contos gauchescos by João Simões Lopes Neto from Rio Grande do Sul, representative of two forms of solitude, both pertinent and current: the involuntary and lasting, which results from a collective phenomenon and has to do with territorial planning and age; and another, not necessarily voluntary, in which we are momentarily alone and turn to ourselves, realizing then that we are not alone because we are part of a world that goes far beyond us, and we end up developing a superior form of understanding.*

Keywords: *Loneliness; John Simões Lopes Neto; Contos gauchescos.*

Por razões que não são fáceis de entender, o português é uma das línguas em que o conceito de solidão não está bem definido, ou pelo menos não é tão preciso quanto aquilo que se verifica noutros idiomas. Embora tenhamos, ao lado de *solidão*, outras palavras — como *soledade* e *solitude* —, não há forma de diferenciar, na linguagem comum, a solidão voluntária da involuntária, a *solitude* e a *loneliness* do inglês. A primeira resulta de uma escolha e está habitualmente associada à contemplação e ao pensamento, tendo assim uma conotação positiva, ao passo que a segunda, para além de não resultar da vontade do sujeito, vem ligada a um sentimento negativo relacionado com a ideia de rejeição.

Certamente para contornar parte deste problema, propôs Luandino Vieira em «Muadiê Gil, o sobral e o barril» (de *Velhas estórias*) uma nova palavra: *sozinhice*, isto é, a condição de estar sozinho, que não é exatamente o mesmo que estar só nem o mesmo que solidão (veja-se o camoniano «É um andar solitário entre a gente»). Vejamos o contexto em que ocorre o neologismo: «Muitas vezes uma telha só, bem no meio do madeiramento, na sua sozinhice triste era já alegria de fim, na hora da hora ser curta, não dar mais — verde ramo folhoso voando no cimo de tudo, patrão vem trazer o barril» (Vieira 1974,

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: ftopa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>.

p. 24). A passagem entende-se melhor sabendo que está em causa um costume da época: o pagamento de um barril de vinho aos trabalhadores pela conclusão de uma obra de construção civil, de que a colocação de uma primeira telha era já o prenúncio.

Esta imprecisão da língua portuguesa alarga-se também a palavras conexas, como é o caso de *só*, que tanto pode ser adjetivo como advérbio, permitindo assim interessantes jogos poéticos como é o caso de «mulher de um homem só», de Angélica Freitas, de que cito apenas a primeira estrofe:

*lá vem a mulher
de um homem só
só pela rua deserta
em sua bicicleta
sem bagageiro* (Freitas 2021, p. 38).

É também de um brasileiro, igualmente gaúcho e quase desconhecido em Portugal, que agora pretendo falar: refiro-me a João Simões Lopes Neto, natural de Pelotas, que viveu entre 1865 e 1916. Apesar de se tratar de uma figura maior da literatura sul-rio-grandense, o autor é pouco conhecido no resto do Brasil (e por maioria de razão no exterior). Isso tem que ver, por um lado, com o facto de a sua obra ter sido associada ao regionalismo e, por outro, com a especificidade do seu vocabulário, que tende a afastar o leitor menos preparado. A parte mais significativa da sua obra consiste nos *Contos gauchescos*, de 1912, e nas *Lendas do Sul*, do ano seguinte, mas ultrapassa largamente a recolha de histórias de tradição popular. Como têm defendido ensaístas mais recentes, a obra de Lopes Neto não se resume à representação da paisagem natural e humana do pampa brasileiro: em vez disso, como escreve Luís Augusto Fischer, o autor soube criar

personagens impressionantes, homens desassombrados e mulheres determinadas, vivendo cenas de intensa força, que só ocorrem quando somos confrontados com os limites do que temos de mais humano, o amor, o desejo, a sobrevivência física, a luta pela domesticação da natureza, a guerra (Fischer em Lopes Neto 2013, p. 12).

Por esse motivo, outros críticos sublinham que o autor pelotense representa nos seus textos uma certa forma de universalismo, precursor de ficcionistas da dimensão de Guimarães Rosa, Roa Bastos, Carpentier, Rulfo ou Vargas Llosa. Creio que os dois contos que agora brevemente discutirei ilustram bem essa avaliação, embora a sua escolha tenha que ver com a presença neles do tema da solidão.

O primeiro tem por título «O mate do João Cardoso» e, sob a capa de um humor anedótico, ilustra um caso extremo de solidão involuntária. A propósito da demora da comida encomendada pelas personagens, o vaqueiro Blau Nunes conta ao seu jovem

companheiro de viagem a história do João Cardoso, «bom velho, muito estimado, mas chalrador como trinta e que dava um dente por dois dedos de prosa, e muito amigo de novidades» (Lopes Neto 2013, p. 114)¹. Numa região e numa época de baixo povoamento, de grandes propriedades e de grandes extensões de terra dedicadas ao pastoreio de gado bovino, as oportunidades de convívio com vizinhos seriam escassas. Além disso, num tempo em que «não havia jornais, e o que se ouvia e se contava ia de boca em boca, de ouvido para ouvido» (p. 114), o conhecimento do que se passava fora da estância de cada um era difícil. Essas circunstâncias e o facto de na região em causa o consumo do chá mate ser a base de uma forma generalizada de convívio tornam verosímil a anedota: João Cardoso convidava todos os que passavam perto da sua fazenda para entrar, descansar um pouco e «tomar um amargo» (p. 114). O problema surge quando o visitante percebe que fora enganado: a paragem revelava-se demasiado longa, o hospedeiro era «renitente como mosca de ramada» (p. 114) e o tempo passava sem que o mate fosse servido. Tratava-se afinal de uma estratégia para reter a visita e combater a solidão, através de uma conversa em que João Cardoso «falava, indagava, pedia as novas, dava as que sabia; ria-se, metia opiniões, aprovava umas cousas, ficava buzina² com outras...» (p. 115).

Um caso como este ilustra bem como a solidão não é problema exclusivo dos nossos dias nem dos meios urbanos: em espaços rurais de baixíssima densidade populacional, numa certa fase da vida das pessoas — a velhice —, ela ocorria também no passado. O conto tem, porém, um pormenor que importa discutir: o velho não vivia verdadeiramente sozinho, uma vez que dá ordens a alguém que trata apenas por «crioulo». Se dúvidas houvesse, o sentido da palavra é clarificado mais adiante, quando o narrador Blau se refere a esta personagem dizendo que «o carvão sumia-se largando sobre o paisano uma riscada do branco dos olhos» (p. 115). Trata-se, pois, de um negro e, apesar da sua cumplicidade com João Cardoso (o narrador fala em «crioulo já calejado e sabido», p. 115), com toda a certeza de um escravo, talvez um entre vários, aspeto que a narrativa não esclarece. Seja como for, é de notar que ele não conta como pessoa — o que não é de surpreender numa sociedade escravocrata —, e não conta também para «espantar a solidão» (para retomar o verso da canção «A gente não lê», de Rui Veloso).

O segundo conto apresenta-nos uma solidão de tipo diferente: por ser momentânea, por ser epifânica e pelo facto de se anular a si mesma. Trata-se de um dos textos mais apreciados de Lopes Neto, «Trezentas onças». Nele o habitual narrador Blau Nunes conta um episódio passado consigo, num tempo em que tropeava e numa ocasião em que «viajava de escoteiro³, com a guaiaca⁴ empanzinada de onças de ouro» (p. 83). O dinheiro «era do meu patrão, um charqueador, sujeito de contas mui limpas e brabo como uma

¹ A partir daqui as citações da obra virão identificadas apenas pelo número da página.

² Irritado (nota de Fisher).

³ Viajava sozinho, sem levar outros animais além da montaria (nota de Fisher).

⁴ Cinto largo de couro, com bolsos (nota de Fisher).

manga de pedras⁵» (p. 84) e destinava-se ao «pagamento de gados que ia levantar» (p. 84). Pelo caminho parara para descansar, fazendo «uma sesta morruda⁶» (p. 83), depois da qual «tive ganas de me banhar; até para quebrar a lombeira⁷... E fui-me à água que nem capincho⁸!» (p. 83). Só ao chegar à estância onde deveria passar a noite se apercebe de que deixara a guaiaca com o dinheiro no local onde fizera a sesta. A memória surge de repente, precisa e carregada de emoção:

Parecia que estava vendo o lugar da sesteada, o banho, a arrumação das roupas nuns galhos de sarandi, e, em cima de uma pedra, a guaiaca e por cima dela o cinto das armas, e até uma ponta de cigarro de que tirei uma última tragada, antes de entrar na água, e que deixei espetada num espinho, ainda fumegando, soltando uma fitinha azul, que subia, fininha e direita, no ar sem vento...; tudo, vi tudo (p. 85).

Pelo caminho, no meio de «um silêncio grande, em tudo» (p. 86), o vaqueiro revela uma inesperada sensibilidade à paisagem, patente nesta bela descrição do pôr do sol:

A estrada estendia-se deserta; à esquerda os campos desdobravam-se a perder de vista, serenos, verdes, clareados pela luz macia do sol morrente, manchados de pontas de gado que iam se arrolhando nos paradouros da noite; à direita, o sol, muito baixo, vermelho-dourado, entrando em massa de nuvens de beiradas luminosas (p. 86).

Outro elemento da paisagem que repercute sobre o ânimo da personagem é as Três Marias, isto é, o cinturão da constelação do Oríon:

Bem por cima da minha cabeça as Três-Marias tão bonitas, tão vivas, tão alinhadas, pareciam me acompanhar... Lembrei-me dos meus filhinhos, que as estavam vendo, talvez; lembrei-me da minha mãe, de meu pai, que também as viram, quando eram crianças e que já as conheceram pelo seu nome de Marias, as Três-Marias. Amigo! Vancê é moço, passa a sua vida rindo...; Deus o conserve!... sem saber nunca como é pesada a tristeza dos campos quando o coração pena!... (p. 86).

⁵ Como uma chuva de pedras (nota de Fisher).

⁶ Grande, larga (nota de Fisher).

⁷ Sonolência, cansaço (nota de Fisher).

⁸ Capivara (nota de Fisher).

Fundindo tempos e espaços diferentes, esta visão emocionada Blau, de um modo que não anda longe do sujeito de «As Três Marias» de Manuel Bandeira:

[...] *Sou poeta,
Dentro dalma levo,
Levo três estrelas,
Levo as Três Marias!* (Bandeira 1985, p. 289).

Chegado ao local onde deixara a guaiaca e não a encontrando, Blau conclui que não lhe resta outra saída que não seja o suicídio. Ocorre então a epifania, a partir dos elementos da natureza:

No refilão⁹ daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim aquela má tenção... (p. 88).

Abrindo os olhos a esta nova luz, o sujeito descobre-se um elemento mais de um mundo que considera ser uma criação de Deus, aceitando a fatalidade e desistindo do suicídio. E é assim que, uma vez vencido, alcança uma espécie de vitória: a guaiaca com o dinheiro estava à sua espera no regresso à estância, uma vez que tinha sido recuperada por um grupo de viajantes.

As duas narrativas de Simões Lopes Neto apresentam-nos pois duas concepções de solidão, ambas pertinentes e ambas atuais: a involuntária e duradoura, que resulta de um fenómeno coletivo e que tem que ver com o ordenamento do território e com a idade; e uma outra, não necessariamente voluntária, em que estamos sozinhos momentaneamente e nos voltamos para nós mesmos, percebendo então que não estamos sós porque fazemos parte de um mundo que vai muito para além de nós, e acabamos por desenvolver uma forma superior de compreensão. Hoje que abundam, pelo menos na Europa, os territórios vazios ou esvaziados (a designação parece ter começado em Espanha, mas o seu uso tem vindo a alargar-se) e as pessoas que se sentem de algum modo vazias ou esvaziadas por efeito de uma solidão duradoura, a literatura pode servir, não apenas de aviso, mas também de *pharmakon*, no duplo sentido de remédio e de veneno.

⁹ Lance difícil (nota de Fisher).

BIBLIOGRAFIA

BANDEIRA, Manuel, 1985. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

FREITAS, Angélica, 2021. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras.

LOPES NETO, Simões, 2013. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Introdução, fixação de texto e notas por

Luís Augusto FISCHER. Porto Alegre: L&PM.

VELOSO, Rui, e Carlos TÊ, 1982. A gente não lê. Em: Rui VELOSO. *Fora de moda* [álbum]. Lisboa: Valentim de Carvalho.

VIEIRA, José Luandino, 1974. *Velhas estórias*. Lisboa: Plátano Editora.

NOVELAS DE XADREZ: CONCRETIZAÇÕES DA SOLIDÃO NA NARRATIVA DE STEFAN ZWEIG E NAS RELEITURAS FÍLMICAS DA OBRA

MARIA DE FÁTIMA GIL*

Resumo: *Stefan Zweig escreveu a Novela de Xadrez [Schachnovelle], em 1942, durante o exílio no Brasil e pouco tempo antes de se suicidar. Sendo um produto da própria solidão do autor, trata-se da obra em que Zweig mais abertamente equaciona a realidade do nacional-socialismo e os seus processos implacáveis de subjugação do humano. O isolamento radical das vítimas é um desses métodos. O meu trabalho pretende apresentar não só o modo como a novela configura esta solidão imposta, mas também a forma que tal confinamento adquire nas duas adaptações cinematográficas, respetivamente de 1960 e de 2021.*

Palavras-chave: *Solidão; Tortura; Novela de Xadrez; Stefan Zweig; Gerd Oswald; Philipp Stölzl.*

Abstract: *Stefan Zweig wrote Chess Novella [Schachnovelle], in 1942, during his exile in Brazil and shortly before his suicide. Being a product of the author's own solitude, it is the work in which Zweig most openly equates the reality of National Socialism and its ruthless procedures of subjugating the human. Radical isolation of the victims is one of these methods. My paper aims to study not only the way in which the novel presents this forced solitude, but also the form such confinement takes up in the two film adaptations, from 1960 and 2021 respectively.*

Keywords: *Solitude; Torture; Chess Novella; Stefan Zweig; Gerd Oswald; Philipp Stölzl.*

1. INTRODUÇÃO

A solidão é um modo de estar no espaço e no tempo, umas vezes assumido de forma voluntária, outras vezes determinado por circunstâncias exteriores. Em ambos os casos, trata-se de um fenómeno complexo, que tem vindo a ser objeto de estudo por várias áreas científicas e sobre o qual a literatura se debruça desde sempre. Nos nossos tempos pós-modernos, de fragmentação, pluralidade e individualidade, a solidão adquiriu maior relevância e ganhou mesmo foros de condição patológica. Todavia, a solidão projeta-se no mundo interior do ser humano em configurações muito diversas. Talvez devêssemos adotar conceitos mais diferenciados para esta realidade, como sugere o psicólogo Eberhard Elbing (1991, pp. 11-12), que considera «solidão» a variante negativa daquilo a que chama «o estar só» e usa a expressão «estar consigo próprio» para designar a vivência positiva

* FLUC; CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: mfgil@fl.uc.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2928-0371>.

de separação dos outros. Talvez devêssemos mesmo ir mais longe, como fazem vários académicos a que alude a estudiosa Friederike Gösweiner (2010, p. 41), distinguindo, por exemplo, entre solidão religioso-existencial e solidão psicológica, ou entre solidão como isolamento emocional e solidão como isolamento social.

As três formas de representação que me proponho abordar interpelam a solidão no âmbito desta última esfera e centram-se numa categoria muito particular do fenómeno, designadamente aquela que firma a solidão como técnica de tortura e se traduz no corte radical de quaisquer estímulos e contactos do ser humano. Utilizando linguagens diferentes, da literatura e do cinema, as três obras em análise estão ligadas por um claro nexo de intertextualidade, visível logo desde o título: *Novela de Xadrez* [*Schachnovelle*]. Nessa articulação, que é também de transposição intermedial, a função de hipotexto cabe à narrativa que Stefan Zweig escreveu no exílio brasileiro, pouco antes de se suicidar em fevereiro de 1942¹.

2. NOVELA DE XADREZ, DE STEFAN ZWEIG

Produto da própria solidão do escritor — afastado da Europa, dos amigos e dos contactos internacionais que alimentavam a sua existência —, a *Novela de Xadrez* é a única narrativa em que o célebre autor austríaco equaciona explicitamente o nacional-socialismo e os seus métodos, ficcionando a situação criada na Áustria com o *Anschluss*, em 1938. Permito-me delinear brevemente a ação. A bordo de um paquete entre Nova Iorque e Buenos Aires, a presença do campeão de xadrez Mirko Czentovic suscita a curiosidade dos passageiros da primeira classe, eles próprios jogadores diletantes do «jogo real». Um rico engenheiro americano dispõe-se a pagar a quantia exigida por Czentovic para disputar uma partida, que envolve todo o grupo. O campeão ganha sem dificuldade vários jogos de desforra, mas, a certa altura, um desconhecido intervém e consegue garantir um honroso empate. Deixa, porém, todos os cavalheiros perplexos ao recusar representá-los num novo encontro. Só mais tarde, em conversa com o narrador, expõe os motivos de tal atitude. Apresenta-se, então, como Dr. B. e conta os longos meses de cativeiro a que foi sujeito no Hotel Métropole — a sede da Gestapo em Viena —, explicando não apenas como um livro de partidas de xadrez lhe salvou a vida no quarto-cela, mas também como a compulsão desse jogo evoluiu nele para um estado de completa dissensão da consciência. No dia

¹ A escrita da novela ocorreu entre setembro de 1941 e fevereiro de 1942 (Renoldner e Wolf 2018, p. 233). Em Portugal existem três traduções da obra: a primeira, intitulada *Novela de Xadrez*, é de Álvaro Gonçalves (Zweig 2013); as duas outras optaram pelo título *Uma História de Xadrez*, tendo sido elaboradas por Ana Falcão Bastos (Zweig 2017) e Mónia Filipe (Zweig 2022), respetivamente. Foi também editada em Portugal, no ano de 2018, uma novela gráfica do ilustrador francês David Sala, traduzida por João Miguel Lameiras, com o título *O Jogador de Xadrez. Adaptação da Obra de Stefan Zweig*. Os passos em português citados neste trabalho são colhidos da versão de Álvaro Gonçalves e indicados com a sigla NdX, seguida da página em questão; os trechos no original são referenciados com a sigla SCH, seguida da página correspondente.

seguinte, defrontando novamente o campeão, o Dr. B. começa a revelar sinais de crescente instabilidade psíquica e só a intervenção do narrador consegue travar o vórtice da crise.

Zweig, que dizia de si mesmo ser um «psicólogo por paixão»², desenvolve em *Novela de Xadrez* um estudo de caso sobre uma monomania, na linha dos que já explorara em textos da década de 1920 — por exemplo, «Amok» (1922) ou «Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher» (1927)³. Tal como nessas obras — e como o próprio título indica —, o escritor recorre mais uma vez ao formato da novela, um género narrativo de viés dramático, muito condensado e que se constrói em torno de uma circunstância insólita (ou nova)⁴. Na verdade, em *Novela de Xadrez*, não existe uma, mas várias situações extraordinárias —, desde a estranha ascensão de Mirko Czentovic à liderança do xadrez mundial, até ao facto de o Dr. B., um mero amador, conseguir derrotá-lo. Podemos todavia, situar também essa conjunção inusitada da novela no papel ambivalente que o mais intelectual dos jogos de sociedade desempenha na história (Neubauer 2019, pp. 29-30). Afinal, é surpreendente que o xadrez seja, por um lado, um modo de garantir a sanidade mental de alguém sujeito a tortura psicológica em cela solitária e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, seja um modo de perverter essa mesma sanidade mental, até à situação-limite de desdobramento da personalidade.

Se Zweig retoma neste texto a forma da novela, também no que toca à estrutura regressa à organização em moldura, tão característica das suas histórias da década de 1920. Assim, os leitores deparam-se com uma narrativa enquadradora, em que participa o narrador homodiegético e que acontece no presente — ou seja, em 1938 ou 1939, a bordo do navio —, e uma narrativa enquadrada, transmitida autodiegeticamente pelo respetivo protagonista, o Dr. B. Em *Novela de Xadrez*, este modelo-base é, porém, ainda mais complexo, pois existe uma outra grande analepse, da responsabilidade de uma voz intra e heterodiegética — um amigo do narrador —, que logo de início dá informações sobre a história prévia de Mirko Czentovic.

Ambas as analepses se revelam decisivas como elementos prefiguradores da ação, quer porque expõem os motivos subjacentes ao comportamento dos dois xadrezistas na

² Zweig usa a expressão «Psychologe aus Leidenschaft» no texto introdutório ao volume de ensaios sobre Hölderlin, Kleist e Nietzsche, publicado em 1925 (Zweig ²2002 [1925], p. 10). Mais tarde, numa carta de 1928 ao seu colega Rudolf G. Binding, Zweig especificava ainda: «A psicologia, concretizada em figuras, é cada vez mais a minha paixão e eu pratico-a alternadamente em objetos histórico-reais e em objetos poético-imaginários» [«Psychologie, dargetan an Gestalten, das wird immer mehr meine Leidenschaft, und ich übe sie abwechselnd an real-historischen und poetisch-imaginierten Objekten»] (Zweig 2000, pp. 208-209). Quando não assinaladas de outro modo, as traduções são da minha responsabilidade.

³ «Amok» e «Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher» [«Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau»] foram dados à estampa por Stefan Zweig nas coletâneas *Amok. Novellen einer Leidenschaft* [*Amok. Novelas de uma Paixão*] e *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen* [*Confusão de Sentimentos. Três Novelas*], respetivamente.

⁴ Daí a designação de *novela*, originariamente em italiano. Daí também a conceção goethiana — tão importante para a tradição de língua alemã — de que a novela é «uma situação inédita que aconteceu» [«eine sich ereignete unerhörte Begebenheit»]; cf. Goethe 1994, p. 234.

segunda parte da novela, quer porque a caracterização direta e indireta que aí ocorre coloca as duas personagens numa relação de vivo contraste. Enquanto Mirko Czentovic vem de um meio pequeno e rural nos confins do império austro-húngaro e, longe de demonstrar particular inteligência, se revela um *outsider* algo grosseiro e muito arrogante no meio da sociedade cosmopolita e culta que viaja em primeira classe⁵, o Dr. B. é um advogado vienense de boas famílias, educado e afável, eloquente e sensível, que não destoa no ambiente de alta burguesia daquele espaço privilegiado do navio. A contraposição de temperamentos, de histórias e de atitudes faz com que a simpatia dos leitores se incline para esta figura, mas isso, naturalmente, também resulta da estratégia adotada por Zweig para a apresentação dos dois adversários: Czentovic é descrito sempre de uma perspectiva externa, ao passo que a narrativa autodiegética do Dr. B. permite o acesso ao seu castigado mundo interior.

Com efeito, esse passageiro inconspícuo carrega consigo profundas cicatrizes anímicas, que deixa perceber quando descreve ao narrador a agonia do cativo a que foi sujeito. Nesses momentos cruciais de rememoração, Stefan Zweig intensifica o discurso lúcido e bem estruturado do seu protagonista através da técnica da repetição (Neubauer 2019, pp. 51-52). Na exposição fluente e segura do Dr. B. passam a dominar paralelismos, anáforas, a reduplicação de certas palavras, como «nada», «sempre», «só»⁶, ou a obsidiante enumeração dos elementos que compunham o quarto e o universo do prisioneiro: «mesa», «cama», «lavatório», «cadeirão», «porta», «janela», «parede», «papel de parede» (NdX, pp. 57-59; SCH, pp. 54-58). Através deste recurso estilístico, Zweig consegue transmitir ao leitor, de maneira enfática, mas sem *pathos*, a imutabilidade da cela, a perversa invariabilidade do tempo e o vazio mental daí resultante.

O Dr. B. supera esse «vácuo total» (NdX, p. 56; SCH, p. 54) quando consegue roubar um livro e se dedica a decifrar as partidas de xadrez nele apresentadas. Usando a manta quadriculada da cama e figuras que molda com migalhas de pão, o advogado começa por reproduzir as partidas, mas após algum tempo coloca-se o desafio de jogar contra si próprio. A nova ocupação decorre na sua fantasia, sem necessidade de

⁵ O comportamento sobranceiro, mecânico e mesmo antissocial de Mirko Czentovic, bem como outras particularidades da sua história chegaram a ser interpretados como correspondendo a um retrato de Hitler; cf. Brode 1999.

⁶ Veja-se o seguinte exemplo: «Não havia nada para fazer, nada para ouvir, nada para ver, estava-se em todo o lado e ininterruptamente rodeado do nada, do vácuo total, sem espaço, sem tempo. Ia-se de um lado para o outro e os pensamentos acompanhavam-no dum lado para o outro, dum lado para o outro, sem parar. Mas até os pensamentos [...] não suportam o nada. Esperava-se por algo, de manhã até à noite, e nada acontecia. Esperava-se continuamente. Nada acontecia. Esperava-se, esperava-se, esperava-se, pensava-se, pensava-se, pensava-se até doerem as têmporas. Nada acontecia. Ficava-se só. Só. Só.» (NdX, pp. 57-58). [«Es gab nichts zu tun, nichts zu hören, nichts zu sehen, überall und ununterbrochen war um einen das Nichts, die völlige raumlose und zeitlose Leere. Man ging auf und ab, und mit einem gingen die Gedanken auf und ab, auf und ab, immer wieder. Aber selbst Gedanken [...] ertragen nicht das Nichts. Man wartete auf etwas, von morgens bis abends, und es geschah nichts. Man wartete wieder und wieder. Es geschah nichts. Man wartete, wartete, wartete, man dachte, dachte, man dachte bis einem die Schläfen schmerzten. Nichts geschah. Man blieb allein. Allein. Allein.»] (SCH, p. 56).

tabuleiro ou peças, e apodera-se incontrolavelmente dele, num tumulto interior que acaba por levá-lo ao hospital.

Salvo da crise e da refinada crueldade nazi pela intervenção de um médico idoso, o Dr. B. mostra-se capaz de avaliar a situação por que passou. Com a agilidade verbal que o caracteriza, não só reifica nas peças do jogo a esquizofrenia em que caiu, dividido entre o seu «eu-brancas» e o seu «eu-pretas» (NdX, p. 74; SCH, 81)⁷, como chega ainda à seguinte conclusão:

Obviamente que hoje em dia tenho a perfeita noção de que aquele meu estado era já uma forma completamente patológica de sobre-excitação mental, para a qual não encontro nenhuma outra designação a não ser aquela que até então era desconhecida em termos médicos: intoxicação pelo xadrez (NdX, p. 74)⁸.

Tudo isto demonstra que, apesar do desconcerto que se instalou na psique do Dr. B. durante o cativeiro, o protagonista da novela de Stefan Zweig é uma figura que readquiriu algum equilíbrio e controle. Quando se deixa convencer a enfrentar de novo o campeão Mirko Czentovic, o Dr. B. procura apenas testar a permanência ou superação da sua monomania:

[...] jogo apenas uma única partida... que será um ponto final numa velha conta — uma resolução definitiva e não um novo começo... Não quero cair de novo nessa febre do jogo, na qual só consigo pensar com horror... [...] Qualquer um que tenha estado dependente de uma mania permanece para sempre em risco — e com uma intoxicação pelo xadrez, mesmo curada, o melhor é não se aproximar dum tabuleiro de xadrez... Portanto, o senhor entende — só esta partida experimental, nada mais que isso (NdX, pp. 82-83)⁹.

O jogo em causa termina com a vitória do Dr. B. e este, apesar do que havia combinado, não consegue resistir ao desafio de Czentovic para a desforra. Como sublinha

⁷ «Mal o meu eu-brancas fazia uma jogada, o meu eu-pretas avançava febrilmente; mal terminava uma partida, estava eu já a desafiar-me para a seguinte, pois em todos os jogos havia um eu-xadrez vencido, que, por sua vez, exigia um jogo de desforra.» (NdX, p. 74). [«Kaum hatte mein Ich Weiß einen Zug getan, stieß schon mein Ich Schwarz febrig vor; kaum war eine Partie beendet, so forderte ich mich schon zur nächsten heraus, den jedesmal war doch eines der beiden Schach-Ich von dem andern besiegt und verlangte Revanche.»] (SCH, p. 81).

⁸ «Selbstverständlich bin ich mir heute ganz im klaren, daß dieser mein Zustand schon eine durchaus pathologische Form geistiger Überreizung war, für die ich eben keinen anderen Namen finde als den bisher medizinisch unbekannten: eine Schachvergiftung.» (SCH, p. 84).

⁹ «[...] ich spiele nur eine einzige Partie... sie soll nichts als der Schlußstrich unter eine alte Rechnung sein — eine endgültige Erledigung und nicht ein neuer Anfang... Ich möchte nicht ein zweites Mal in dieses leidenschaftliche Spielfieber geraten, an das ich nur mit Grauen zurückdenken kann... [...] Jeder, der eine Manie verfallen war, bleibt für immer gefährdet, und mit einer — wenn auch ausgeheilten — Schachvergiftung soll man besser keinem Schachbrett nahekommen... Also Sie verstehen — nur diese eine Probepartie für mich selbst und nicht mehr.» (SCH, p. 94).

Martin Neubauer (2019, p. 30), a tensão que se desenvolve na novela atinge aqui o clímax, pois neste confronto colidem, de forma concentrada, dois princípios que atravessam toda a obra: de um lado a imaginação e a liberdade, representadas pelo Dr. B., do outro a lógica fria e mecânica, evidenciada no «autômato de xadrez» Czentovic (NdX, p. 41; SCH, p. 32).

O tempo que o campeão dilata propositadamente entre cada lance reativa a impaciência do jogo mental que o advogado travava consigo próprio na solidão do quarto-cela e leva-o a mergulhar cada vez mais fundo no seu transe esquizoide. Quando, por fim, o narrador lhe segura energicamente o braço e o detém (NdX, pp. 91-92; SCH, pp. 107-108), o Dr. B. desculpa-se com cortesia e abandona a sala: «Fez uma vénia e partiu da mesma forma modesta e misteriosa como aparecera pela primeira vez.» (NdX, p. 92)¹⁰. O narrador acredita que ele não voltará a acercar-se de um tabuleiro de xadrez, mas o Dr. B., na experiência de autodomínio que quis levar a cabo, esteve, de novo, muito próximo da loucura e o risco de recaída continua a ser real.

A narrativa desta monomania termina, por isso, de forma perturbadoramente aberta, embora o facto de Czentovic ganhar a partida e ter a última palavra no texto¹¹ não deixe dúvidas sobre quem sai vitorioso na luta simbólica da cultura e do humanismo face a um antagonista desumano, brutal e implacável. Sem dúvida, o contexto histórico-político em que a novela foi elaborada legitima tal interpretação, mas convém não esquecer que vários dos protagonistas de Zweig — Tersites, Jeremias, Erasmo, Castellio, Magalhães —, apesar de derrotados, se revelam moralmente vencedores, figuras a quem a História, *a posteriori*, acaba por dar razão. O Dr. B. pode ser encarado como uma dessas personagens, e, por consequência, o texto também admite uma leitura mais otimista. Avaliada deste ângulo, a narrativa aponta uma utopia libertadora, mostrando que, apesar dos obstáculos, a resistência não é inútil e pode inspirar a superação do terror (Renoldner e Wolf 2018, p. 237; Neubauer 2019, p. 58).

O que fica dito sobre a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig pretende salientar que o texto não se esgota na apresentação do suplício do isolamento, posto em prática pelos nacional-socialistas na Áustria de 1938. A par dessa situação, destacam-se ainda outros aspetos, como o fascínio do xadrez e as descrições das partidas, as diferentes biografias dos dois adversários e a acuidade dos seus distintos psicogramas, a explanação da crise existencial de um ser humano privado das coordenadas habituais da sua vida, até mesmo alguma projeção autobiográfica do autor (Renoldner e Wolf 2018, p. 237). É, todavia, inquestionável a importância que a tortura nazi da solitária adquire na continuada receção

¹⁰ «Er verbeugte sich und ging, in der gleichen bescheidenen und geheimnisvollen Weise, mit der er zuerst erschienen.» (SCH, p. 109).

¹¹ «É pena», disse com um ar magnânimo. «O ataque até nem estava nada mal concebido. Para alguém que é um dileitante, esse senhor tem na realidade um talento invulgar.» (NdX, p. 92). [«Schade», sagte er großmütig. «Der Angriff war gar nicht so übel disponiert. Für einen Dilettanten ist dieser Herr eigentlich ungewöhnlich begabt.»] (SCH, p. 109).

da novela¹². A existência do Dr. B. ilustra o destino de muitas vítimas de Hitler e o lugar próprio que a narrativa ocupa no cânone da literatura alemã faz dela um *lieu de mémoire* (Nora 1989), *i.e.*, não só uma história marcante sobre o passado, capaz de impedir que o horror do nacional-socialismo se dissipe na memória coletiva, mas também uma referência literária apta a ser continuamente reinvestida de significados e emoções. Isso mesmo comprovam as duas transposições filmicas da obra, ao regressarem à novela em momentos diferentes dos séculos XX e XXI.

3. NOVELA DE XADREZ, DE GERD OSWALD

Começamos pela película a preto e branco realizada em 1960 por Gerd Oswald¹³, que escreveu também o roteiro, juntamente com os argumentistas Harold Medford e Herbert Reinecker. O Dr. B. chama-se agora Werner von Basil e é interpretado por Curd Jürgens, ator germano-austriaco de craveira internacional¹⁴, que tem aqui mais um desempenho de enorme qualidade.

O filme, embora suprima a figura do narrador, distribui algumas das suas observações por outras personagens e mantém a estrutura da novela zweiguiana. Existe, portanto, uma ação enquadrada, que mostra a experiência do protagonista como prisioneiro no Hotel Métropole, e uma ação enquadradora, que tem lugar em agosto de 1938, no paquete SS Adria. Note-se que o navio não cruza o mar entre Nova Iorque e Buenos Aires, como no hipotexto, mas entre a Europa e Nova Iorque. Tal mudança dá à viagem um novo significado, pois o transatlântico deixa para trás o Velho Continente, em direção à esperança e ao futuro que a cidade norte-americana representava nessa época.

As primeiras sequências filmicas decorrem no barco e indiciam o momento histórico, uma vez que seguem a bordo muitos fugitivos ao nacional-socialismo e são vários os comentários acerca da situação explosiva criada por Hitler. Como na novela, Mirko Czentovic entra de forma arrogante, mas, afinal, não é por ele que a partida se atrasa. Sem outras informações, aumenta nos espectadores a curiosidade sobre a importância do

¹² Para além de inúmeras edições na Alemanha, a novela alcançou igualmente grande êxito a nível internacional: a bibliografia de Stefan Zweig publicada por Randolph J. Klawitter em 1991 assinalava traduções em 35 línguas; em 2012, antes de terminados os 70 anos de proteção dos direitos de autor, estavam registados 58 contratos de tradução. Sobre estes dados e a receção da *Novela de Xadrez*, veja-se Renoldner e Wolf 2018, pp. 239-243.

¹³ Gerd Oswald (1919-1989), filho do cineasta alemão Richard Oswald, emigrou para os Estados Unidos em 1938, tendo-se distinguido como realizador no cinema e na televisão. A referência às cenas deste seu filme serão, doravante, feitas a partir da edição em DVD, de 2017. Dada, porém, a distância temporal entre os dois suportes mediáticos, mencionar-se-á sempre a data de realização da película.

¹⁴ A projeção internacional de Curd Jürgens iniciou-se em 1955, com o Prémio de Melhor Ator no Festival Internacional de Cinema de Veneza, pelo seu papel em *O General do Diabo* [*Des Teufels General*], realizado por Helmut Käutner, a partir do drama homónimo de Carl Zuckmayer. Nesse mesmo ano, o ator desempenhou um dos principais papéis da película francesa *Et Dieu créa la femme* (1955), de Roger Vadim, o mesmo acontecendo depois, em Hollywood, nas longas-metragens *The Enemy Below* (1957), de Dick Powell, e *Me and the Colonel* (1958), de Peter Glenville, baseado na peça satírica *Jakobowsky e o Coronel* [*Jakobowsky und der Oberst*], de Franz Werfel.

passageiro que tarda. A figura com que o público se depara, porém, é um homem acossado e inquieto, que deve a sua liberdade à intervenção do alto dignitário da Igreja que o acompanha, mas vê nos obstáculos do percurso até ao porto o indício de que não escapará aos seus algozes. Chegado ao navio e instalado numa cabine, continua a dar sinais de agitação e mesmo de sobressalto, por se encontrar entre pessoas que com ele interagem de forma normal (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:11:43). A explicação para esta atitude, à primeira vista incompreensível, ocorre depois de Werner von Basil entrar no salão e conseguir um empate no jogo que o grupo de cavalheiros se encontra a disputar com Mirko Czentovic (Mario Adorf). O filme entra, então, num longo *flashback* que corresponde à analepse autodiegética do texto zweiguiano.

Ao contrário da história narrada pelo Dr. B., que sublinha a sua discreta atividade como gestor da fortuna da Igreja Católica e de membros da família imperial, o início do *flashback* acentua o lado público e prestigiado da figura. Assim, transmitindo a esfera da alta sociedade em que Werner von Basil se movia, a película mostra um baile no Hotel Métropole, onde o advogado, influente e respeitado pelos seus pares, era presença habitual (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:22:28). Os alemães haviam entrado nesse dia na Áustria e von Basil trava conhecimento com o chefe da Gestapo em Viena, o elegante e palaciano Hans Berger (Hansjörg Felmy), que se encontra acompanhado pela primeira-bailarina Irene Andreny (Claire Bloom) (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:25:05). Trata-se de duas personagens que não constam do texto de Zweig, mas se revelarão axiais no filme. Com efeito, Berger adquire na longa-metragem a relevância do antagonista, congregando numa só figura as referências despersonalizadas que o Dr. B. zweiguiano faz aos seus carascos. O espectador acompanha, deste modo, não só o conflito do Dr. B. consigo próprio durante a tortura da solitária, mas também o confronto ideológico entre Werner von Basil e Hans Berger, que envolve ainda a disputa por Irene. Esta, embora a princípio oscile entre os dois, acaba por colocar-se decididamente ao lado de von Basil, deixando perceber o seu amor por ele.

O jurista é levado nessa mesma noite ao gabinete de Berger e, sob a fotografia do novo governador da Áustria, Arthur Seyss-Inquart, decorre uma conversa tensa, em que ambos os contendores medem forças (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:42:14). O homem da Gestapo, que nunca surge em uniforme, procura convencer o advogado a tomar uma posição pública de apoio à nova ordem e a indicar onde se encontram os bens da Igreja que tinha a seu cargo. Face à tenacidade e ao desdém que encontra da parte de von Basil, manda prendê-lo num quarto exíguo, onde uma torneira pinga de forma contínua e enervante, acentuando a tortura (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:46:20).

A princípio, o advogado enfrenta a solitária com dignidade e até com ironia, mas acaba por sucumbir ao fim de várias semanas. Como no hipotexto, Gerd Oswald constrói o primeiro pico de tensão em torno da descoberta do livro de xadrez. A sequência,

em clássico *eyeline matching*¹⁵, alterna dramaticamente grandes planos, ora dos olhos incrédulos do protagonista, ora da pequena parte do livro que ele consegue vislumbrar (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:05:44). Tal como na novela, von Basil fica frustrado com o teor do volume, mas as partidas de xadrez que começa a jogar repõem a sua capacidade de resistência. O equilíbrio mental persiste até que Berger, suspeitando da situação, vai pessoalmente ao quarto-cela e confisca o livro (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:18:55). O filme introduz assim uma ocorrência exterior, que não existe no hipotexto, para justificar a espiral de aniquilamento em que entra o advogado quando continua a jogar na imaginação e a travar partidas contra si mesmo.

A câmara, que até aí pouco alterou a sua posição frontal, neutra e «objetiva», começa a filmar também num ângulo inabitual, oblíquo (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:26:14) — por vezes ascendente, por vezes descendente —, transmitindo o comportamento cada vez mais descontrolado de Werner von Basil. A música dramática sublinha a progressiva transformação, enquanto Curd Jürgens manifesta a loucura do advogado através do olhar alucinado e de expressões faciais de angústia e desespero. Ao mesmo tempo, a linguagem da figura, a princípio fluente, elegante e rigorosa, degrada-se visivelmente, convertendo-se apenas em frases elípticas, monossílabos e apóstrofes desafiadoras aos seus dois eus jogadores de xadrez. O clímax atinge-se numa cena em que as imagens são captadas da perspectiva da personagem e resultam num inquietante efeito estroboscópico. Nessa rápida sequência de fotogramas, von Basil encontra-se, mais uma vez, a caminho do interrogatório e cruza-se com novos prisioneiros acabados de chegar ao átrio do Hotel Métropole; completamente dominado pela sua obsessão, corre para eles e tenta forçá-los a ocupar, quais peças de xadrez, a posição que considera correta no piso axadrezado do hotel (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:29:47). Com esta técnica de filmagem em movimento oscilante, do ponto de vista da figura, Gerd Oswald consegue gerar nos espectadores, de forma muito eficaz e perturbadora, uma compreensão empática do sofrimento e da degradação psicológica a que o prisioneiro chegou.

Cabe aqui uma referência ao facto de a obsessão do «jogo real» se encontrar simbolicamente em todo o filme também pela insistência em motivos de xadrez. A título de exemplo, veja-se que o genérico se inicia com a imagem de um tabuleiro, constando depois as informações técnicas nas várias casas, brancas e pretas. Além disso, a par do chão do hotel, focado logo desde a cena do baile, sobressaem ainda a manta da cama do prisioneiro ou as linhas quadriculadas da janela do seu quarto. Tal como no hipotexto, a manta serve de base para o advogado treinar as jogadas de xadrez, mas o desenho da janela projeta-se no teto em diferentes etapas do isolamento, formando padrões que a câmara capta obliquamente e que alimentam a obsessão de von Basil.

¹⁵ Sobre este e outros conceitos dos estudos cinematográficos, cf., entre outros, Hayward ⁵2018, Hagener e Pantenburg, ed., 2020.

É igualmente significativa a disposição em quadricula de algumas fotografias na casa do advogado. Estas retratam várias individualidades austríacas, de entre as quais se destaca o chanceler Kurt Schuschnigg, que foi submetido à tortura da solitária no Hotel Métropole, juntamente com o barão Rothschild — Louis Nathaniel Freiherr von Rothschild —, como Hans Berger dirá depois a von Basil (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:45:15). Os quadros constituem um modo de recuperar a informação que o Dr. B. transmite ao narrador homodieético na novela (NdX, pp. 55-56; SCH, p. 53), mas não deixa de ser interessante que se encontre na referida parede um retrato do próprio Stefan Zweig, autor do texto e humanista exilado, como Werner von Basil acabará por tornar-se. Alertado para o perigo que corre, o advogado demora a separar-se de tais quadros (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:38:44). Isso acontece, a meu ver, não tanto pelo prenúncio ominoso que só o espectador competente poderá alcançar nesta parte inicial do conflito, mas porque os retratados representam uma certa ideia da Áustria a que o nacional-socialismo veio pôr fim. Refiro-me especificamente à utopia de identidade, cultura e paz do «mito habsbúrgico», como lhe chamou Claudio Magris (2013 [1966]), ou do «mundo de ontem», como Zweig veio a intitular as suas memórias (1944)¹⁶.

Após o paroxismo do incidente no átrio do hotel, um oficial superior leva Werner von Basil para a cave, onde o interrogatório, na presença de Berger, ameaça passar da coação psicológica à violência física (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:31:25). O grande *flashback* termina nesse momento, dando lugar à narrativa enquadradora, ou seja, ao presente, no transatlântico.

Nessa altura, a meio do jogo com Czentovic, um perturbado von Basil está prestes a agredir o campeão mundial — que toma por Hans Berger —, exigindo que este lhe diga o que ele terá revelado (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:33:48). A crise, todavia, é travada por Irene, que entrou no barco na escala feita em Veneza. Oswald já anteriormente dera grande destaque a esta figura, interrompendo por três vezes a apresentação sufocante da tortura do protagonista com cenas de exterior, em que se mostram os esforços da bailarina para salvar o advogado. Agora, assumindo o papel do narrador do hipotexto zweiguiano, Irene «acorda» von Basil do seu transe, assegurando-lhe que ele não divulgou nada e que Berger foi afastado, porque o método de tortura em solitária não surtiu efeito (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:34:54). Deste modo, ainda que a última palavra continue a ser de um insensível Mirko Czentovic, o final revela-se inequivocamente positivo. Se a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig termina de forma aberta, deixando ao leitor a decisão positiva ou negativa sobre uma recuperação psíquica da figura, Werner von Basil, no filme, derrota os nacional-socialistas e bate o campeão de xadrez, que, para ele, replica os seus algozes nazis. Orientando a interpretação dos espectadores, vai nesse sentido a leitura que o

¹⁶ Sobre o efeito que a perda dessa narrativa teve em Stefan Zweig e como se refletiu em *Schachnovelle*, cf. Kerschbaumer 2011.

grupo de cavalheiros presentes faz da exclamação de xeque-mate proferida pelo advogado (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:37:25): não corresponde efetivamente à posição das peças no tabuleiro de xadrez, mas exprime a sua vitória. Quando von Basil por fim abandona a sala, é na companhia da mulher que ama, para um recomeço de vida que tem tudo para ser feliz (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:37:09).

Podemos então dizer que a *Novela de Xadrez* de Gerd Oswald consegue um equilíbrio estável entre a matriz zweiguiana e a liberdade criativa que assiste a todas as adaptações intermediais. O realizador alemão conserva a estrutura em moldura que distingue o texto e respeita a caracterização psicológica do Dr. B. e de Mirko Czentovic, mantendo o advogado como figura de identificação. Além disso, transmite o efeito da tortura com a progressiva ruína da aparência de von Basil e com a acumulação de comportamentos reveladores da sua desordem mental. Mas enquanto na novela de Zweig o trauma volta a instalar-se na figura apenas na segunda parte do texto, *i.e.*, nas partidas jogadas contra Mirko Czentovic, no caso do filme os sinais de perturbação estão visíveis desde o início e permanecem até ao momento derradeiro, do confronto que ameaça tornar-se físico com o campeão mundial. A luta que se desenrola entre o Dr. B. e os seus anónimos carrascos nazis reforça-se com a concentração destes na figura de Hans Berger, o chefe da Gestapo, e ainda com a personagem de Irene, por quem os dois antagonistas competem. O triângulo amoroso que o realizador acrescentou à novela — e em que terá pesado alguma cedência ao gosto do grande público — foi visto, porém, pelos críticos, como sobrepondo-se à verdadeira temática da narrativa: «O filme-problema alemão volta a fazer o papel do Rei Midas invertido: o que toca na literatura, transforma-o em lixo de entretenimento», opina Karl Schumann na altura, no jornal *Süddeutsche Zeitung*¹⁷.

4. NOVELA DE XADREZ, DE PHILIPP STÖLZL

Seis décadas após a longa-metragem de Gerd Oswald, outro realizador alemão, Philipp Stölzl, retoma, em 2021, a história da *Novela de Xadrez*¹⁸. Como explica em várias entrevistas (Arnold 2021; Armknecht 2021; Behrens 2021; Penning 2021), o cineasta entrou no projeto quando os produtores Tobias Walker e Philipp Worm já há muito trabalhavam com o argumentista Eldar Grigorian e tinham chegado ao conceito em que assenta a película: o de passar a ação temporalmente bipartida de Zweig para a mente do protagonista. Para o papel de Dr. B., que aqui é o notário Josef Bartok, Stölzl escolheu Oliver Masucci,

¹⁷ «Der deutsche Problemfilm gefällt sich wieder einmal in der Rolle des umgekehrten König Midas: Was er an Literatur berührt, verwandelt er in Unterhaltungsschrott», *apud* Neubauer 2019, p. 80.

¹⁸ Philipp Stölzl, nascido em 1962, em Munique, iniciou a sua carreira como realizador de vídeos musicais (Faith no More, Rammstein, Madonna, etc.) e tem-se distinguido também na direção de espetáculos teatrais e de ópera. Estreou-se nas longas-metragens em 2002. A referência às cenas deste seu filme serão feitas, doravante, a partir da edição em DVD, lançada logo em 2022, um ano após a estreia da película.

cuja soberba interpretação foi muito justamente aplaudida pela crítica (Freund 2021; Liere 2021; Pfeiffer 2021; Ribi 2021).

Nessas entrevistas, Stölzl distancia-se da longa-metragem de Gerd Oswald por a considerar «um pouco rígida, teatral, como era o cinema alemão na altura» [«ein wenig hölzern, theaterhaft, wie das deutsche Kino der Zeit war»] (Arnold 2021), criticando ainda a inclusão do triângulo amoroso, que reputa espúrio, e a abordagem da figura do Dr. B., que entende obedecer sempre a uma perspectiva exterior (Behrens 2021). Mas não deixa de ser surpreendente que o cineasta adote algumas das soluções já introduzidas pelo seu antecessor. Veja-se por exemplo, na parte inicial do filme, a cena do baile (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:10:57), desta feita reduzindo a tensão ominosa que ainda transparecia na película de 1960, de modo a salientar a frivolidade em que a elite vienense continuava a viver a despeito do perigo. Nessa e noutras sequências, intervém uma figura feminina, a mulher de Joseph Bartok, que não é objeto de disputa como Irene, mas tem igualmente um papel-âncora no filme. Segundo o realizador (Arnold 2021; Penning 2021; Zylka 2021), a introdução da personagem de Anna Bartok (Birgit Minichmayr) pretende não apenas acentuar a felicidade do passado, mas representar igualmente um ponto de referência, uma Penélope para quem o notário queira sempre regressar, no meio das provas — tal como o Ulisses de Homero, que é evocado repetidas vezes ao longo da fita. Além de Anna Bartok, sobressai de novo, na constelação de personagens, o chefe da Gestapo em Viena (Albrecht Schuch), ainda mais distinto e afável, mas também ainda mais implacável. Agora com o nome de Franz-Josef Böhm — e novamente sem uniforme —, volta a caber-lhe o papel de verdadeiro antagonista. Por fim, em termos técnicos, aumenta no filme de Stölzl a captação de imagens a partir de ângulos pouco habituais da câmara, numa estratégia que Oswald já tinha utilizado e que intensifica o clima psicologicamente asfixiante da solitária. A título de exemplo, note-se que a distância percorrida de forma incessante pelo advogado no quarto-cela é filmada de uma perspectiva descendente e quase como se se tratasse do registo de uma câmara de vigilância (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:34:14).

Do mesmo modo que as semelhanças entre as duas realizações cinematográficas são dignas de nota, as diferenças também se revelam assinaláveis, sendo que a mais substancial ocorre ao nível da estrutura e tem repercussões para a história e para a configuração do protagonista.

Nos seus primeiros 30 minutos, o filme de Stölzl parece organizar-se em dois planos temporais, segundo o esquema de narrativa enquadrada e narrativa enquadradora, como no hipotexto zweiguiano. O tempo presente mostra um indivíduo — com um passaporte em nome do grande mestre de xadrez Max von Leuwen —, que se prepara para subir a bordo do navio rumo a Nova Iorque e, no cais de embarque, reencontra a mulher. É certo que na cena de abertura se ouve uma voz masculina a enunciar lances de

xadrez, e, após a luz bruxuleante de uma lâmpada a fundir, vê-se um grande plano dos olhos inquietos da figura, mas o espectador não tem ainda informação para decodificar adequadamente este introito. Quando a câmara muda para a imagem geral do protagonista, hirt, de rosto inexpressivo e olhar fixo, sentado no carro que o trouxe, de noite, ao cais (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:01:46), tanto a enunciação de jogadas de xadrez, que continua audível, como o aspeto físico da personagem, como ainda o ambiente soturno e atemorizador que o envolve deixam perceber que aquele homem terá passado por um sofrimento lancinante.

Após as primeiras cenas no navio, a história desloca-se para o passado. Apresenta-se agora um ambiente de alta burguesia, culta, despreocupada e feliz (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:07:05), e é nesta fase que decorre a já mencionada cena do baile. No meio da festa, Gustl, um amigo de Bartok, avisa-o de que o seu nome consta na lista negra dos nazis. O notário acaba por dar instruções à mulher para sair de Viena, enquanto ele, no escritório, tenta queimar documentos reveladores da sua atividade como gestor de fortunas da aristocracia. O rádio transmite o célebre discurso de capitulação do chanceler von Schuschnigg no exato momento em que Bartok é preso e levado para o Hotel Métropole (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:17:52). Aí, o chefe da Gestapo, o sofisticado Franz-Josef Böhm, depois de uma conversa semelhante à que decorre no filme de Oswald, mas introduzindo o motivo do xadrez — que ele pratica e define como «um jogo em que se trata de rebaixar o ego do adversário» [«Bei diesem Spiel geht es darum, das Ego des Gegners kleinzukriegen.»] (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:24:04) —, manda prender o advogado no quarto 402.

A princípio, Bartok mantém a compostura na solitária, embora, ao fim de algum tempo, a inação e a supressão de estímulos mentais comece a refletir-se no seu aspeto físico. Os sons que ouve, seja o toque do telefone ou — como no filme de Oswald — uma torneira que pinga, seja também os gritos abafados de outros prisioneiros ou a canção «Quem me dera ser uma galinha» [«Ich wollt, ich wäre ein Huhn»], tudo contribui para acentuar a tortura¹⁹. Bartok, porém, ainda está na posse de todas as suas faculdades mentais e chega a provocar Böhm: este, que foi ao quarto-cela para o convencer, recebe no papel escrito pelo notário não os desejados códigos das contas bancárias no estrangeiro, mas um trecho da *Odisseia* (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:42:54). A cena passa em seguida para o navio, onde Mirko Czentovic se encontra a disputar uma partida simultânea com os passageiros. Não por acaso, a sala em que os jogadores se enfrentam está decorada com

¹⁹ O *foxtrot* «Ich wollt ich wäre ein Huhn», cantado na comédia *Glückskinder*, de 1936, transformou-se rapidamente num grande êxito musical. O que Joseph Bartok ouve, em vários momentos da película de Stölzl, é a primeira estrofe: «Quem me dera ser uma galinha! / Não estaria muito ocupado! / Punha um ovo de manhã / E à tarde era dispensado» [«Ich wollt, ich wäre ein Huhn! / Ich hätt' nicht viel zu tun! / Ich legte morgens nur ein Ei / Und nachmittags wär' ich frei!»]. À primeira vista inofensivos, os versos ganham outro significado no contexto da tortura, pois transmitem subliminarmente aos prisioneiros a ideia de que poderão ser libertados se derem as informações que a Gestapo lhes quer arrancar.

um grande painel de Ulisses, preso ao mastro do seu barco, para poder resistir ao canto das sereias, o que remete iconicamente para a situação do advogado, prestes a ceder à tentação do xadrez (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:46:42). É esse o momento em que Bartok, intervindo no jogo, consegue o empate e enfrenta olhos nos olhos o campeão (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:50:31). O gesto de desafio do jurista face ao adversário reflete, de modo especular, a cena a que o público acabou de assistir na cela, com o chefe da Gestapo, e os espectadores talvez se apercebam aqui que Mirko Czentovic, apesar da sua rusticidade, tem as feições de Franz-Josef Böhm. De facto, os dois papéis são desempenhados pelo mesmo ator, Albrecht Schuch, explicitando-se assim uma relação de identidade — já discernível nas entrelinhas da novela zweiguiana — entre o primitivismo do autómato de xadrez Czentovic e a desumanidade fria e sistemática dos nacional-socialistas.

Voltando ao Hotel Métropole, sucedem-se a partir daí cenas da degradação física e psíquica da figura. Oliver Masucci transmite a progressiva ruína na forma como se move, como olha à sua volta sem nada ver, como balbucia um trecho da *Odisseia* que a sua memória já não retém (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:53:26). Levado a seu pedido para o interrogatório, Bartok consegue apoderar-se de um livro e, embora desiludido pela temática do xadrez, aprende as regras e experimenta jogar as partidas no chão da casa de banho. Mas Böhm suspeita da segurança e capacidade de resistência que o advogado adquire e manda-o torturar pelo oficial à paisana que o prendeu. Bartok só escapa à morte por afogamento devido à intervenção do próprio Böhm (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:08:43), que, todavia, descobrindo o manual de xadrez e as peças feitas de pão, promete continuar o «tratamento especial» ainda com mais rigor.

Note-se que o chefe da Gestapo, ao contrário do que se passa na narrativa de Zweig e no filme de Oswald, não hesita em recorrer à tortura física. A par da cena em que Bartok quase sucumbe à asfixia na água e a par dos gritos abafados dos prisioneiros no Hotel Métropole, são várias as situações em que tal realidade é evidente. Por exemplo, a ocasião em que o advogado rouba o livro só acontece porque um dos detidos, com marcas visíveis de agressões, consegue libertar-se dos guardas no corredor e se suicida, saltando de uma janela (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:56:07). Outro exemplo verifica-se quando Bartok é levado para a cave, onde o seu amigo Gustl está a ser torturado: Böhm ameaça matá-lo se o notário não ceder, mas este continua a calar-se, sob o olhar e o sorriso aprovador de Gustl, cujas últimas palavras são de encorajamento à resistência (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:18:49). A dramática cena inicia-se ao som de «Quem me dera ser uma galinha» e termina com a lâmpada bruxuleante que se apaga e que o espectador já vira na primeira sequência do filme. Assim, tal como a *Odisseia* significa oposição, a presença destes dois motivos ao longo do filme sinaliza as situações extremas, de intolerável pressão emocional, a que Bartok é sujeito.

A partir do instante em que o chefe da Gestapo apreende o livro e destrói as peças, agudiza-se a espiral de loucura em que o advogado cai e de que não há fuga possível. No filme de Stölzl, não existe, como na novela, um médico que se apiede do Dr. B. e lhe consiga a libertação em troca do exílio, nem, como na película de Oswald, a intervenção de um alto dignitário da Igreja, que o coloque a salvo no transatlântico. As sequências que mostram a tortura do advogado ganham ainda maior dramatismo, sobretudo com grandes planos do rosto desfigurado de Masucci, que, de forma muito expressiva, transmite o agudizar da crise e a transformação do protagonista em mero farrapo humano. Quando Bartok descobre no estrado da cama o padrão quadriculado que lhe permite continuar a jogar (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:21:02), *flashes* rápidos do seu olhar alucinado, murmúrios confusos, captação de imagens de ângulos incomuns traduzem o avançar da insanidade. O clímax atinge-se na cena em que, não obstante o facto de a porta da casa de banho ter sido emparedada, Bartok se imagina aí a jogar xadrez contra si mesmo, dividido em duas figuras: de um lado, o preso nu e concentrado na monomania, do outro, o *bon vivant* que ele foi, vestido a rigor, com um cigarro, um copo de *whisky* e uma atitude segura e petulante (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:22:00).

Por sua vez, no barco, vão-se acumulando igualmente as situações surreais. O colapso do advogado é absoluto e faz com que Bartok entre numa dimensão de irreabilidade tal que lhe provoca alucinações e o leva a crer achar-se no navio, reencontrando a mulher e retomando o convívio normal com outros seres humanos. Philipp Stölzl joga aqui refinadamente com o horizonte de expectativas dos espectadores — incluindo o conhecimento que eles possam ter da novela zweiguiana e até da película de Oswald —, deixando-os acreditar que Bartok foi mesmo libertado e durante a viagem se vai recordando do tempo recente no cárcere. Mas a pouco e pouco quebra-se a ilusão. Na verdade, neste estado de perda do Eu por efeito da solidão, não há sequer navio ou viagem — ou melhor dizendo, existem, sim, mas apenas na mente transtornada do Dr. Bartok. É sintomático que a mulher do advogado não se encontre em lado nenhum do pacote, que a cabine tenha o mesmo número do quarto-prisão (402) ou que o próprio transatlântico reproduza o navio desenhado no papel de parede do quarto-cela.

Os últimos 15 minutos da história de Bartok antes da cena final põem em causa definitivamente a alternância de dois níveis temporais paralelos, estrutura que o espectador, até então, poderia crer estar na base do filme. Nesse quarto de hora, em que o notário disputa com Mirko Czentovic a partida crucial, Stölzl surpreende o público com a montagem, em acelerado *cross-cutting*, de imagens da travessia e sequências da derradeira crise psiquiátrica no Hotel Métropole (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:25:38). Passado e presente interseccionam-se: o árbitro ordena a Bartok que escreva os lances, Böhm exige-lhe que escreva os códigos das contas; Bartok pede mais água, Böhm enche-lhe outro copo de whisky; Bartok cede à pressão, de lágrimas nos olhos, frente a Czentovic, no mesmo

instante está caído e derrotado no gabinete de Böhm. Por fim, interpelam-no até figuras e situações vindas do passado: entre outras, o homem da Gestapo à paisana, que o torturou; Gustl, cheio de sangue, que o encoraja; Anna, que o acalma e lhe propicia a memória do baile.

O mais tardar nesta altura, torna-se claro para os espectadores que a ação não decorre no espaço da realidade exterior e não há separação entre passado e presente. Tudo se desenrola no delírio de Bartok e não há um antes e um depois, como na narrativa de Zweig e na longa-metragem de Gerd Oswald.

A justaposição fragmentária e vertiginosa de *flashes*, que permite revelar os evidentes sintomas dissociativos, culmina no instante em que o advogado ouve Mirko Czentovic falar como Franz-Josef Böhm (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:33:06). Com efeito, enquanto Czentovic assume a derrota e se retira, o chefe da Gestapo, no Hotel Métropole, lê as folhas que o Dr. Bartok preencheu febrilmente, apenas para descobrir que se trata de jogadas de xadrez. Passou um ano e Böhm, convencido da alienação do notário, reconhece que ele lhe escapou: «O senhor ganhou o seu jogo!» [«Sie haben Ihr Spiel gewonnen!»] (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:35:27). A cena da libertação de um vacilante Joseph Bartok, que vê enfim a luz, funde-se com imagens em que ele contempla o sol por entre os arranha-céus de Nova Iorque (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:37:47). No público, todavia, persiste a dúvida, quer sobre a viagem, quer sobre a própria libertação de Bartok. Decerto, os últimos fotogramas mostram o advogado a caminhar lentamente na Morzinplatz, em frente ao Hotel Métropole, pelo que a «chegada» a Nova Iorque deve ser tomada simbolicamente, enfatizando a passagem de um Inferno dantesco para a liberdade e a vitória. Mas a tortura de Bartok e as opções de montagem cinematográfica do realizador fizeram do protagonista sempre uma instância narrativa não fiável. Por isso, os espectadores, mesmo neste momento de aparente final feliz, não podem deixar de se sentir hesitantes entre acreditar e não acreditar.

Este não constitui, porém, o fim da longa-metragem. Em jeito de epílogo, a sequência final decorre depois da guerra, numa instituição psiquiátrica em que o advogado está a ser tratado (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:38:51). Como noutras situações ao longo do filme, o som antecipa-se à imagem e ouvimos uma voz feminina conversar com ele sobre um livro (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:38:40). Bartok não reconhece o nome de Ulisses ou a mulher que o visita, vinda da América, mas, calmo e refeito do sofrimento, o notário parece ter regressado a casa, como o herói de Homero. Anna — pois dela se trata — encerra o filme lendo ao doente o início da *Odisseia* (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:40:05).

O ambiente desta última cena, claro e luminoso, em contraste com a atmosfera sombria e alucinatória de toda a película, pode ser entendido como reforçando a mensagem positiva. Permanecem, contudo, marcas distópicas, como a amnésia de que Bartok sofre, e, na verdade, nada garante ao espectador que ele venha a recuperar ou que a ação seja «real», *i.e.*, que não esteja a decorrer na sua mente, à semelhança de todas as outras

sequências da película (Ribi 2021). Mas mesmo que aceitemos que o final é aberto, o último fotograma transmite a mensagem essencial e revela o filme como parábola, através de uma citação de Stefan Zweig sobre fundo escuro: «Cabe-nos a nós, hoje, manter com firmeza a nossa crença na invencibilidade do espírito» (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:40:49)²⁰.

Nas já referidas entrevistas que deu por altura da estreia, o realizador também não se cansou de frisar a atualidade da sua adaptação, numa época em que a extrema-direita começava a ganhar terreno na Europa (Arnold 2021; Armknecht 2021; Behrens 2021). As críticas a que tive acesso, contudo, não se debruçam sobre esta questão e tendem a centrar-se na forma como Stölzl lidou com o texto de Zweig, ora elogiando a sua ousadia (Freund 2021; Ribi 2021)²¹, ora condenando-a (Liere 2021; Pfeiffer 2021; Purr 2021)²². De facto, a *Novela de Xadrez* de Philipp Stölzl, sem abandonar os motivos e temas da obra zweiguiana, mostra-se mais distanciada do hipotexto do que a película de Oswald: troca a estrutura em moldura por uma composição em labirinto, esbatendo tempos e amalgamando cenários, desenha a figura do Dr. Bartok como um *dandy* elitista que só gradualmente conquista a nossa compaixão, e cria uma experiência intensa que, como o próprio cineasta afirma, provoca no espectador «uma espécie de catarse» (Behrens 2021).

CONCLUSÃO

Pelo que fica exposto, penso poder concluir que o efeito da solidão como tortura se apresenta em crescendo nas três *Novelas de Xadrez*.

Em Stefan Zweig, o relato do Dr. B. constitui um dos vários elementos da narrativa, que contextualiza e justifica a persistência dos sintomas monomaniacos na segunda parte da novela. Zweig mostra que os traumas irrompem sem que o mundo exterior se aperceba, voltando a impor-se à vítima quando se pensa já terem sido domados (Pfeiffer 2021). A experiência avassaladora da solitária desempenha um papel muito importante na novela, mas a sua apresentação, apesar do discurso autodiegético, é relativamente distanciada. As

²⁰ Segundo Judith Liere (2021), trata-se de uma frase — ligeiramente simplificada — do discurso que Zweig proferiu em 1941 no Congresso do PEN: «Es ist an uns heute, den Glauben an die Unbesiegbarkeit des Geistes trotz allem und allem unerschütterlich aufrechtzuerhalten».

²¹ Para Thomas Ribi, «Philipp Stölzl filma a última história de Stefan Zweig e dá-lhe uma boa sacudidela. Para esta, isso é bom» [«Philipp Stölzl verfilmt Stefan Zweigs letzte Erzählung und schüttelt sie kräftig durch. Das bekommt ihr gut»]. Nicholas Freund, por seu turno, afirma que o «remake de 'Schachnovelle' é um dos raros casos em que o filme conseguiu não só deixar para trás o original, mas superá-lo» [«Die Neuverfilmung der 'Schachnovelle' ist einer der seltenen Fälle, in denen es der Film geschafft hat, die Vorlage nicht nur hinter sich zu lassen, sondern sie zu übertreffen»].

²² No entender de Judith Liere a película de Stölzl «parece, em parte, um simples filme de época» [«wirkt teils wie ein simpler Kostümfilm»], e utiliza soluções cinematográficas pouco originais. Para Matthias Pfeiffer, a adaptação fica aquém do original, porque se trata de «cinema drástico e intenso que, todavia, deixa pouco espaço para as nuances» [«drastisches und intensives Kino, das jedoch wenig Raum für Zwischentöne lässt»]. Axel Timo Purr, por fim, lamenta que Stölzl desiluda «com uma adaptação anémica, desorganizada e simbolicamente sobrecarregada do clássico de Stefan Zweig» [«Philip Stölzl enttäuscht mit einer blutleeren, zerfahrenen und symbolisch überfrachteten Adaption von Stefan Zweigs Klassiker»].

falas do Dr. B., sem deixarem de evocar poderosamente a tortura, são contidas, racionais e analíticas. Com grande domínio da linguagem, o protagonista marca o afastamento pelo uso dos tempos verbais no passado e evita descrever as transformações físicas que a tortura e a esquizofrenia nele iam operando. Há uma espécie de reserva naquela sociedade elegante e culta que o Dr. B. de Zweig não quer ultrapassar. O autor — que nunca compôs os seus textos em cores berrantes — deixa assim à imaginação dos leitores a visualização daquilo que foi o suplício do advogado.

Ora, sabemos que em qualquer processo de adaptação cinematográfica se verificam necessariamente alterações tipológicas. Como bem sublinha Linda Hutcheon (²2013, pp. 23, 40-41), o cinema, ao contrário da literatura, é um meio performativo, de *showing* e não de *telling*, que explicita descrições, trechos narrativos, pensamentos, e que envolve os espectadores através da percepção direta de representações audiovisuais²³. Nos casos de transmediação em apreço, isso significa que ambas as películas, para além do seu maior foco na vivência do cárcere, explanam aspetos tratados de forma subtil na novela *zweiguiana* e dão a ver ao público os resultados concretos da tortura. Uma diferença, porém, as separa: enquanto no filme de Gerd Oswald as consequências da solitária são mostradas ainda de uma perspectiva exterior, traduzindo-se nas ações irracionais, no abatimento físico e no olhar vidrado de Werner von Basil, que a câmara capta maioritariamente de uma certa distância, a obra de Philipp Stölzl coloca os espectadores muito próximos de Josef Bartok e do seu processo de despersonalização, a ponto de não se saber dizer o que é «verdadeiro» e o que é ilusão. Comparativamente à fita de 1960, e mesmo ao texto de Zweig, Stölzl escolhe um caminho mais drástico: faz o público entrar no universo mental do protagonista, numa realização intensa e hipnótica, que se situa algures entre o *thriller* psicológico e o filme de terror.

Atendendo a esta linha de intensificação e também às diferentes opções de estrutura da história, a *Novela de Xadrez* de Oswald configura-se como uma adaptação mais convencional e a *Novela de Xadrez* de Stölzl como uma recriação mais livre da novela *zweiguiana*. Naturalmente, embora todas as leituras filmicas tenham uma ligação umbilical ao texto que adaptam, escusado será dizer que constituem trabalhos autónomos e valem por si como obras de arte. Dessa perspectiva, a sua qualidade não reside tanto na maior ou menor fidelidade ao hipotexto, mas na forma como utilizam a linguagem do cinema e na coerência artística do produto final que apresentam ao público. E quanto a isso, as *Novelas de Xadrez* de Gerd Oswald e de Philipp Stölzl não deixam quaisquer dúvidas: estabelecendo-se como duas notáveis reinterpretações desse «lugar de memória» da literatura que é a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig, ambas as películas constituem momentos icónicos e de grande mestria na história do cinema de língua alemã.

²³ Sobre este assunto, cf. também Straumann 2015.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

- ZWEIG, Stefan, 2022. *Uma História de Xadrez*. Tradução de Mónica FILIPE. Lisboa: Guerra & Paz. ISBN 978-989-702-874-8.
- ZWEIG, Stefan, 2017. *Uma História de Xadrez*. Tradução de Ana Falcão BASTOS. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-641-786-4.
- NdX = ZWEIG, Stefan, 2013. *Novela de Xadrez*. Tradução, apresentação, cronologia e notas de Álvaro GONÇALVES. Porto: Assírio e Alvim/Porto Editora. ISBN 978-972-37-1703-7.
- SCH = ZWEIG, Stefan, 1994. *Schachnovelle*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. ISBN 3-596-21522-6.

Filmografia

- OSWALD, Gerd, dir., 2017 [1960]. *Schachnovelle* [filme]. DVD. Filmjuwelen GmbH. Köln: Enterlog Trade GmbH.
- STÖLZL, Philipp, dir., 2022 [2021]. *Schachnovelle* [filme]. DVD. Arthaus. Berlin: Studiocanal GmbH.

Outra bibliografia

- ARNOLD, Frank, 2021. Interview: Philipp Stölzl über *Schachnovelle* [entrevista]. *Epd Film Magazin* [Em linha]. 2021-10-28 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://www.epd-film.de/meldungen/2021/interview-philipp-stoelzl-ueber-schachnovelle>.
- ARMKNECHT, Oliver, 2021. *Philipp Stölzl* [entrevista] [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://www.film-rezensionen.de/2021/09/philipp-stoelzl-interview/>.
- BEHRENS, Volker, 2021. *Schachnovelle*: ‚Meinungsfreiheit ist nicht selbstverständlich‘. Interview mit Regisseur Philipp Stölzl. *Hamburger Abendblatt* [Em linha]. 2021-09-23 [consult. 2023-08-13]. Disponível em: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article233396027/Meinungsfreiheit-ist-nicht-selbstverstaendlich-philipp-stoelzl-schachnovelle-verfilmung.html>.
- BRODE, Hanspeter, 1999. Mirko Czentovic – Ein Hitlerporträt? Zur zeithistorischen Substanz von Stefan Zweigs *Schachnovelle*. Em: Ingrid SCHWAMBORN, ed. *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942)*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 213-218. ISBN 978-3-89528-211-9.
- ELBING, Eberhard, 1991. *Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze*. Göttingen u.a.O: Hogrefe.
- FREUND, Nicholas, 2021. *Schachnovelle* im Kino: Spiel ums Leben. *Süddeutsche Zeitung* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schachnovelle-kino-1.5417763>.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 1994. Donnerstagabend den 25. Januar 1827. Em: Johann Peter ECKERMANN. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. por Otto SCHÖNBERGER. Stuttgart: Reclam, pp. 231-236.
- GÖSWEINER, Friederike, 2010. *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck u.a.O.: StudienVerlag. ISBN 978-3-7065-4880-9.
- HAGENER, Malte, e Volker PANTENBURG, ed., 2020. *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer. ISBN 978-3-658-13338-2.
- HAYWARD, Susan, 2018. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge. ISBN 978-1-138-66576-7.
- HUTCHEON, Linda, 2013. *A Theory of Adaptation*. With Siobahn O'FLYNN. London: Routledge. ISBN 978-0-415-53937-1.

- KERSCHBAUMER, Gert, 2011. Stefan Zweigs *Schachnovelle*: seine Identitäts- und Existenzkrise. Em: Mark H. GELBER, e Anna-Dorothea LUDEWIG, ed. *Stefan Zweig und Europa*. Hildesheim u.a.O.: Olms, pp. 221-230. ISBN 978-3-487-14718-5.
- LIERE, Judith, 2021. *Schachnovelle*: Schach, matt. *Zeit Online* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.zeit.de/kultur/film/2021-09/schachnovelle-2021-stefan-zweig-film-kritik-kino-oliver-masucci>.
- MAGRIS, Claudio, 2013 [¹1966]. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay. ISBN 978-3-55-2-0565-2-7.
- NEUBAUER, Martin, 2019. *Stefan Zweig. Schachnovelle. Lektüreschlüssel*. Stuttgart: Reclam. ISBN 978-3-15-015490-8.
- NORA, Pierre, 1989. Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations*. (26, número especial: *Memory and Counter-Memory*), 7-24.
- PENNING, Lars, 2021. Philipp Stölzl über Stefan Zweigs *Schachnovelle*: ein bisschen Kafka. *Tip Berlin* [Em linha]. Newsletter 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.tip-berlin.de/kino-stream/filme/philipp-stoelzl-schachnovelle-interview/>.
- PFEIFFER, Matthias, 2021. Zug um Zug in Richtung Erlösung. *Artechock Filmmagazin* [Em linha]. [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.artechock.de/film/text/kritik/s/schach1.htm>.
- PURR, Axel Timo, 2021. Zwischen Wahn und Wirklichkeit. *Artechock Filmmagazin* [Em linha]. [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.artechock.de/film/text/kritik/s/schach1.htm>.
- RENOLDNER, Klemens, e Norbert Christian WOLF, 2018. *Schachnovelle* (1942). Em: Arturo LARCATI, Klemens RENOLDNER, e Martina WÖRGÖTTER, ed. *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 233-245. ISBN 978-3-11-030388-9.
- RIBI, Thomas, 2021. Nur den König nicht verlieren: Philipp Stölzl verfilmt Stefan Zweigs letzte Erzählung und schüttelt sie kräftig durch. Das bekommt ihr gut. *NZZ [Neue Zürcher Zeitung]* [Em linha]. 2021-09-28 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.nzz.ch/feuilleton/nur-den-koenig-nicht-verlieren-philipp-stoelzls-schachnovelle-film-ld.1647369>.
- SALA, David, 2018. *O Jogador de Xadrez. Adaptação da Obra de Stefan Zweig*. Tradução de João Miguel LAMEIRAS; legendagem de Frederica Claro de ARMADA. São Domingos de Rana: Levoir. ISBN 978-989-682-772-4.
- STRAUMANN, Barbara, 2015. Adaptation – Remediation – Transmediality. Em: Gabriele RIPPL, ed. *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 249-267. ISBN 978-3-11-030836-5.
- ZWEIG, Stefan, 2002 [¹1925]. *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin – Kleist – Nietzsche*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3-10-097048-9.
- ZWEIG, Stefan, 2000. *Briefe. 1920-1931*. Ed. por Knut BECK, e Jeffrey B. BERLIN. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3-10-097090-X.
- ZWEIG, Stefan, 1994 [¹1944]. *Die Welt von Gestern. Erinnerung eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. ISBN 3-596-12130-2.
- ZYLKA, Jenni, 2021. Regisseur Stölzl über *Schachnovelle*: In der Zelle ist alles echt. *Taz [Die Tageszeitung, Berlin]* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://taz.de/Regisseur-Stoelzl-ueber-Schachnovelle/!5798095/>.

A COLETÂNEA DE CONTOS *NICHTS ALS GESPENSTER*, DE JUDITH HERMANN, E A SOLIDÃO FEMININA NA SOCIEDADE ALEMÃ DA ERA DA GLOBALIZAÇÃO

ROGÉRIO MADEIRA*

Resumo: *O presente estudo aborda o problema social da solidão associado à construção identitária das figuras femininas num conjunto de textos extraídos do segundo volume de ficção narrativa curta com o título *Nichts als Gespenster* [Nada mais do que fantasmas] (2003), da autora alemã Judith Hermann, cuja obra apresenta características formais e temáticas da literatura pós-modernista e da chamada «Popliteratur». Com efeito, os contos em apreço, parcos em elementos descritivos, quase desprovidos de uma ação envolvente e protagonizados por um número restrito de jovens mulheres geralmente pertencentes à classe média ou baixa, confrontam o leitor com os contornos essenciais de diversas relações amorosas infelizes, no limiar da rotura ou já terminadas e meramente rememoradas, revelando novas e severas formas de solidão e isolamento entre a população jovem adulta na Alemanha multicultural da era da globalização, que importa analisar.*

Palavras-chave: *Judith Hermann; Pós-modernismo; «Popliteratur»; Solidão; Globalização.*

Abstract: *The present study addresses the social problem of loneliness associated with the identity construction of female figures in a set of texts extracted from the second volume of short narrative fiction, entitled *Nichts als Gespenster* [Nothing but ghosts] (2003), written by the German author Judith Hermann, whose work presents formal and thematic characteristics of post-modernist literature and the so-called «Popliteratur». In fact, the short stories in question, lacking in descriptive elements, almost devoid of engaging action and starring a limited number of young women generally belonging to the middle or lower class, confront the reader with the essential contours of several unhappy love relationships, in the threshold of rupture or already finished and merely remembered, revealing new and severe forms of loneliness and isolation among the young adult population in multicultural Germany in the era of globalization that are important to be analyzed.*

Keywords: *Judith Hermann; Postmodernism; «Popliteratur»; Loneliness; Globalization.*

Em finais do século XX, a escritora alemã contemporânea Judith Hermann saltou subitamente para a ribalta, quando contava 28 anos de idade, através da publicação de uma coletânea de contos multipremiada com o título *Sommerhaus, später* [Casa de verão, mais

* FLUC; CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: rogerpcm@fl.uc.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0814-2500>.

tarde] (1998)¹, na qual explora a vida das suas protagonistas, jovens mulheres, marcadas pela solidão e melancolia na busca de proximidade humana enquanto abraçam o desafio da transição para a idade adulta na Alemanha multicultural da era da globalização. A obra literária da então promissora ficcionista oriunda de Berlim e formada em Germanística e História da Arte pela Universidade de Humboldt, embora presente desde o início algumas características pós-modernistas, é considerada pela crítica especializada sobretudo como representativa da chamada «Popliteratur», iniciada com a vinda a lume do romance *Faserland* (1995) do autor suíço-alemão Christian Kracht².

Efetivamente, se a fragmentação narrativa, o multiperspetivismo e a polifonia, em deliberada rotura com a linearidade narrativa tradicional, o recurso à ironia, à paródia e à reflexão metaficcional, questionando as convenções literárias, a relação entre realidade e ficção ou o próprio papel da linguagem e da comunicação na sociedade atual, crescentemente fragmentada e globalizada, se todas estas características permitem, sem dúvida, ligar a autora germânica ao pós-modernismo literário³, não devemos ignorar porém um conjunto de outros traços técnico-formais e temáticos que a vinculam outrossim à referida *literatura pop*. Esta tendência estético-literária, que marcou o panorama cultural de língua alemã na viragem do milénio, demonstra um alheamento generalizado em relação à realidade sociopolítica, não obstante a esporádica simpatia para com causas típicas da era da globalização (como o ambiente e as alterações climáticas). Caracteriza-se pela abordagem de temas relacionados com a realidade quotidiana, o estilo de vida e cultura de adolescentes e jovens adultos, individualistas, entediados e melancólicos, acometidos por problemas de identidade e de crescimento, integra também elementos da cultura popular, nomeadamente das áreas da música, do cinema, da moda e dos *media*⁴. Na generalidade dos textos publicados pelo conjunto de autores pertencentes a uma faixa etária relativamente jovem — ora embevecidos ora embaraçados com a aura de vedetismo que lhes é conferida no espaço mediático, sedento de sensacionalismo —, a tónica é colocada no tratamento do mundo interior das personagens, na labilidade e intensidade dos respetivos

¹ Cf. o subcapítulo *Pop-Literaten und 'Fräuleinwunder'* [*Literatos pop e 'meninas-maravilha'*] (Opitz e Opitz-Wiemers 2019, pp. 741ss.) da mais recente edição da *História da Literatura Alemã: das Origens à atualidade* [*Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*] de Wolfgang Beutin et al. 2019. As resenhas críticas de Böttinger (2003), Hagestedt (2003) e Pontzen (2003) também recordam de modo elucidativo o entusiástico impacto inicial causado pela jovem escritora berlinense no panorama literário alemão.

² Na verdade, como explica João Rodrigues (2008, pp. 26-36), num estudo dedicado ao tratamento do espaço no supramencionado romance de Christian Kracht, as origens da «Popliteratur» no contexto de expressão alemã remontam aos anos de 1960, altura em que foram determinantes os contributos dados pelo crítico norte-americano Leslie Fiedler (1917-2003) e pelo escritor germânico Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975).

³ Acerca das características fundamentais da literatura pós-modernista de língua alemã, veja-se as coletâneas de ensaios editadas por Lützel et al. (2000) e Sagmo et al. (2007), bem como Opitz e Opitz-Wiemers (2019, pp. 669-776), Mayer (2001, pp. 522s.) e Wilpert (2001, pp. 627s.). Cf. também a obra de Lyotard (1979).

⁴ Para um esclarecimento mais detalhado das características constitutivas e da relevância desta corrente no espaço cultural de língua alemã, consulte-se especialmente o capítulo intitulado *Popliteratur* no referido estudo de João Rodrigues (2008, pp. 26-65), Biendarra (2012, pp. 38-43) e Opitz e Opitz-Wiemers (2019, pp. 741ss.).

pensamentos e emoções que as mergulham frequentemente numa «nova» solidão humana, para utilizar as palavras de Friederike Gösweiner (2010, pp. 12s. e 65-71), numa solidão peculiar, mais radical e típica da pós-modernidade.

De resto, o problema social da solidão, entendido por alguns como «condition postmoderne»⁵ e associado à construção identitária das figuras femininas, marca igualmente presença no tão aguardado segundo volume de prosa narrativa curta, dado à estampa por Judith Hermann, sob o título *Nichts als Gespenster* [*Nada mais do que fantasmas*] (2003) e o qual constitui o meu objeto de estudo. Focar-me-ei numa obra que veio dar seguimento às linhas temáticas e estilísticas traçadas na estrondosa obra de estreia da jovem autora alemã⁶ e — a despeito da receção crítica bem menos auspiciosa⁷ — haveria de originar inclusive uma adaptação filmica com a assinatura do realizador Martin Gypkens, estreada nos cinemas em 2007⁸. Se tomarmos em consideração os preceitos da «Popliteratur» aqui brevemente esboçados, não surpreende que acontecimentos políticos nacionais e internacionais ocorridos até à data de publicação de *Nichts als Gespenster* sejam ostensivamente ignorados nos textos de Hermann. De facto, nem a ação nem o estado de alma das personagens que deambulam pelas sete narrativas são minimamente afetados pela agitada realidade sociopolítica e económica na Alemanha da era Gerhard Schröder (1998-2002), indelevelmente condicionada por acontecimentos de dimensão global como a Guerra do Kosovo, os atentados de 11 de Setembro de 2001 e a subsequente luta contra o terrorismo islâmico, acompanhada do fenómeno crescente da islamofobia no mundo ocidental.

Uma citação truncada da canção «Wouldn't It Be Nice», pertencente ao álbum *Pet Sounds* (1966), da antiga banda de música *pop* norte-americana The Beach Boys⁹, serve

⁵ Cf. Lyotard (1979) e Gösweiner (2010, pp. 269-281).

⁶ Note-se que o capítulo de Gösweiner (2010, pp. 134-159) sobre a solidão pós-moderna de jovens adultos nos contos *Hurrikan* (*Something farewell*), *Sonja* e *Sommerhaus, später*, que integram o primeiro *bestseller* hermanniano, comprovam bem as afinidades temáticas e formais entre as duas obras.

⁷ Tendo em conta as elevadas expectativas suscitadas pelo volume inaugural da nova vedeta literária, recensores como Böttinger (2003), Hagestedt (2003), Steinfeld (2003) e Radisch (2003) revelam-se algo comedidos e/ou ambivalentes, enquanto Bucheli (2003), Dotzauer (2003), Hartwig (2003) e Pontzen (2003), por exemplo, não se contiveram na expressão da profunda desilusão ou desagrado em relação à segunda obra por meio de considerações críticas impiedosas. Diga-se, porém, que os consagrados críticos literários e comentadores do célebre programa televisivo *Literarisches Quartett*, Helmuth Karasek e Marcel Reich-Ranicki — o «Papa das Letras Alemãs» — fazem questão de reiterar os discursos laudatórios relativamente à talentosa autora da «Popliteratur», como salienta Gösweiner (2010, pp. 134s.).

⁸ O filme *Nichts als Gespenster*, com realização e argumento de Martin Gypkens, é composto por um conjunto de curtas-metragens baseadas, de facto, na ficção narrativa de Judith Hermann, por meio da adaptação cinematográfica de quatro contos da coletânea homónima (*Nichts als Gespenster*, *Freundinnen*, *Kaltblau* e *Acqua Alta*) e de um outro conto — *Hurrikan* (*Something farewell*) — extraído do volume de estreia *Sommerhaus, später*.

⁹ Os versos aqui atribuídos ao grupo musical («Wouldn't it be nice / if we could live here / make this the kind of place / where we belong») constituem uma recriação livre da ficcionista alemã, dado que divergem daqueles que constam efetivamente da letra original da canção em apreço: «Wouldn't it be nice if we were older? / Then we wouldn't have to wait so long / And wouldn't it be nice to live together / In the kind of world where we belong?» (The Beach Boys [s.d.]; itálicos meus).

de epígrafe a uma obra protagonizada (e maioritariamente narrada na primeira pessoa) por uma série de figuras femininas, por vezes anónimas, que estão em viagem com destino a Paris, Würzburg, Veneza, Reiquiavique, Karlovy Vary, Nevada, Praga ou Tromsø na Noruega, onde se encontram temporariamente com amigos ou desconhecidos para «falar, comer, muitas vezes beber e, quase sempre, fumar» [«reden, essen, häufig trinken und fast immer rauchen»] (Pontzen 2003)¹⁰, acabando por desvendar os contornos essenciais, mas nem sempre evidentes, de relacionamentos amorosos mais ou menos precários e pautados por sentimentos de profunda solidão, mesmo nos casos em que as jovens mulheres contam com a presença permanente dos respetivos companheiros. A busca de um novo lar, de pertença e de integridade identitária, que possa colmatar a falta de amor e afeto por parte do sujeito feminino em trânsito num mundo globalizado e de mobilidade crescente, surge, de facto, como motivo recorrente nas sucessivas histórias.

Em *Ruth (Freundinnen)* [*Ruth (amigas)*], a história que abre o volume da autora germânica rotulada por um(a) recensor(a) como «caça-fantasmas da sua geração» [«Geisterjägerin ihrer Generation»] (N.N. 2003), a solidão da narradora-protagonista, perdida num vazio interior e corroída pelo remorso, provém de um golpe de traição amorosa com que ela atingiu nada mais nada menos do que a sua melhor amiga, só porque esta a tinha justamente feito jurar que jamais iria envolver-se com Raoul, o novo namorado dela, terminando com a sensação amarga de que havia cedido à tentação para se transformar em mero objeto de desejo sexual de um ator em ascensão no meio artístico de uma pequena cidade alemã.

O segundo conto, cujo título sinestésico *Kaltblau* [*Azul frio*] adquire valor simbólico e reaparece noutras narrativas, glosa o motivo do amor impossível que volta a afetar a vida da personagem principal Jonina, uma guia turística de Reiquiavique, um ano depois de ter recebido um casal de amigos alemães (Irene e Jonas) para passarem uma semana de férias em conjunto.

Jonina verliebt sich in Jonas am 3. Dezember um kurz vor elf Uhr am Morgen auf der Straße, die zum alten Thingplatz führt. So ist es gewesen. Es wird um diese Jahreszeit zwischen zehn und elf hell, und irgendwann in dieser einen Stunde wird der Himmel blau, ein lichtetes, tiefes, ungeheures Blau, das alle Welt zu versöhnen scheint und zehn Minuten anhält und dann verblaßt, erlischt. Der Himmel wird hell, und die Sonne geht auf (Hermann 2003, p. 108).

[Jonina apaixona-se por Jonas no dia 3 de dezembro, um pouco antes das onze da manhã, na rua que conduz à antiga Thingplatz. Foi assim que aconteceu. Nesta altura do ano amanhece entre as dez e as onze, e a certa altura desta mesma

¹⁰ A tradução portuguesa dos textos originalmente escritos em língua alemã é da minha responsabilidade.

hora o céu fica azul, um azul claro, profundo, prodigioso que parece reconciliar o mundo inteiro e persiste durante 10 minutos e depois desvanece, extingue-se. O céu fica claro e o sol nasce.]

Trata-se de um amor súbito, fugaz, efêmero que, na verdade, não passa de uma paixão, um desejo ardente de consumir uma relação amorosa, uma amálgama de sentimentos que nem Jonina sabe se são correspondidos sequer. No entanto, essa banalíssima vivência passada, descrita como «die viel zu kurze, schöne blaue Stunde» [«a demasiado curta, bela hora azul»] (Hermann 2003, p. 63), que não durou mais do que um dia em Olufsbudir, deixa marcas na protagonista e que são expostas quando um dia ela recebe uma encomenda de Jonas com uma fotografia de grupo e um cartão anunciando uma re-visita do casal alemão até porque, considera a narradora heterodiegética, «Besuch aus der Vergangenheit verunsichert immer» [«uma visita do passado vem sempre causar insegurança»] (Hermann 2003, p. 64). Com efeito, a estabilidade emocional de Jonina é abalada por este acontecimento inesperado que vem estimular a memória «azul fria» desse amor secreto vivido numa cabana coberta de neve na Islândia, pondo em causa a sua vida feliz e harmoniosa na companhia do marido Magnus e da filha Sunna e mergulhando a protagonista num estado de alma que reflete o espaço gélido da capital islandesa outrora perçecionado por Jonas como «diese totale, abgefahrene Einsamkeit» [«esta solidão total e impressionante»] (Hermann 2003, p. 85).

Em *Aqua alta* a narradora em primeira pessoa, uma estudante que faz 30 anos e se mostra completamente indecisa quanto ao rumo a dar à sua vida, encontra-se com os seus pais em Veneza, onde passam um dia juntos. A sós na Ponte Rialto, as reflexões acerca da sua infância e da sua relação com os pais são interrompidas pela presença de um italiano atrevido com quem a figura feminina protagoniza um *flirt* inconsequente e fugaz sem a troca de uma única palavra até se perderem de vista. A história encerra com pais e filha a fumarem um último cigarro juntos, antes de se despedirem e a protagonista retomar o seu caminho, sozinha e, tal como antes, sem rumo definido.

Zuhälter [*Proxeneta*] é o título algo intrigante da história de uma jovem narradora que viaja até Carlsbad, na Chéquia, para se reencontrar com Johannes, um jovem artista por quem estivera apaixonada há uns anos e o qual lhe solicitara um texto para o catálogo de uma exposição. Movida por sentimentos contraditórios ainda durante a viagem, ela não demora a aperceber-se de como o amigo está diferente e, desconfiada, acaba por constatar não só o desinteresse dele pelos sentimentos e pelo próprio trabalho dela, mas também que ele leva uma vida instável e devassa, traindo a atual namorada com uma prostituta, o que afasta de imediato a narradora embrenhada em mágoa e desilusão profundas.

No conto que dá o título à coletânea — *Nichts als Gespenster* [*Nada mais do que fantasmas*] — Ellen e Felix, um casal de namorados infeliz, praticamente emudecido e à beira da rotura, viaja pelos EUA, percorrendo o país da costa leste à oeste e detendo-se num motel solitário, próximo da cidade Austin, mesmo à beira do deserto do Nevada. De frente para este motel fica o decadente Hotel International com um salão degradado e supostamente assombrado por fantasmas, «Fantasmas muito antigos», «Garimpeiros. Gajos maus, sem maneiras.» [«Sehr alte Geister», «Goldgräber», «Schlimme», «Typen ohne Manieren»] (Hermann 2003, p. 200), segundo uma mulher gorda e baixinha que se faz passar por «caçadora de fantasmas» [«Geisterjägerin»] (Hermann 2003, p. 201), munida de um aparatoso e obsoleto equipamento de filmagem e fotografia. À noite, enquanto os convidados do salão, incluindo Felix, entediado e apático, a provocadora Ellen e Buddy, um americano com quem travam conhecimento, bebem, fumam e conversam em inglês, a mulher obcecada sobe ao primeiro andar vazio para caçar fantasmas na escuridão. Desde o início que Buddy, figura masculina imponente e dominadora no salão, exerce um enorme fascínio sobre Ellen que, sentada ao balcão com um copo de vinho e um cigarro nas mãos, o observa enquanto este joga bilhar com Felix. Após vislumbrar através da janela uma nesga do «resplandecente deserto azul e frio» [«die blau und kalt schimmernde Wüste»] (Hermann 2003, p. 204), a jovem dirige-se à *jukebox* e escolhe três músicas que vão entoar, uma a uma, pelo espaço quente, sombrio e azulado do salão do Hotel International: «I'm So Lonesome I Could Cry» (1949), de Hank Williams, «Blue Moon» (1956), de Elvis Presley, e «Light my Fire» (1966), dos Doors. Se as duas primeiras canções refletem coricamente a bem visível melancolia e solidão da protagonista, o último trecho musical acompanha Buddy e Felix de volta ao bar, onde espera Ellen, para continuarem a beber e darem início ao diálogo mais prolongado de todo o serão, uma conversa banal e superficial acerca da vida do casal alemão e da do americano, o qual profere uma frase relativa à mulher dele — «gorda e feia» [«häßlich und dick»] (Hermann 2003, p. 224) — que parece despertar o desejo de maternidade na protagonista e reavivar a vontade de manter a relação com Felix: «Ich liebe sie, weil sie die Mutter meines Sohnes ist» [«Eu amo-a porque ela é a mãe do meu filho»] (Hermann 2003, pp. 224s.). Regressada da sua bizarra expedição, a caçadora de fantasmas mostra-lhes um álbum de fotografias com fantasmas que não passam afinal de manchas de luz e objetos desfocados. Todos a deixam manter a ilusão do êxito de mais uma caçada e, com sorrisos rasgados, terminam a posar para uma foto de grupo com todos os fregueses no exterior do hotel decadente, a qual irá juntar-se ao álbum de fotografias de fantasmas daquela noite. Num epílogo eivado de um paternalismo neoconservador e estereotipado (cf. Pontzen 2003), anos depois, Ellen e Felix não esquecem a razão pela qual continuam juntos e agora com um filho a quem a mãe dirige as seguintes palavras:

Du bist da, weil Buddy in Austin, Nevada, zu uns gesagt hat, wie wüßten nicht, wie es ist, für ein Kind Turnschuhe zu kaufen, ein Paar perfekter, winziger Turnschuhe in einem vollkommenen, kleinen Schuhkarton — er hatte recht, ich wußte es nicht und ich wollte wissen, wie das ist. Ich wollte es wirklich wissen (Hermann 2003, pp. 231s.).

[Tu existes porque Buddy, no Nevada, nos disse que não sabíamos o que significava comprar um par de tênis para uma criança, um par de tênis perfeitos, minúsculos dentro de uma caixa de sapatos pequena e perfeita — ele tinha razão, eu não sabia e queria saber o que significava. Eu queria mesmo saber.]

Wohin des Wegs [Onde vamos] entrelaça duas histórias protagonizadas pela narradora anônima que vive uma relação aparentemente feliz com Jacob, mas que ela percebe desde cedo como temporária e não propriamente devido ao reavivar de memórias relativas a experiências amorosas passadas. Num dos habituais encontros em casa da jovem, ela recorda por meio de *flashbacks* uma «velha história» em que o seu amor não correspondido por Lukas a impele a viajar entristecida até à cidade de Praga, coberta de neve, para passar o ano com um grupo de amigos: Miroslav, o anfitrião deprimido, o casal Micha e Sarah (que vivem um amor intenso e estão noivos), e Peter, amigo de Lukas e este, sim, apaixonado pela narradora-protagonista, mas ostensivamente rejeitado por ela. O individualismo exacerbado, o desinteresse generalizado pela cidade e cultura locais, bem como o desrespeito pelo anfitrião — o qual «abana a cabeça como um palhaço» [«schüttelte den Kopf wie ein Clown»] (Hermann 2003, p. 262) — adensam o ambiente e provocam sucessivas discussões e decepções que arruinam por completo o momento festivo que resulta no isolamento acabrunhado de cada um dos jovens, à exceção do casalinho apaixonado. Miroslav insiste em ensinar à narradora, com quem partilha sentimentos de frustração amorosa, uma única palavra checa — «*Smutna*, quer dizer triste» [«*Smutna*, das heißt traurig»] (Hermann 2003, p. 269) — e fecha-se «naquele quarto, verde como um aquário, cheio de fumo e irreabilidade, onde flutuam objetos sem sentido» [«dieses Zimmer, grün wie ein Aquarium, voll vomn Rauch und Unwirklichkeit, die darin treibenden sinnlosen Dinge»] (Hermann 2003, p. 268). Sentado na sua poltrona solitária com um cachecol ao pescoço, mais parece «um velho fantasma» [«wie ein altes Gespenst»] (Hermann 2003, p. 264) diante de um televisor que preenche com imagens cintilantes e música ensurdecedora o vazio interior do espectador carente e desolado que, além de não ver correspondido o amor por Sarah, termina rejeitado também pela narradora de primeira pessoa (cf. Hermann 2003, p. 263). Jacob, o atual namorado dela, não parece impressionado com a inusitada história da passagem de ano em Praga, apenas sente curiosidade em relação ao destino dos jovens. Uma série de outros *flashbacks* levam então o leitor a conhecer a história de amor feliz com Jacob, desde o primeiro encontro até ao momento presente em que,

porém, o fim parece ser inevitável, dada a saturação da figura feminina com a superficialidade da relação baseada meramente na atração física e na sexualidade: «Ich wünschte, er würde gehen. Er geht auch, nur noch nicht jetzt» [«Gostaria que ele fosse embora. E ele vai mesmo, mas ainda não é já»] (Hermann 2003, p. 271).

O volume fecha com *Die Liebe zu Ari Oskarsson* [O amor a Ari Oskarsson], em que a narradora-protagonista, mais uma vez anônima, é membro de um grupo musical e recorda aquilo que parece ser, no fundo, uma mera paixão ocasional e deveras excitante por Ari Oskarsson, um norueguês que ela conhecera durante uma estada em Tromsø, onde iria participar com Owen, amigo e companheiro de banda, num festival de música, o qual acabaria por ser cancelado, em cima da hora. Mesmo assim, os músicos decidem ficar algum tempo alojados numa pousada da cidade que consideram «particularmente desoladora» [«außergewöhnlich trostlos»] (Hermann 2003, p. 277). Enquanto Owen, extrovertido e aventureiro, explora sozinho a cidade e o campo, ela prefere isolar-se no quarto a ler e a refletir acerca da sua existência:

Ich hatte das Gefühl, als habe der Zufall mich in dieses Zimmer gespült, damit ich was herausfinden sollte über mich, darüber, wie es weitergehen sollte mit mir und mit allem, ein langes Innehalten vor etwas scheinbar Großem, von dem ich nicht wußte, was es sein sollte (Hermann 2003, pp. 283s.).

[*Eu tinha a sensação de que o acaso me havia empurrado para este quarto para que eu pudesse descobrir algo sobre mim própria, sobre como eu e tudo o mais haveria de continuar, uma longa paragem antes de algo grandioso, que eu não sabia o que seria.*]

Mais tarde numa festa acaba por confessar, em diálogo com um editor local, que a solidão na cidade nórdica lhe agrada: «Ich mag gerade diese Einsamkeit ganz gerne» [«É justamente desta solidão que eu tanto gosto»] (Hermann 2003, p. 293). Os jovens artistas não tardam a fazer amizade com dois estudantes universitários alemães que também moram na pousada: Martin, um homossexual assumido, e Caroline, uma rapariga algo tímida e conservadora. Ao fim de uma semana, Gunnar, o gerente da pousada, leva os quatro a uma festa particular que junta artistas e intelectuais da cidade e na qual a narradora se apaixona por Ari Oskarsson, o organizador do festival cancelado, chegando mesmo a envolver-se com ele, enquanto Sikka Oskarsson, a esposa deste, acaba por se divertir com Owen, sob os olhares perplexos de Martin e Caroline. Esta espécie de *swing* em público é retomada com crescente intimidade em privado, na casa dos Oskarsson, fazendo a protagonista sentir-se como «uma intrusa descarada com segundas intenções» [«ein selbstverständlicher Eindringling mit Absichten»] (Hermann 2003, p. 307), até que subitamente, perante a iminência da consumação do ato sexual por Owen e Sikka, o

excêntrico casal norueguês decide expulsar o jovem casal de músicos alemão, que regressa à pousada, impávido e sereno. No dia seguinte, «destroçados, ressacados e felizes» [«zerschlagen, verkatert und glücklich»] (Hermann 2003, p. 311), eles dormem até à hora de almoço e conversam detalhadamente, inclusive com Martin e Caroline, sobre a insólita noite anterior em que a voragem passional rompera as barreiras da moral e da sensatez, desafiando a fidelidade conjugal de dois desconhecidos. Ao fim da tarde, a protagonista, acompanhada do seu amigo Owen, visita uma ilha próxima de Tromsø, onde junto de um farol rememoram, numa euforia amarga, pormenores da libertina aventura noturna com os Oskarsson e, com os olhos postos no céu gelado, acabam por ser surpreendidos pela visão absolutamente deslumbrante da aurora boreal, fenómeno natural convertido em símbolo do amor livre e da felicidade no final da obra:

Owen blieb so plötzlich stehen, daß ich gegen ihn lief. Wir kischerten. «I love you, to», sagte Owen. «I love you, too». Er konnte sich nicht beruhigen, er war so erheitert darüber, und ich war das auch, grenzenlos erheitert, und darunter war etwas, das vollständig traurig war. Und bevor ich das hätte greifen können, diese Traurigkeit unter der Lust, darüber zu lachen, warf Owen seine Arme hoch und schrie, und ich sah in den Himmel, und das was ich für eine grüne Wolke gehalten hatte, fing plötzlich an zu zerfließen. Es zerfloß und zitterte und wurde heller und heller und war ein großer Wirbel über den ganzen Himmel hin in allen Farben, leuchtend und schön. Ich flüsterte «Was ist das denn?», und Owen schrie «Ein Nordlicht, Mann, das ist ein Nordlicht, ich fasse es nicht», und wir legten die Köpfe in den Nacken und sahen das Nordlicht an, ins All geschleuderte Materie, ein Haufen heißer Elektronen, zerstorbene Sterne, was weiß denn ich «Und bist du jetzt glücklich?» sagte Owen atemlos, und ich sagte «Sehr» (Hermann 2003, pp. 317s.).

[Owen parou tão de repente que eu fui de encontro a ele. Nós rimo-nos. «I love you, too», disse Owen. «I love you, too». Ele não conseguia acalmar-se, estava tão animado com aquilo, e eu também estava, infinitamente animada, e por baixo havia algo que era completamente triste. E antes que eu pudesse entender aquilo, aquela tristeza por baixo do desejo de rir daquilo, Owen ergueu os braços e gritou, e eu olhei para o céu, e o que eu julgara ser uma nuvem verde, de repente, começou a dissipar-se. Dissipou-se e tremeu e tornou-se cada vez mais brilhante e formou um turbilhão enorme por todo o céu em todas as cores, luminoso e belo. Eu sussurrei: «Mas o que é aquilo?», e Owen gritou «Uma aurora boreal, pá, é uma aurora boreal, nem posso acreditar, e inclinámos as cabeças para trás e olhámos para a aurora boreal, matéria lançada no

espaço, montes de eletrões ardentes, estrelas mortas, eu sei lá «E estás feliz agora?», Owen disse sem fôlego, e eu disse «Muito».]

Em conclusão, diria que as «turistas globais», como Anke Biendarra (2012, p. 153) chama às jovens heroínas da coletânea *Nichts als Gespenster* criadas pela emergente estrela da «Popliteratur», protagonizam histórias situadas invariavelmente no mundo ocidental, quase desprovidas de uma ação envolvente e de elementos descritivos em que assomam os motivos da melancolia e frieza humanas e que têm na solidão social e emocional um dos principais denominadores comuns¹¹. A solitude desta geração propensa ao egocentrismo, ao hedonismo e ao *carpe diem*, ocorre, por vezes, de *motu proprio*, na tentativa de superação de uma crise existencial e identitária, mas, por via de regra, surge de modo forçado e imprevisto, qual fantasma que reaviva experiências recalcadas do passado como a traição, o amor não correspondido, o amor transgressivo ou secreto e proibido à luz das normas ético-sociais vigentes, mas também em resultado do tédio, do desconforto, da ausência de afetos ou da superficialidade dos sentimentos, da banalidade ou ligeireza dos diálogos que alimentam a chama titubeante de amores precários, degradados ou fugazes — «azuís frios» [«kaltblau»] (Hermann 2003, p. 86), diria uma das vozes espectrais que emergem das páginas da coletânea. Assim, as jovens figuras femininas, geralmente pertencentes à classe média ou baixa e, não raro, ainda embrenhadas na fase de transição para a idade adulta, confrontam o leitor com os contornos essenciais de relacionamentos amorosos precários e infelizes, ora no limiar da rotura, ora já terminados e meramente rememorados, revelando as novas e severas formas de solidão e isolamento pós-modernos entre a população jovem adulta da sociedade alemã e global do começo do segundo milénio¹².

BIBLIOGRAFIA

- BIENDARRA, Anke S., 2012. *Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalization*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- BÖTTINGER, Helmut, 2003. *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. *Deutschlandfunk* [Em linha]. 2003-02-09 [consult. 2023-11-14]. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/nichts-als-gespenster-erzaehlungen-100.html>.
- BUCHELI, Roman, 2003. *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. *Neue Zürcher Zeitung*. 2003-01-30.
- DOTZAUER, Gregor, 2003. Hermann-Erzählband «Nichts als Gespenster»: Eine kleine Herbstmusik. *Tagesspiegel.de* [Em linha]. 2003-01-28. (2) [consult. 2023-11-14]. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/eine-kleine-herbstmusik-970351.html>.

¹¹ A respeito do «turismo identitário» na era global e outros aspetos temáticos centrais da obra em apreço, leia-se, além do estudo de Biendarra (2012) e o artigo de Joyce (2021, pp. 143-157).

¹² Cf. o já citado estudo de Friederike Gösweiner sobre a solidão na literatura contemporânea de expressão alemã, especialmente o capítulo introdutório e o subcapítulo intitulado *Die 'neue Einsamkeit' der Postmoderne* [A 'nova solidão' da pós-modernidade] (Gösweiner 2010, pp. 11-17 e 65-71, respetivamente).

- GÖSWEINER, Friederike, 2010. *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag.
- HAGESTEDT, Lutz, 2003. Bekanntes Gesicht, gemischte Gefühle. Der Frühjahrsproduktion fehlt ein Moment der Verführung. *Literaturkritik.de* [Em linha]. 2003-02-01. (2) [consult. 2023-11-14]. Disponível em: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5723.
- HARTWIG, Ina, 2003. *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. *Frankfurter Rundschau*. 2003-01-31.
- HERMANN, Judith, 2003. *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- HERMANN, Judith, 1998. *Sommerhaus, später*. Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- JOYCE, Steven, 2021. Judith Hermann's *Nichts als Gespenster*. Globality, ambient romance, and identity tourism. Em: Ann WARD, ed. *The Artistic Foundations of Nations and Citizens. Art, Literature, and the Political Community*. London: Routledge India, pp. 143-157.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2013. *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Prefácio de Manuel Maria CARRILHO. Lisboa: Edições 70.
- LÜTZELER, Paul Michael, et al., eds., 2000. *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- LYOTARD, Jean-François, 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- MAYER, Ruth, 2001. Postmoderne/Postmodernismus. Em: Ansgar NÜNNING, ed. *Metzler Lexikon Literatur — und Kulturtheorie. Ansätze — Personen — Grundbegriffe*. 2.^a edição revista e ampliada. Stuttgart; Weimar: Metzler, pp. 522-523.
- N.N., 2003. Ich will mich nehmen, wie ich bin. Schöne Seele im Sinkflug: Judith Hermann legt ihr zweites Buch vor und erweist sich als Geisterjägerin ihrer Generation. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2003-02-01.
- OPITZ, Michael, e Carola OPITZ-WIEMERS, 2019. Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Em: Wolfgang BEUTIN, et al., eds. *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 9.^a edição atualizada e ampliada. Stuttgart: Metzler, pp. 669-776.
- PONTZEN, Alexandra, 2003. Spät erst erfahren Sie sich. Judith Hermann findet *Nichts als Gespenster*. *Literaturkritik.de* [Em linha]. 2003-02-01. (2) [consult. 2023-11-14]. Disponível em: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716.
- RADISCH, Iris, 2003. Berliner Jugendstil. *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. *Die Zeit*. 2003-01-30.
- RODRIGUES, João Filipe Medeira, 2008. *O Espaço no Romance Faserland de Christian Kracht*. Coimbra: Minerva Coimbra; CIEG.
- SAGMO, Ivar, et al., ed., 2007. *Moderne, Postmoderne — und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.-26.11-2004*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- STEINFELD, Thomas, 2003. Liebst du mich? Judith Hermanns Erzählband «Nichts als Gespenster». *Süddeutsche Zeitung*. 2003-01-31.
- THE BEACH BOYS, [s.d.]. *Wouldn't It Be Nice* [Em linha] [consult. 2023-11-14]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/beach-boys/3426/>.
- WILPERT, Gero von, 2001. Postmoderne, Postmodernismus. Em: Gero von WILPERT, ed. *Sachwörterbuch der Literatur*. 8.^a edição melhorada e aumentada. Stuttgart: Kröner, pp. 627-628.

A MONSTRUOSIDADE DOS ISOLADOS: SOLIDÃO NA *SHORT STORY* EM MANGA *BILLIONS ALONE*

RITA BARROSO*

Resumo: O presente artigo pretende analisar a short story *Billions Alone* (Ito 2020b [2004]), atentando na sua temática central — a solidão enquanto problema social e individual, potenciadora de estados apáticos e depressivos, mas que, concomitantemente, se assume como refúgio, físico e psicológico, de quem a procura ou nela se encontra. Refletir-se-á sobre esta questão-chave integrando-a no contexto do género horror/terror e no âmbito da intermedialidade, visto tratar-se de uma narrativa cuja integralidade depende da existência simultânea de texto e imagem. Além disso abordar-se-á o atual problema social dos hikikomori, enquanto se explora a problemática da auto e heteropercepção do indivíduo isolado enquanto não humano, que se revela essencial para compreender em que medida a obra se serve de mecanismos de suspense para refletir sobre um dos maiores desafios inerentes à condição do ser racional: a consciência da iminência da solidão e a necessidade de desenvolver estratégias para com ela aprender a (con)viver.

Palavras-chave: Solidão; Horror; Manga.

Abstract: This article aims to analyse the short story *Billions Alone* (Ito 2020b [2004]), having as focus point its central theme — loneliness as both a social and individual problem, propelling apathic and depressive states, while simultaneously turning into a physical and psychological haven. This key question will be contextualised in relation to the horror genre and regarding intermedial studies, since the unity of the narrative is intimately connected with the interaction of text and image. Additionally, it will also be taken into consideration the social problem of the hikikomori to explore the idea of perceiving the lone individual as non-human. Moreover, it is essential to analyse the suspense mechanisms used by the work to ponder upon one of the major challenges posed to the human condition: the awareness regarding impending loneliness and the necessity to develop strategies to learn to cope with it.

Keywords: Loneliness; Horror; Manga.

O terror e o horror são géneros de ficção que abordam e manipulam temas complexos capazes de deixar os leitores, no mínimo, inquietos. De entre esses mesmos temas, à partida já capazes de gerar desconforto no espírito humano, destaca-se o núcleo da análise a desenvolver aqui: a problemática da solidão. Este artigo focar-se-á no conto em manga, de Junji Ito, intitulado *Billions Alone* (Ito 2020b [2004]).

Antes de enveredar pelo estudo de caso propriamente dito, procederei a uma contextualização breve deste conto e esclarecerei alguns dos termos essenciais para compreender

* FLUP. Email: up201907633@up.pt.

a análise a apresentar. É importante referir que, em 2004 — ano em que a obra foi escrita —, o Japão atravessava aquilo que comumente se apelida de *Ushinawareta Nijūnen* ou *Lost Twenty Years*. Este período assume-se como uma extensão da bastante mais conhecida *Ushinawareta Jūnen* ou *Lost Decade*, expressão que se refere à primeira grande estagnação económica sentida no país após o próspero período de desenvolvimento que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e à ocupação americana. Esta estagnação, iniciada nos anos 90 e fortemente sentida durante a primeira década do século XXI, afetou sobretudo as camadas mais jovens da população. Tornou-se especialmente difícil conseguir um emprego que, para a geração anterior, teria tido uma duração vitalícia. Além disso, o mercado imobiliário ressentiu-se, levando a que se tornasse cada vez mais complicado sair de casa dos pais, quer se pretendesse comprar ou arrendar uma habitação. A maioria dos recém-licenciados tinha então pouca experiência laboral e poucas possibilidades de conseguir um posto de trabalho seguro, estável e bem pago. Neste contexto, o psiquiatra Tamaki Saito, no seu livro *Shakaiteki Hikikomori*, cunha o termo *hikikomori* para se referir a pessoas que, não sofrendo de outras doenças psiquiátricas, não saem de dentro das suas casas e cujas relações sociais não se estendem para lá do estritamente necessário, sendo, na grande maioria, apenas estabelecidas com os restantes elementos da família nuclear. Durante o período dos *Lost Twenty Years*, o fenómeno era já abertamente encarado como uma realidade da contemporaneidade japonesa. Em 2003, o governo japonês publicou um guia onde foram estabelecidos os critérios oficiais para o diagnóstico. O problema dos *hikikomori* persiste até hoje, tendo tendência a crescer. Neste sentido, a *short story* a tratar tem como pano de fundo um panorama real e atual, coadunando-se com a conjuntura em que o próprio autor se integrava no ano em que a publicou. Ito constrói o universo e os acontecimentos ficcionais e aterrorizantes desta obra a partir de um cenário conhecido e experienciado pelos seus compatriotas contemporâneos, conferindo-lhe uma dimensão assustadoramente realista e abrindo espaço para uma interpretação metafórica dos acontecimentos que se desenrolam. Contudo, não se deve nunca esquecer que a mesma se integra no género do terror, que prima pelo inexplicável e pela leitura literal de ocorrências que, noutros géneros, seriam consideradas inverosímeis ou, mesmo, impossíveis.

A história começa com a descoberta de dois cadáveres por um transeunte. Mortos, um homem e uma mulher flutuam à superfície, quase completamente despidos e abraçados um ao outro. O fator mais significativo (e arrepiante) da sua disposição relaciona-se com o facto de os seus corpos estarem cosidos, remetendo para a ideia de serem, agora, um só. Esta é a peça fundamental para a construção do horror deste conto: por toda a cidade, centenas de pessoas vão desaparecendo, reaparecendo pouco tempo depois enleadas e cerzidas em fio e transformadas numa massa unitária aterradora, disforme e apenas vagamente humana. O conjunto de cadáveres forma um novo corpo que, não se mexendo, parece estar imbuído de energia vital, ao nascer da junção dolorosa desta matéria humana,

que é mais do que si mesma e se estende para lá dos seus limites, tornando-se outra ao unir-se com os demais. Apesar do prosseguimento da leitura desvendar alguns mistérios, não é possível discernir totalmente quais as causas que levam a que tal aconteça. Contudo, é possível compreender que a ameaça é crescente e a concretização dos seus efeitos se encontra inexoravelmente associada à presença, num mesmo local, de um grupo de pessoas relativamente vasto.

Por isso, pelo menos durante os painéis iniciais, Michio Watanabe, o protagonista, encontra-se a salvo, uma vez que ele próprio é um *hikikomori*, vivendo encerrado voluntariamente no seu quarto desde os 14 anos e sendo agora um adulto de 20. Michio vive com a mãe, que o sustenta e lhe proporciona todos os cuidados necessários à sobrevivência. Não tem amigos nem emprego. Não terminou o sétimo ano de escolaridade. Está completa e conscientemente separado do mundo físico exterior, vivendo emocionalmente de si e para si, num ambiente totalmente autocontrolado e onde não há espaço para quaisquer interações com outros seres humanos. A sua própria progenitora é, neste contexto, apenas um espectro do qual ouve a voz, pois nem quando lhe entrega o almoço Michio lhe abre a porta, obrigando-a a pousar o tabuleiro em frente à mesma, juntamente com um convite para o *Seijin-shiki*, uma celebração que ocorre num dos primeiros feriados nacionais do ano e que tem por objetivo dar as boas-vindas àqueles que então se tornam adultos. A forma como Ito escolhe desenhar estas duas páginas não é de somenos importância, uma vez que coloca o leitor do lado de dentro da porta do quarto desde o momento em que Michio nos é introduzido. De uma vinheta onde podemos ver parte da cidade, passamos para uma onde vemos um pormenor da fachada da casa, para, logo de seguida, sermos transportados para dentro do quarto de Michio. Reforça-se, assim, a ideia do seu isolamento ao associar a totalidade da habitação ao espaço mais circunscrito do seu quarto, onde se encontra ele próprio (vestido com um pijama e completamente descalço, o que acentua a impressão de não ter quaisquer intenções de se imiscuir no que quer que seja que se passe para lá da sua porta), alguma comida espalhada no chão e os aparelhos eletrónicos que lhe permitem continuar em contacto indireto e restrito com os novos acontecimentos.

Além disso, da primeira vez que é interpelado pela mãe, o balão de fala passa através da porta fechada — onde, ironicamente, se encontra colado um *poster* com uma grande montanha, obviamente situada fora daquela divisão, daquela casa, e, provavelmente, daquela cidade. Tal contribui não apenas para reforçar o valor deste elemento arquitetónico enquanto veículo possibilitador de transposição e, concomitantemente, de divisão, mas também para que Michio seja apresentado como aquele que está do lado de dentro, ou seja, aquele que está mais perto dos leitores. Isto poderá relacionar-se com o esquema de socialização e formalidade nipónico baseado nas ideias de *uchi* («casa») e *soto* («lado de fora»), que dita que o centro é o indivíduo, o círculo interior são as suas pessoas mais próximas e o exterior aquelas que estão fora da esfera familiar, amorosa e amigável. Para além

destas, existe ainda uma outra categoria — a de *tanin* — que, não devendo ser unicamente tomada como equivalente àquilo que no Ocidente consideramos ser o «estranho» ou «aquele que não conhecemos», podemos, neste contexto, associar a tais conceitos. Tendo em consideração que, para Michio, o seu círculo mais próximo se tornou vazio ou apenas preenchido por si mesmo, a sua mãe poderá já fazer parte do *soto* — não em termos de escolha de honoríficos ou de linguagem, mas no sentido de, ao longo daqueles 7 anos de isolamento, ter sido reduzida à posição de servente. Ela é uma conveniência que permite a Michio sobreviver enquanto pleno *hikikomori*. Por seu lado, tudo o que está para além desta última ou, por outras palavras, todos os seres humanos que não conseguem sequer transpor a barreira da habitação, constituem-se, para ele, como *tanin*. Por conseguinte, representam a desconexão física e emocional do protagonista em relação à sociedade da qual, irremediavelmente, faz parte. O exterior é por si reconhecido e entendido, mas não experienciado, revelando-se, em si mesmo, um constrangimento à sua forma de vida e uma ameaça ao seu conforto interno e à sua identidade. Neste sentido, a personagem principal encontra-se imersa num universo aterrorizante e perigoso *a priori*. O isolamento pelo qual envereda é não apenas uma forma de se manter corporal e mentalmente seguro, mas, também, de combater e se opor ao tormentoso «lado de fora», o qual, por se tratar de uma narrativa de terror, adquire uma nova, poderosa, imparável e inexplicável camada de complexidade, potenciadora do medo e da necessidade de exílio social.

Não obstante, posteriormente, Ito inverte a lente, que passa então a estar posicionada do lado de fora da porta. Vemos que a mãe de Michio, cuidando de um filho que, teoricamente, dispõe das capacidades necessárias à execução das tarefas que lhe permitem subsistir, é rudemente tratada por ele. Esta mantém uma atitude passiva e submissa em relação à linguagem e ao tom de voz por ele utilizados. Ao colocar esta personagem feminina numa posição de fragilidade e dependência emocional, permitindo que, pelo menos durante duas vinhetas, vejamos os acontecimentos da sua perspetiva, o autor potencia também a criação de um vínculo de empatia por parte do leitor — cujas probabilidades de não ser ele próprio um *hikikomori* são bastante mais elevadas do que de o ser — com um elemento aparentemente inserido de forma saudável na sociedade e que se vê a braços com um problema de difícil resolução, acabando por se render às evidências e preocupando-se com alguém que a empurrou para fora do seu *uchi*, mas que ela própria mantém dentro desse mesmo círculo. A representação pictórica desta mãe que se encontra do lado exterior de uma porta fechada — porta essa que, inclusive, parece ter uma janela que, pelo lado de dentro, foi tapada pelo *poster* que previamente referi, substituindo uma passagem transparente e real de luz solar e contacto humano por uma passagem opaca e ficcional para algo que se encontra fora do pequeno espaço de vivência de Michio — contribui para a construção da ideia do protagonista como aquele que é diferente e, portanto, como alguém que, tendo forma humana, se torna algo menos do que isso pelos constrangimentos

autoimpostos e voluntariamente escolhidos. Este corte com os outros e com o Outro, reverte para si mesmo, tornando-o na peça irregular que não encaixa nem pretende encaixar no grande *puzzle* social, destoando das restantes, mas continuando a contribuir para formar a completude.

Apesar do que foi argumentado até ao momento, Michio passará quase metade das páginas deste conto fora do seu quarto. A grande força motriz para tal é o (re)surgimento de uma outra personagem: Natsuko Horie, uma antiga colega de escola pela qual o protagonista nutre sentimentos de carácter amoroso. Distingue-a dos restantes por ter sido a única que o protegeu das investidas dos *bullies* durante o ensino básico. Coloca a atitude desta em contraste com a dos outros alunos, que, tal como expresso pelo próprio Michio, não lhe dirigiam sequer a palavra. Esta ideia revela-se importante na medida em que demonstra que o processo de desumanização de Michio não começou a partir do momento em que se encerrou dentro do seu próprio quarto. É encetado muito antes disso e deriva, precisamente, do contacto com os outros, gerando um efeito bola de neve. Estes outros encaram e tratam Michio como diferente; Michio ressentido-se e começa a inculcar essa mesma concepção, o que fomenta uma atitude mais extremada por parte dos seus colegas e um comportamento, por parte de Michio, cada vez mais concordante com as expectativas destes últimos. Efetiva-se, assim, a auto e heteropercepção do protagonista enquanto ser humano de segunda categoria, que se sente seguro na aguda solidão, procurando, portanto, desvincular-se de todos os laços que tenha estabelecido até então, os quais, maioritariamente, lhe despertaram dor e sofrimento. A sua resposta é a fuga a estes sentimentos negativos. Contudo, essa fuga não consegue eliminar o desânimo e a apatia nem mitigar a sua segregação física e psicológica face à restante massa humana, acentuando-a, pelo contrário. Neste contexto, não interessa se Michio ocupa uma posição superior ou inferior, pois a sua existência pode ser considerada por alguns (e, até, por si mesmo) como uma monstrosidade ou como uma forma mais elevada de viver. O que se mostra realmente relevante é a sua componente anómala e a impressão crescente de um sentido subtil de não humanidade.

Ao longo da narrativa, Michio estará a salvo de se tornar num dos bestiais aglomerados de carne humana por se manter afastado de locais onde a concentração populacional é elevada. Depois de se ter dirigido a um café juntamente com Natsuko, onde se encontrou com mais dois dos seus colegas de escola, Noryuki e Keisuke, vai-se embora, recusando o convite deste último para participar num grupo de encontros, depois de descobrir que Noryuki e Natsuko estão noivos. Ao regressar a casa, vê um grupo de pessoas junto a uma linha de água. Quando se aproxima, constata que uma nova massa de cadáveres cerzidos flutua à tona. Significa isto que, na primeira vez que sai de casa depois de 7 anos isolado, não só tem de lidar com o desgosto amoroso de ver Natsuko prosseguir com o curso natural da vida humana — do qual ele próprio não pode desfrutar — como tem de

processar o impacto de ver diretamente algo que até então tinha sido para si apenas uma situação intangível, da qual tinha conhecimento indireto através da rádio e da televisão. A partir daquele momento, torna-se ainda mais fundamental para Michio relegar o exterior e encerrar-se sobre si mesmo. Pouco tempo depois, quando o protagonista se encontra já abrigado pelas quatro paredes do seu quarto, Keisuke desaparecerá após ter comparecido no grupo de encontros. O seu corpo será encontrado, dias mais tarde, amarrado aos restantes cadáveres daqueles que participaram no mesmo evento, numa região montanhosa e florestal, muito longe do local onde o grupo se tinha reunido. Novamente se reforça a ideia do perigo do exterior e, sobretudo, do perigo do contacto com outros que, neste caso, se agravava ainda pelo facto de ter intenções irrefletidas de carácter amoroso.

A última vez que o protagonista escapa a esta horrível morte é durante a cerimónia do *Seijin-shiki*. Por esta altura da diegese, as instâncias de poder local espalhadas pelo Japão começam a cancelar vários eventos públicos devido às atrocidades que aconteceram durante as celebrações de Natal. No entanto, na cidade de Michio, o evento manteve-se. É possível notar uma viragem significativa na maneira como o fenómeno e o contacto social são encarados, uma vez que são já organismos estatais que promovem restrições em relação a este último, lançando a primeira pedra da institucionalização do perigo da socialização em grandes grupos. Por conseguinte, enceta-se o lento processo através do qual Michio irá adquirir paulatinamente um estatuto considerado normal dentro da sociedade que o relegara até então. Apesar de o protagonista não pretender estar presente na cerimónia, deixa o seu oásis para tentar proteger Natsuko. Por parecer suspeito, sucede-se uma alteração com vários agentes da polícia, que o acusam de ser o perpetrador dos crimes que têm vindo a ocorrer, pretendendo detê-lo. Natsuko intervém a seu favor, conseguindo fazer com que seja ilibado das suspeitas e que a acompanhe ao interior do complexo onde irá ocorrer a cerimónia. Devido ao contratempo com as forças de segurança, ambos entram ligeiramente atrasados, encontrando uma sala vazia. Natsuko entra em pânico ao perceber que o seu noivo terá sido raptado, juntamente com os restantes presentes, pela Billions Alone, uma organização que parece estar por trás dos desaparecimentos e da tecelagem dos colossais tecidos humanos. Meros dias após o evento, Kyosuke e os outros recém-adultos aparecem em conjunto, cosidos numa enorme massa de corpos que se estende desde o solo até ao topo das árvores, esticando-se monstruosamente e parecendo engolir a vegetação, mero suporte deste aglomerado que, não crescendo em tempo real, é agora tão denso que dificilmente será possível separar.

Kyosuke perde o seu carácter individual e vivo para passar a ser parte integrante e inseparável de um emaranhado de carne que, continuando a permitir a identificação dos corpos e mantendo-os intactos à exceção dos furos, não deixa que se dividam dos restantes. O perigo do contacto com os outros e, por conseguinte, de se aventurar para o exterior onde, na teoria, se encontrarão mais pessoas do que dentro da própria casa, torna-se,

agora, tangível e profundamente generalizado. Este incidente assume-se como o ponto de não retorno a partir do qual toda a sociedade japonesa começou a impor a si mesma rígidas regras de isolamento e impermeável solidão. O comportamento anômalo que Michio havia exibido durante os últimos 7 anos torna-se na atitude comumente adotada que, mais do que ser normalizada, é agora fortemente desejada e incentivada. Neste sentido, a percepção de Michio enquanto desumanizado é invertida, metamorfoseando, mais rapidamente do que se poderia inicialmente esperar, o desajustado em ajustado. Agora, a norma é sentir medo pelo que possa acontecer se se deixar a reclusão e se estabelecer contacto com quem quer que seja. À semelhança do posicionamento de Michio no início do conto, mesmo o interior das habitações que extrapolem a circunscrição espacial do próprio quarto é considerado, em relação ao sujeito, exterior e potenciador de socialização com outros seres humanos. Por conseguinte, representa uma situação deveras preocupante e inconveniente, no melhor dos cenários, e perigosamente fatal, no pior.

Um dos pormenores mais marcantes desta *short story* é o facto de, neste universo ficcional, ser do conhecimento geral que nenhum dos cadáveres encontrados revelou sinais de resistência e que a *Billions Alone* consegue reunir tanta gente no mesmo local através da distribuição massiva de panfletos e da emissão constante, sobretudo através da rádio, de mensagens manipuladoras de incentivo aos ajuntamentos. Por conseguinte, poder-se-á argumentar que o verdadeiro terror não advém do receio que previamente explanei, mas sim da noção de que, ao estabelecer contacto com os outros, sobretudo quando esses outros são em grande número, a qualquer momento se poderá sucumbir a um estado de hipnose capaz de tornar os indivíduos totalmente submissos à fusão carnal e identitária, levando à sua própria extinção em prol da criação de um monstro social cada vez mais faminto, que os engole e os conecta aos restantes de forma tangível e inevitável para a eternidade da morte. Acrescente-se que o medo da solidão permanece, pois, o próprio nome da organização, *Billions Alone*, remete para a concepção do indivíduo que permanece sozinho enquanto inserido na humanidade, quer procure afastar-se dela e erradicar certos traços inerentes enquanto animal social, tal como Michio, quer procure ativamente relacionar-se com os restantes, fabricando uma imagem de integração saudável que, não raras vezes, não corresponde à realidade. A verdadeira monstruosidade do isolado não está na individualidade extrema, mas sim na rápida e violenta assimilação de cada um no todo, imperdoável face à distinção total, mas suficientemente paradoxal para enfatizar a solidão da e na multidão, da qual, aparentemente, não é possível escapar.

Para compreender o desenlace deste conto, deverá salientar-se que, desde o princípio, Michio se assume como a personagem que parece mover-se em sentido contrário às restantes. Tal reflete-se no facto de, no pico do medo, o protagonista deixar a segurança do seu quarto para ir, a pé, até à habitação de Natsuko, que desespera por companhia após a morte do seu noivo. Este abandono de uma atitude de reclusão inflexível pode ser lido

de duas formas, não conflitantes: por um lado, este jovem encontra aqui a sua oportunidade para concretizar o utópico (ou distópico?) sonho amoroso, só possível nestas tão extremas circunstâncias precisamente pela circunstância de a competição — adequada àquilo que, até então, seria considerada a vida normal em sociedade, ao contrário dele próprio — estar agora eliminada; por outro lado, este aparente rompimento com a solidão é, em si mesmo, a continuação da sua procura, pelo menos no domínio psicológico e comportamental. Michio está sozinho na sua atitude de deixar o quarto, tal como esteve anteriormente ao encerrar-se indefinidamente nele. Contudo, a breve esperança do protagonista é exterminada no desenlace. Movido pela ideia de confessar os seus sentimentos e pela impressão de que as forças governamentais militares estão prestes a vencer o horrível fenómeno, Michio corre até casa de Natsuko, apenas para a encontrar a suturar os corpos dos seus pais e do cão da família, recitando as palavras que a *Billions Alone* inculcou na sua mente. A loucura de Natsuko deixa-o mais horrorizado do que qualquer outro acontecimento, revelando algo que, até então, pareceu estar apenas subliminarmente escondido. A ameaça da assimilação e da anulação é assustadoramente mais complexa do que inicialmente se poderia pensar, colocando o indivíduo entre o medo de se precipitar voluntariamente para ela ao suprimir a necessidade de contacto e o perigo severamente iminente de cair nesse mesmo poço ao extremar a reclusão até ao ponto de cometer atos hediondos, catalisados pela tentativa de recuperação de uma essência humana esquecida pela ausência do Outro e, por consequência, pela inexistência do elemento a partir do qual o Eu se molda e cristaliza.

BIBLIOGRAFIA

- BERNS, Fernando Gabriel Pagnoni, e John DAROWSKI, ed., 2022. *Critical Approaches to Horror Comic Books*. Oxfordshire: Routledge. ISBN 9781003261551.
- BUSH, Laurence, 2001. *Asian Horror Encyclopedia: Asian Horror Culture in Literature, Manga, and Folklore*. Lincoln: Writers Club Press. ISBN 9780595201815.
- DOI, Takeo, 1981. *The Anatomy of Dependence*. Tóquio: Kodansha International. ISBN 0-087011-494-8.
- DORMAN, Andrew, 2016. *Paradoxical Japaneseness: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-55160-3.
- DRAZEN, Patrick, 2011. *A Gathering of Spirits: Japan's Ghost Story Tradition: From Folklore and Kabuki to Anime and Manga*. Bloomington: iUniverse. ISBN 978-1-4620-2943-3.
- ITO, Kinko, 2005. A History of *Manga* in the Context of Japanese Culture and Society. *The Journal of Popular Culture* [Em linha]. 38(3), 456-475 [consult. 2024-03-27]. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2005.00123.x>.
- ITO, Junji, 2020a. *Venus in the Blind Spot*. São Francisco: VIZ Media. ISBN 978-1-9747-1547-3.
- ITO, Junji, 2020b. *Billions Alone*. Em: Junji ITO. *Venus in the Blind Spot*. São Francisco: VIZ Media, pp. 5-44. ISBN 978-1-9747-1547-3.
- KRISTEVA, Julia, 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia: Columbia University Press. ISBN 0-231-05346-0.

- MUKAE, Shunsuke, 2012. *J-Horror: Its Birth and the Theory Behind It* [Em linha] [consult. 2024-03-27]. Disponível em: https://www.academia.edu/26305269/J_Horror_Its_Birth_and_the_Theory_behind_It.
- SAITO, Tamaki, 2013. *Hikikomori: Adolescence without End*. Minnesota: University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-5458-1.
- SCHNEIDER, Steven Jay, dir., 2004. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press. eISBN 978-0-511-21163-8.
- TORODOV, Tzvetan, 1973. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Nova Iorque: Cornell University Press. ISBN 0-8014-9146-0.

A SOZINHICE DE OPHELIA E OUTROS NO LABIRINTO DAS VIDAS

FABÍOLA GUIMARÃES PEDRAS MOURTHÊ*

Resumo: *Tendo como ponto de partida o suplício da sozinhaice (expressão lexicalmente criada por José Luandino Vieira) da menina Ophelia, em O labirinto do Fauno, buscamos a relação etimológica com os nomes dos personagens para melhor compreender a associação do filme à problemática da solidão. Para desvelar como os regimes ditatoriais expõem os seres humanos à brutalidade, à exclusão, ao medo e à solidão, transformando-se em sofrimento, como também acontece com o protagonista do filme O pianista. Sucintamente, abordamos a solidão como companheira inseparável do personagem principal d'O ano da morte de Ricardo Reis. Certamente o cinema e a literatura, como tantas outras modalidades artísticas, estão repletos de exemplos que interrogam a solidão, e assim, com estes exemplos, procura-se desvendar os mistérios que levam a humanidade ao flagelo da sozinhaice.*

Palavras-chave: Sozinhaice; Solidão; Labirinto; Artes.

Abstract: *Starting from the torment of Ophelia's loneliness (a lexical expression created by José Luandino Vieira) in Pan's Labyrinth, we looked for the etymological relations between the names of the characters to better understand the film's association with the question of loneliness. To unveil how dictatorial regimes expose human beings to brutality, exclusion, fear, and loneliness, transforming them into beings of suffering, as also happens to the protagonist of the film The Pianist. Briefly, we have discussed loneliness as the inseparable companion of the main character in The Year of the Death of Ricardo Reis. Certainly, cinema and literature, like so many other artistic disciplines, are full of examples that question loneliness, and so, with these examples, we try to unravel the mysteries that lead humanity to the scourge of loneliness.*

Keywords: Loneliness; Solitude; Labyrinth; Arts.

Aplicado por José Luandino Vieira, o termo *sozinhaice* refere-se a uma solidão do sujeito, que é um enclausuramento (sujeito voltado sobre si, mas atento ao mundo quando possível). Há solidões e solidões. E há solidões provocadas pela opressão social e política.

Neste momento, que nos cabe viver com angústia, o mundo está novamente metido em uma enorme complicação, de que desconhecemos as consequências. Estamos atravessando um momento histórico que é complexo e indefinido, com guerras que trazem à memória o pior do século XX: vários tipos de conflitos sociais, crises políticas de toda espécie, novamente o perigo do nuclear, falta de empatia, extremismos, intolerância, enfim, tumultos e preocupações correntes, em ambientes cada vez mais acirrados. Os malefícios sociais, políticos e económicos — pelos quais o Brasil também tem passado — parecem

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais; Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: letrasguimaraes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9770-2664>.

vencer essa razão e o bom senso que reivindicamos há séculos. É assim que o filme *O labirinto do Fauno*, de 2006, dirigido, escrito e produzido por Guillermo del Toro, torna-se bastante atual, pois é ambientado na Espanha dominada pelo fascismo, em 1944, onde grupos armados de revoltosos, escondidos nas montanhas, continuavam combatendo o regime, mas eram constantemente contra-atacados por militares fascistas.

O realizador confere ao filme uma estrutura narrativa, iniciada aos moldes das fábulas e contos populares, com música de ninar e a seguinte narração:

Dizem que há muito, muito tempo, no mundo subterrâneo, onde não existe nem a mentira, nem a dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos, ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, enganando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez no exterior, a luz do sol a cegou e apagou de sua memória qualquer indício do passado, fazendo-a esquecer quem era e de onde vinha e o seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor e, com o passar do tempo, acabou por morrer. Entretanto, o seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria, talvez em outro corpo, em outro tempo, em outro lugar. E ele a esperaria até o seu último suspiro, até que o mundo parasse de girar (Toro, dir., 2006, 00:01:23).

Como se pode verificar, várias vozes misturam-se na trama; o mundo da imaginação, dos contos de fadas entrelaça-se com o mundo que se considera real, na Espanha, em 1944; mãe e filha estão de mudança para o quartel de seu padraсто, um temido capitão do exército; numa carreta com três veículos oficiais, estão homens fardados, a menina Ophelia, lendo um conto de fadas, acompanhada por Carmen, sua mãe, grávida; entretanto, a viagem é interrompida porque a mãe passa mal. Ao descer do carro, a menina encontra uma pedra; sozinha, saindo um pouco da estrada, ela percebe que essa pedra se encaixa como um olho em uma escultura e da boca desta sai uma espécie de grilo; entretanto, a menina o identifica como uma fada, iniciando assim a sua entrada no mundo dos contos maravilhosos. Tudo aconteceu muito rápido, porque imediatamente a sua mãe a chama para prosseguirem a viagem. A fada que a menina imagina parece-se com o desenho do livro que Ophelia lê.

Ao chegarem ao destino, o capitão as espera juntamente com o médico, que atende a gestante, que não poderia ter feito a viagem até o acampamento dos fascistas, devido a problemas na gravidez, mas assim fez por imposição do marido. O padraсто, capitão Vidal, é rude com a garota. Chegando à residência do capitão, a vida solitária da garota órfã transforma-se num martírio, contribuindo para essa situação a gravidez avançada da mãe, com outras complicações de saúde, a que se junta a convivência com a brutalidade do padraсто, o medo e a solidão constantes. Ophelia, através da leitura, (con)vive conço-

mitantemente com o «mundo real» e o mundo encantado de fadas e faunos. Pela via da imaginação, a fada a leva até o fauno, que a reconhece como Moana, a princesa do reino subterrâneo. O fauno lhe oferece um livro em branco, onde irão aparecendo as provações às quais ela precisa se submeter, totalizando três tarefas, para provar que não perdeu a sua essência. O medo e a solidão são muitas vezes aliviados pelos cuidados e amor de Mercedes, a governanta, para com a menina.

Ora acontece que o significado dos nomes das personagens tem grande importância para elucidar a trama, sem esquecer que aqui se pretende aliar alguma dessa relação onomástica à problemática da *sozinhice*, ou solidão imensa, que os oprimidos e esmagados por forças políticas ditatoriais podem experimentar nas suas vidas expressas através da memória das artes.

O nome da protagonista de *O labirinto do Fauno*, interpretada pela atriz Ivana Baquero, é Ophelia, que tem origem a partir do grego *Ophéleis* (οφέλος /ophelos/) significando literalmente «ajuda, socorro». Vale ressaltar que Ophelia é também, como se sabe, o nome da personagem de Shakespeare, na peça *Hamlet*. A princípio, parecem personagens bastante diferentes, mas que se aproximam no desfecho do filme de Toro, por sua mesma disposição trágica a oferta e ao sacrifício de suas vidas. Ophelia é uma garota gentil, sonhadora e inocente. Uma perfeita personagem para ser a protagonista de um conto de fadas sombrio — ou alegórico —, como é o caso de *O labirinto do Fauno*. Ela vive provações, sofre com perdas irreparáveis e passa por sacrifícios imensos.

Ironicamente, o nome do temido e perverso capitão, padraço de Ophelia, é Vidal, do latim *vitalis*, «relativo à vida». Convém ressaltar que a família Vidal é originária da Espanha, com raízes históricas na região da Catalunha, no nordeste do país. Ele é a encarnação do mal absoluto nessa história em que sua enteada é uma princesa perdida.

Carmen, mãe de Ophelia, é nome que tem origem no hebraico *Karmel*, que significa «vinha de Deus». O nome possui também raízes no latim, nesse caso significando «canção» ou «poema». É de notar que se trata de uma mulher viúva. Ficam dúvidas se o marido não fora assassinado pelo terrível capitão, pois ele era alfaiate e fazia os ternos dele. Sozinha e com muitas dificuldades, ela envolve-se com o capitão, engravida e é subjugada e humilhada por ele constantemente. Na verdade, o capitão deseja apenas um herdeiro, para perpetuar o seu nome e, concomitantemente, o da sua família, fazendo lembrar, de certo modo, e simplificando, comportamentos megalómanos de feição monárquica.

Mercedes, a governanta, é obrigada a cuidar da casa, mas se mantém fiel aos seus, que lutam contra o fascismo. O seu nome significa «ajuda espiritual», «mercê», «benevolência divina». Precisamente, ela transmite informações privilegiadas à rede de resistência, além de auxiliar com alimentos e medicação que rouba da casa de Vidal. Desde a chegada da menina e da sua mãe à casa do capitão, Mercedes cuida e protege de maneira muito especial de Ophelia.

Certamente um dos momentos mais difíceis enfrentados pela protagonista é o falecimento da mãe, no parto do seu irmão. É natural, nessa situação, que ela se sinta mais sozinha com a perda materna, que, além de duplicar o seu sentimento de orfandade, deixa também o nascituro necessitado, sedento de aleitação materna, portanto, com uma falha primordial, uma solidão prematura, que a pediatra e psicanalista Françoise Dolto classificou como impotência para «sobreviver sem a turgidez de um seio, sem o calor da voz tranquilizadora, sem a provisão de mãos atenciosas, de braços socorredores e nidificantes» (Dolto 2001, p. 51).

A interlocução entre os mundos fantástico e real é recorrente, porque eles, no concreto da realidade comum, se entrecruzam por via da imaginação humana. Algo similar acontece nas artes, em sentido amplo. O filme *O labirinto do Fauno* faz muito bem essa mistura entre a realidade do fim da Segunda Guerra Mundial, da tirania fascista e do terror, com as infinitas possibilidades de escape que a fantasia apresenta. Voltando a citar Françoise Dolto: «A solidão se faz atraente nas horas de fracasso do prazer, de dor ou de decepção na comunicação malograda». Em *O labirinto do Fauno*, a protagonista sofre provocações, com perdas irreparáveis e decepção profunda, que desemboca numa «comunicação malograda» ou até numa incomunicabilidade que reforça a solidão extremada. Então, segundo Dolto, essa situação de estar «emparedado» (termo adequado, por exemplo, a Cruz e Sousa, em «O emparedado»), faz com que o sujeito fique

entregue à experiência da magia do devaneio apenas, em que o desejo borda suas fantasias apaziguando suas tensões num prazer que adormece a provação da solidão. Mas o sujeito cujo desejo não se exerce mais dentro da realidade não realiza mais nenhuma renovação na sua individualidade conhecida, que, afora o corpo e a monotonia de seu viver de necessidades, está entregue ao campo do imaginário (Dolto 2001, p. 363).

É o que se patenteia no filme de Toro, simultaneamente concretizando uma alegoria da violência sociopolítica e uma linha de fuga da *sozinhice* para o paraíso perdido da paz e harmonia.

Com a morte da mãe, sozinha com o irmão recém-nascido e lutando contra o padrasto, certamente foram rompidos, para Ophelia, os laços de segurança com a realidade:

chegado o momento em que nada mais no mundo das aparências e dos significantes da linguagem engode esse desejo, ele estará pronto para soltar suas últimas amarras com o relativo das semelhanças e dessemelhanças, com o número e as diferenças. Em relação a esse momento de receio, decerto momento de solidão derradeira, sei todos os que por certo são qualitativa e quantitativamente menos atroz. Mas as experiências passadas de sofrimentos reais e imaginários, por mais

definitivamente desesperadoras que as tenha sentido, nunca se revelaram como tais, mas ao contrário transformadoras e transfiguradoras de um indo-advindo que jamais fez deter-se o devir meu. Acredito que o momento de minha morte será também aquele em que aquilo que conheço de mais essencial de meu desejo — o que é a vida, e não somente o que é uma vida, nem que seja a minha — revelará o sentido (Dolto 2001, p. 421).

Certamente os regimes ditatoriais expõem os seres humanos à brutalidade, à exclusão, ao medo e à solidão, aspectos tão bem retratados tanto n'*O labirinto do Fauno* como em tantos outros filmes, especialmente em *O pianista*, de 2002, dirigido por Roman Polanski, baseado na autobiografia do intérprete Wladyslaw Szpilman, desempenhado por Adrien Brody. No filme — que é muito conhecido, mas convém lembrar —, o pianista Szpilman e a sua família são obrigados a ir para o gueto e observam a construção do muro, as brutalidades às quais são subjugados, a retirada de todos os seus direitos, bens, dignidade e humanidade, até à violenta expulsão, através dos trens, rumo aos campos de extermínio. Nesse momento, Szpilman, com a ajuda de um amigo, não embarca no trem junto com a sua família e passa a viver sozinho, em esconderijos, à beira da morte, em Varsóvia, destruída e ocupada pelas tropas alemãs. Na parte final do filme, extremamente solitário, famélico, decrepito, empedernido, numa fuga implacável para sobreviver, um oficial alemão o descobre e, num contexto muito específico, pergunta qual a sua profissão. Ele identifica-se como pianista, mas imediatamente corrige, dizendo-se ex-pianista, assim expondo a perda da identidade profissional, que, neste caso narrado, serve para questionar os limites da identidade do que é um ser humano, acarretada pelas circunstâncias e pela absoluta solidão, porque, afinal, e, de novo, cabe aqui citar Françoise: «A solidão longa demais transforma-se em sofrimento» (Dolto 2001, p. 73). De fato, não lhe resta senão um qualquer resquício muito tênue de dignidade humana, que o breve exercício da música vai permitindo, por dádiva de um oficial alemão melômano, que simboliza a possibilidade de uma fugaz iluminação nas trevas e também de abertura para a redenção.

Pensemos cumulativamente n'*O ano da morte de Ricardo Reis*, do escritor nobelizado José Saramago, sendo o protagonista um médico solitário que regressou do Brasil para voltar a residir em Lisboa, primeiramente no Hotel Bragança, localizado no princípio da Rua do Alecrim, e, posteriormente, numa casa alugada, na Rua de Santa Catarina, onde se sentia cada vez mais solitário, segundo as palavras do narrador ou da sua própria voz: «a solidão a mais desgraçada maneira de estar vivo» (Saramago 2016, p. 275); «sinto-me muito só [...] é apenas porque me sinto muito só» (Saramago 2016, p. 465); «Ricardo Reis nunca se sentiu tão só» (Saramago 2016, p. 477). Sem familiares e amigos, Ricardo Reis tem a solidão por companhia, durante as faltas de Marcenda, que apenas vê quando ela vai a Lisboa, acompanhada por seu pai, para tratar a paralisia que sofre na mão. Pode-se

perguntar se a solidão seria tão absoluta, no seu caso, quando comparada com a de Ophelia, porque ele usufrui de uma relação com Lídia, empregada de hotel, com a qual mantém relações sexuais. Este relacionamento anula a solidão de Reis ou esta mantém-se, por serem de grupos sociais afastados, em que os interesses e a comunicação diferem radicalmente? Reis muda-se para uma casa alugada e a empregada continua servindo para os afazeres domésticos e sexuais, nos dias em que folga do hotel. Pode Lídia ser vista como uma personagem exclusivamente objetificada ou, pelo contrário, desempenha também o papel de companhia intermitente, que atenua a solidão? Entretanto, para o narrador, a solidão é a companhia inseparável do médico, ainda que ele possa desfrutar de uma certa convivialidade, porém limitada: «era o único ser vivo no Alto de Santa Catarina, com o Adamastor não se podia contar, estava concluída a sua petrificação, a garganta que ia gritar não gritará...» (Saramago 2016, p. 486).

Com estas vidas ficcionais e memoriais, todas elas memoráveis, como se vê, há muitos modos de *sozinhice*. O cinema e a literatura, como tantas outras modalidades artísticas, estão repletos de exemplos que interrogam a solidão, assim procurando desvendar os mistérios que levam a humanidade ao suplício da *sozinhice*, quer na sua vertente sensível, quer no cerne da multidão insensível. A solidão como escolha, como alternativa sem saída, como imposição implacável ou como acontecimento imprevisível, eis o quanto a criação artística e filosófica nos dá a ler aquilo que vamos sendo, por nossos atos ou pela ação dos outros, repetindo a história de forma grotescamente odiosa.

REFERÊNCIAS

- CRUZ E SOUSA, João, 1986. *Evocações*. Florianópolis: FCC Edições. Edição fac-similar.
- DOLTO, Françoise, 2001. *Solidão*. São Paulo: Martins Fontes.
- POLANSKI, Roman, dir., 2002. *O Pianista* [*The Pianist*] [filme]. Coprodução: Roman POLANSKI, Robert BERMUSSA, e Alain SARDE. Studio Babelsberg. DVD, son., color., 150 min. França, Alemanha, Reino Unido e Polônia.
- SARAMAGO, José, 2016. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 28.^a edição. Porto: Porto Editora.
- TORO, Guillermo del, dir., 2006. *O Labirinto do Fauno* [*El Laberinto del Fauno*] [filme]. Coprodução: Estudios Picasso, Tequila Gang e Esperanto FilmoJ. DVD, son, color, 118min. Espanha.

ONDE ESTÁ A SOLIDÃO NO SÉCULO XXI? O RECONHECIMENTO SOCIAL PELO HORROR*

RUI ESTRADA**

MARINA PRIETO AFONSO LENCASTRE***

Resumo: O presente artigo reflete sobre a solidão no contexto social contemporâneo marcado pela utilização massiva dos sistemas digitais e das redes sociais. Através da comparação entre o filme *Sick of Myself* de Kristoffer Borgli e a obra *A Metamorfose* de Kafka, os autores deste artigo estabelecem uma relação entre a transformação radical do corpo, a atenção dos outros e o sentimento de solidão, marcados pelos contextos sociais e culturais respetivos. Se o reconhecimento, nas redes sociais, resulta de uma competição dura, estamos dispostos a tudo para o obter. Discute-se a fragilidade do sentido de valor próprio, determinado pela validação externa e não por uma autoestima genuína, do mesmo modo que a versão idealizada de si mesmo, e a comparação com a vida, igualmente idealizada, de outras pessoas, podem levar a sentimentos de inadequação e de baixa autoestima. Tanto o filme quanto o livro servem como um alerta para a importância de promover relações autênticas, com pessoas reais que têm significado afetivo para nós, mesmo que por vezes seja difícil lidar com elas.

Palavras-chave: Redes sociais; Atenção social; Corpo; Valor; Identidade.

Abstract: The present article reflects on loneliness in the contemporary social context marked by the massive use of digital systems and social networks. By comparing the film *Sick of Myself* by Kristoffer Borgli with Kafka's work *The Metamorphosis*, the authors establish a relationship between radical body transformation, the attention of others, and the feeling of loneliness, both characterized by their social and cultural contexts. If recognition on social networks results from fierce competition, one is willing to do anything to obtain it. The fragility of self-worth, determined by external validation rather than genuine self-esteem, is discussed, as well as how the idealized version of oneself and the comparison with the equally idealized lives of others can lead to feelings of inadequacy and low self-esteem. Both the film and the book serve as a warning about the importance of fostering authentic relationships with real people who have emotional significance for us, even if it is sometimes difficult to deal with them.

Keywords: Social networks; Social attention; Body; Value; Identity.

* Este capítulo foi desenvolvido no contexto do projeto de rede *Compor Mundos. Humanidades, Bem-estar e Saúde*, sediado na Fundação Fernando Pessoa (<https://compormundos.fundacaofernandopessoa.pt/>) e coordenado por Marina Prieto Afonso Lencastre e Rui Estrada. Decorre de uma comunicação feita no congresso internacional, organizado pelo CITCEM, intitulado *Solidão, Soledade, Solitude, Sozinha: Problema Social ou Escolha Pessoal?*, que ocorreu na FLUP nos dias 22 e 23 de novembro de 2023. Originalmente o texto foi publicado, em língua inglesa, em edição da Springer intitulada *Composing Worlds: Humanities, Health and Wellbeing in the XXI Century Towards a More Sustainable World*, 2025.

** Universidade Fernando Pessoa; CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: restrada@ufp.edu.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8076-6692>.

*** Universidade Fernando Pessoa. Email: mlencast@ufp.edu.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-1077>.

Mas uma pessoa habitua-se a tudo, até ao que lhe repugna. A verdade é essa.

Javier Cercas, *Terra Alta*, vol. II: *Independência*

1. METAMORFOSE E RECLUSÃO

Gregor Samsa acorda uma manhã transformado num monstruoso inseto. É este o início da famosa obra de Franz Kafka intitulada *A Metamorfose*.

Filho diligente, com a profissão de caixeiro-viajante, sustentava a família (pais e irmã) e tinha mesmo a intenção, não obstante os sacrifícios que isso traria, de custear a frequência do conservatório à irmã Greta (Kafka 2002, pp. 44-45).

Tudo acaba nessa manhã: o monstro Gregor, como uma voz de animal ininteligível, permanece recluso no quarto, acabando por morrer, a «pensar na sua família com ternura e amor» (Kafka 2002, p. 87).

Para o que nos interessa neste trabalho, a metamorfose horrenda de Gregor é, pelo próprio, e, sobretudo, pela família, algo que não se deve mostrar, nem ver.

Há várias passagens na obra que ilustram esta persistente ocultação: na primeira vez que os pais e o chefe do escritório o veem, o último foge rapidamente de casa, a mãe desmaia e o pai tudo faz para o reconduzir de novo ao quarto: «Não o dominava [ao pai] senão uma ideia, a de que Gregor devia regressar àquele quarto tão depressa quanto possível» (Kafka 2002, p. 32).

Tendo por missão levar-lhe a cada dia comida ao quarto, um mês depois da metamorfose, Greta vê-o, pela primeira vez, a corpo inteiro a «olhar pela janela». Saiu apressadamente do quarto, levando Gregor a esta observação: «Compreendeu que a sua vista lhe era sempre insuportável e que assim permaneceria a seus olhos, sendo grande o seu esforço sobre si própria para não fugir perante o espectáculo de uma simples parte do corpo dele que se avistasse de fora do cadeirão» (Kafka 2002, p. 49).

Resolve então «levar às suas costas um lençol da cama até ao cadeirão e colocá-lo de modo a que se escondesse por completo, impedindo-o de ser visto, mesmo que a sua irmã se inclinasse» (Kafka 2002, p. 49).

Talvez o momento mais dramático ocorra quando a mãe decide revê-lo. Estando suspenso na parede do quarto, de nada adiantou que Greta tivesse tentado que a mãe não olhasse:

viu a gigantesca mancha castanha sobre o papel de parede decorado com flores e, antes mesmo de realmente ter tomado consciência que era Gregor quem ela via, gritou quase sem voz: — Oh! Meu Deus! Oh! Meu Deus! — e desfaleceu, de braços abertos em cruz como se a tudo tivesse renunciado, estendida sobre o cadeirão (Kafka 2002, p. 57).

Gregor não teve qualquer palco além do quarto que o manteve recluso. Nas poucas vezes que foi visto fora desse espaço, na sala contígua ao quarto, e também dentro pelos familiares, provocou reações de horror e, também, reações violentas, sobretudo do pai, que tinha por objetivo reconduzi-lo ao cativeiro, a que acaba por se resignar.

O seu medonho aspeto leva mesmo a irmã, desesperada face à situação, a despersonalizá-lo:

É preciso afastar a ideia de que se trata de Gregor. Nós acreditámos nisso durante tanto tempo, está aí a nossa verdadeira desgraça. Mas como é que se pode tratar de Gregor? Se fosse ele, já há muito tempo teria compreendido que é evidente que os seres humanos não conseguem viver na companhia de semelhante animal e já teria partido de sua livre vontade (Kafka 2002, p. 85).

Na verdade, a reclusão, em todos os sentidos, de Gregor, é determinante para o desfecho dramático desta narrativa: transforma-se em inseto, não sai de casa, sobretudo do quarto, é visto por um número reduzido de humanos, entre os quais os familiares, e morre sozinho.

Partimos desta famosa obra de Kafka para a discussão que queremos fazer acerca da solidão, e das suas consequências, em um mundo no qual a tecnologia, para o bem e para o mal, banuiu a inescapabilidade da reclusão a que Gregor esteve sujeito desde a metamorfose.

Com efeito, a mediatização e o uso abrangente das redes sociais levam a que, na contemporaneidade, os humanos tenham a possibilidade de interagir à distância com os outros e de se apresentarem e mostrarem ao mundo, mesmo que reclusos em qualquer espaço, quer através da escrita, quer, sobretudo, através da imagem.

Neste âmbito, o reconhecimento, o indispensável olhar dos outros sobre nós, generalizou-se.

O que acontece, porém, quando, não obstante estarmos permanentemente em palco, ninguém dá por nós?

É justamente acerca desta solidão do não reconhecimento de que falaremos neste texto. Primeiramente, discutiremos este doloroso paradoxo decorrente das redes sociais: estarmos, muitos de nós, afinal sozinhos, apesar de dispormos de faculdades técnicas que nos podem levar a todo o lado.

Numa segunda parte, partindo do recente filme *Farta de Mim Mesma*, de Kristoffer Borgli (2022) analisaremos uma possível, neste caso dramática, resposta à necessidade de reconhecimento e refletiremos sobre o lugar da solidão, num século que se propõe apagar a distância entre as pessoas através de um clique.

2. PALCO E SOLIDÃO

Em estudo recente, intitulado *A solidão e as redes sociais: por que nos sentimos tão sós nos locais do mundo mais apinhados de gente?*, de Rui Miguel Costa, Filipa Pimenta e Alexandra Ferreira-Valente (2023), os autores refletem sobre este aparente paradoxo de nos podermos encontrar sós, justamente quando a tecnologia permite, de forma fácil, uma rede de contactos e interações sem fim com os outros.

Dizem os autores: «foi demonstrado que a desilusão face à falta de atenção de outros nas redes sociais (e, em menor medida, as comparações sociais negativas) estão entre os fatores que explicam por que razão as pessoas mais dependentes das redes sociais têm mais probabilidades de sentir solidão» (Costa, Pimenta e Ferreira-Valente 2023, p. 11).

Ou seja, a solidão não decorre do facto de eu não poder mostrar-me, mas, podendo-o fazer, da desatenção que recai sobre essa possibilidade. Ultrapassada a dificuldade técnica, fica a cruel questão social: Porque ninguém repara em mim? E são tantos os que o podiam fazer.

É esta disparidade entre a desmesura do palco em que me encontro e a parcimónia de comentários, interações, *likes* ou outros, que conduz à solidão. Brutal, na verdade, uma vez que nada fazia prever isso.

Outra forma de solidão, na grande maioria dos casos, pode ser precedida de um momento viral de glória, o que quer que isso queira dizer: as luzes do palco recaem brevemente sobre mim para logo mais desgraçadamente se apagarem. A este propósito, afirma Jaron Lanier (Lanier em Faria 2023), autor do livro *Dez Argumentos para Apagar já as Contas nas Redes Sociais*, em entrevista ao jornal *Público*:

No livro, não digo às pessoas que têm de desistir delas [das redes sociais], o que faço é apresentar os argumentos pelos quais deviam desistir delas, na esperança de que consigam, pelo menos, desistir de algumas e recusem transformar as suas vidas numa gigantesca procura de atenção. [...] Se quisermos ser populares, se estivermos à procura de atenção, o que as redes fazem é dar-nos um pouco disso. Podemos ser virais durante algum tempo, mas depois isso desaparece.

Naturalmente, esta «gigantesca procura de atenção» rivaliza com milhares de outras, isto é, o palco é enorme e todos querem o mesmo de todos: reconhecimento. Por outro lado, também assistimos nesta imensa ágora virtual ao sucesso dos outros, mais ou menos próximos ou desconhecidos, o que gera desconforto e comportamentos inflacionados:

It appears that although more socially anxious and lonely individuals may wish for online social connection, they may exhibit inhibited behavior, engage in maladaptive cognitive patterns such as rumination, or negatively compare them-

selves to others while using social media, all of which may prevent them from experiencing the social benefits of using social media (O'Day e Heimberg 2021, p. 8)

Sem ignorarmos que os estudos acerca da solidão, e outros estados de alma, nas redes sociais são controversos¹, interessa-nos, neste trabalho, enfatizar esta sensação, que as redes sociais fizeram emergir, de estar sozinho no meio de muitos².

E isso leva-nos ao último ponto, antes de passarmos ao filme *Farta de Mim Mesma*.

Se o reconhecimento, nas redes sociais, resulta de uma competição dura, o que estamos dispostos a fazer para o obter? Tudo, na verdade: ao contrário do infeliz Gregor Samsa, ninguém fica hoje em reclusão no quarto.

Dito de outra forma, a busca, a qualquer custo, de atenção leva a formas de reconhecimento social pelo horror, e outras, que desvirtuam a ideia de que reconhecer tem um valor semântico positivo³.

Inflacionados também pelos algoritmos, estes comportamentos insólitos acabam por ser o último recurso para responder à demanda de atenção. 'Falem mal de mim, mas falem' é a *vox populi* que ganha outra dimensão no espaço das redes sociais. É o preço pelo imprestável, mas compulsivo, minuto na arena virtual.

Voltemos a Jaron Lanier (Lanier em Faria 2023):

Se olharmos para as pessoas no seu todo, vemos que somos capazes de prestar atenção a coisas que são muito positivas: somos capazes de amar, de cooperar, somos capazes de optimismo. Mas as emoções negativas do medo, da paranóia, da agressão, essas coisas surgem mais rapidamente. Antes de os algoritmos surgirem, o facto de serem mais rápidas não significava que fossem mais poderosas: costumava haver um balanço entre as emoções positivas e as negativas. Mas o algoritmo responde a estes mecanismos mais rápidos que desencadeiam e exercitam as emoções negativas e, com isso, tornamo-nos mais tribais, mais paranóicos,

¹ Cf. Jessica Mueller-Coyne, Claire Voss e Katherine Turner (2022): «The literature examining loneliness and social media use has produced conflicting and unclear results. Hunt et al. (2018) found that lonely individuals feel that going online makes it easier for them to make friends, while Whaite et al. (2018) found that greater amounts of social media use is linked to increased feelings of real-life isolation».

² Diz o antropólogo francês Marc Augé (Augé em Geli 2019): «hoje podemos dizer que o não lugar é o contexto de todos os lugares possíveis. Estamos no mundo com referências totalmente artificiais, mesmo em nossa casa, o espaço mais pessoal possível: sentados diante da TV, olhando ao mesmo tempo o celular, o tablete, e com os fones de ouvido... Estamos em um não lugar permanente. Esses dispositivos estão permanentemente nos colocando em um não lugar. Nós os carregamos de não lugar em cima, conosco...».

³ Cf., por exemplo, a definição de reconhecimento no *Dicionário da Língua Portuguesa. Academia das Ciências de Lisboa*: «3. atribuição de importância, de préstimo, reconhecimento do mérito; reconhecimento do valor, sinónimo de valorização. A sua dedicação conduziu ao reconhecimento do seu esforço por parte do chefe. 4. sentimento de gratidão por um benefício recebido; atitude de agradecimento. Era grande o seu reconhecimento para com o amigo que o ajudou quando os outros o abandonaram. 5. recompensa, retribuição, prémio ou galardão. Foi condecorado em reconhecimento dos altos serviços prestados à Pátria. 6. observação, inspeção, exploração. Um grupo de escuteiros foi à frente para fazer o reconhecimento da zona do acampamento.» (Academia das Ciências de Lisboa [s.d.]).

começamos a ver-nos uns aos outros como inimigos, a pensar no mundo como estando contra nós; tornamo-nos mais agressivos, enfim.

É o momento de passarmos à análise do filme que descreve também, à sua maneira, uma metamorfose, mas, desta feita, anunciada *urbi et orbi*.

3. **FARTA DE MIM MESMA: A METAMORFOSE PÚBLICA**

O que nos ensina o filme *Farta de Mim Mesma*, um filme de Kristoffer Borgli que saiu em 2022 e conta a história de Signe, uma jovem rapariga em busca de atenção social que utiliza métodos extremos para a obter. Ela tem um namorado autocentrado, com algum reconhecimento na cena artística — a originalidade dele está em fazer arte com objetos roubados. Thomas, o namorado, atende sobretudo às suas próprias necessidades e tem uma relação distraída com ela. Signe tem um trabalho comum, servindo mesas num bar-café. Ela tem ciúmes da atenção crescente que Thomas recebe do meio artístico e dos *media*, e tenta desviar essa atenção aparecendo toda ensanguentada após um ataque provocado de um cão, fingindo uma reação alérgica grave num jantar comemorativo de Thomas. Um dia ela encontra na *internet* uma droga ansiolítica que tem efeitos profundos sobre o corpo, particularmente na pele. Toma grandes doses da droga, manifestando sintomas intensos que a obrigam a consultar um médico. É diagnosticada com uma doença rara. Nesse mesmo dia, Thomas é entrevistado por uma grande revista e não vai buscar Signe ao hospital. Signe toma então uma *overdose* e é hospitalizada, obrigando Thomas a passar mais tempo com ela. Signe continua a tomar a droga e transforma-se, progressivamente, num monstro. Ninguém conhece a razão da sua aparência e ela agora tem uma imensa atenção social, tanto nos *media* como nas redes sociais e junto dos amigos, sendo entrevistada e até atuando como modelo «inclusiva». Ela supera o namorado em atenção social, mas está extremamente doente. Os pais de Signe estão divorciados e vivem as suas próprias vidas, deixando-a sozinha. A mãe aconselha-a a frequentar um grupo de terapia holista, mas no grupo desconfiam que ela está a mentir. O filme termina quando o uso da droga é descoberto e ela é abandonada por todos, extremamente doente. Na última cena, frequenta o grupo de autoajuda e algumas lágrimas escorrem de seus olhos.

O filme *Farta de Mim Mesma* relata, de uma forma extrema e gráfica, dos problemas mais graves da realidade das redes sociais: a dependência de formas de atenção virtuais, à distância, e o abandono progressivo das relações significativas, em carne e osso. No anonimato e superficialidade da vida urbana, cada vez mais centrada no sucesso rápido, Signe é vítima e agente de um narcisismo (McCain e Campbell 2018) cultural que substitui as dificuldades da vida afetiva por ideias de realização pessoal dependentes das notícias e dos *likes*.

Este filme levanta várias questões relacionando o uso excessivo das redes sociais e a saúde mental. Se, no caso de Signe, estamos perante uma rapariga que, à partida, já manifesta sinais de perturbação narcísica da personalidade, podemos acrescentar que são as suas relações afetivas com os pais e o namorado, e também a própria organização cultural do sistema de atenção social, que a condenam a um percurso pessoal autodestrutivo. Este poderá eventualmente ser revertido, se as lágrimas de Signe na cena final corresponderem, pela primeira vez, a uma verdadeira experiência de solidão e não a uma estratégia sinuosa de se colocar novamente na ribalta.

Alguns temas do filme poderão ajudar-nos a compreender melhor a relação entre redes sociais e saúde mental. O tema do narcisismo e da comparação social é patente nos comportamentos de Signe e de Thomas, refletindo a natureza egocêntrica e superficial de muitas interações sociais contemporâneas, incluindo nas redes sociais. A tentativa de apresentar uma versão idealizada de si mesmo, e a comparação com a vida, igualmente idealizada, de outras pessoas, pode levar a sentimentos de inadequação e baixa autoestima. O tema da validação e da autoestima é patente na obsessão dos dois jovens em ganhar a atenção dos outros de qualquer forma (roubando objetos, ficando doente), e reflete um desejo de validação constante através da busca de *likes*, comentários e seguidores nas redes. Este processo pode levar a um frágil sentido de valor próprio, na medida em que esse valor é determinado pela validação externa, e não por uma autoestima genuína, construída nos percalços e nas alegrias da vida. O desespero pela atenção dos outros mostra como a dependência das redes e da atenção social se assemelha ao uso de uma droga. Esta serve como uma metáfora para os comportamentos extremos que as pessoas às vezes manifestam para se destacar no cenário hiperpovoado das redes sociais. Mas a metáfora tem qualquer coisa de bastante real: hoje sabemos que o Facebook, Instagram, TikTok e outros *media* estimulam zonas do cérebro e solicitam neurotransmissores como a dopamina, semelhantes aos que são ativados nas experiências reais de prazer e também de dor, quando na sua ausência. A rapidez e efemeridade das experiências *online* aumentam a sua necessidade, que se torna compulsiva à medida que se buscam novas experiências de prazer e se esgota a capacidade do cérebro para reagir. O cansaço psicológico, a ansiedade e a depressão podem ser a consequência, arrastando maior isolamento e sensação de solidão. Na verdade, apesar da atenção social recém-conseguida de Signe, ela permanece emocionalmente isolada, com um relacionamento quebrado com o seu namorado narcisista e pais distantes. A fugacidade da popularidade *online*, que referimos acima, estimula os picos emocionais que podem fornecer satisfação temporária, mas geralmente desaparecem rapidamente, deixando os indivíduos desejando mais e perpetuando um ciclo de busca de validação externa. O paradoxo das redes sociais consiste no grande número de relações *online* que podem mascarar sentimentos de solidão e de desconexão emocional *offline*.

A autenticidade das relações é comprometida: o filme aponta para os perigos de sacrificar o verdadeiro eu em prol da popularidade *online*.

O filme serve como um alerta para a importância de promover relações autênticas, com pessoas reais que têm significado afetivo para nós, mesmo que por vezes seja difícil lidar com elas. Os amigos, a família, os companheiros de trabalho, as pessoas que encontramos em lugares de convívio são seres reais que nos ajudam a praticar o cuidado pelos outros, e também o autocuidado, valorizando o que somos e temos, mesmo que não corresponda ao que é mostrado nas publicidades e redes sociais.

Para terminar, poderíamos ainda comentar o seguinte: Gregor e Signe manifestam uma problemática narcísica semelhante em certos aspetos e diferentes noutros. Os séculos XX e XXI são palcos culturais distintos para a expressão social e clínica da alteração psíquica. O século XX de Kafka desenvolve-se em um círculo familiar patriarcal restrito, com predominância da hierarquia e da culpa. O século XXI de Signe expande-se em um círculo social global, com predominância da exposição e da vergonha. Mas nos dois casos há metamorfose, ou seja, dissociação e despersonalização.

Como sempre em saúde mental, depende do que se faz com a experiência. Não seria de espantar que Kafka, em algum momento, tivesse experimentado na pele o estado de inseto repugnante em que se sentia transformar, principalmente na presença do pai. Transformou essa experiência numa obra de arte. Signe experimentou uma forma diferente de transformação. Aparentemente mais consciente, mas igualmente radical, com momentos de delírio de exceção, Signe procurou a atenção de forma extrema para escapar à inexistência em que se sentia viver. Ao contrário de Gregor, que tinha os pais e a irmã bem presentes, Signe cresceu com os pais separados, cada qual buscando a sua própria vida, perdidos também na modernidade global e líquida dos não lugares contemporâneos. A metamorfose de Signe é ditada pelo triunfo; a de Kafka pela derrota. Nos dois é igual a procura de amor e de reconhecimento.

Numa altura em que o ambiente está em crise, a biodiversidade ameaçada e tantos seres humanos vivendo em situação precária, é urgente reencontrar as pessoas concretas, os seres vivos locais e uma certa frugalidade de vida que nos permita recentrar-nos, amar e cuidar o nosso entorno real e, dessa forma, sentirmo-nos reais e vivos, zelando ao mesmo tempo pela saúde mental.

BIBLIOGRAFIA

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA [s.d.]. Reconhecimento. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Academia das Ciências de Lisboa [Em linha] [consult. 2025-07-02]. Disponível em: <https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/?word=reconhecimento>.
- BORGLI, Kristoffer, dir., 2022. *Sick of Myself* [Syk pike] [filme]. Scandinavian Film Distribution, et al. 1h37m. Noruega, Suécia, Dinamarca, França.
- CERCAS, Javier, 2022. *Terra Alta*. Porto: Porto Editora. Vol. II: *Independência*.

- COSTA, Rui Miguel, Filipa PIMENTA, e Alexandra FERREIRA-VALENTE, 2023. A solidão e as redes sociais: por que nos sentimos tão sós nos locais do mundo mais apinhados de gente? *O Observatório Social da Fundação “La Caixa”* [Em linha]. 2023-06 [consult. 2023-09-11]. Disponível em: <https://observatoriosocial.fundacaolacaixa.pt/pt/-/a-solidao-e-as-redes-sociais-por-que-nos-sentimos-tao-sos-nos-locais-do-mundo-mais-apinhados-de-gente>.
- FARIA, Natália, 2023. “De cada vez que o Facebook ganha um cêntimo, alguém foi prejudicado” [entrevista]. *Público* [Em linha]. 2023-10-22. Entrevista a Jaron Lanier [consult. 2023-09-15]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2023/10/22/sociedade/entrevista/facebookganhacentimo-alguem-prejudicado-2065986>.
- KAFKA, Franz, 2002. *A Metamorfose*. Barcelona: M.E.D.I.A.S.A.T.
- GELI, Carles, 2019. Marc Augé: “Com a tecnologia já carregamos o ‘não lugar’ em cima, conosco” [entrevista]. *El País* [Em linha]. 2019-02-04. Entrevista a Marc Augé [consult. 2023-09-01]. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html.
- McCAIN, Jessica L., e W. Keith CAMPBELL, 2018. Narcissism and social media use: A meta-analytic review. *Psychology of Popular Media Culture* [Em linha]. 7(3), 308-327. DOI <https://doi.org/10.1037/ppm0000137>.
- MUELLER-COYNE, Jessica, Caire VOSS, e Katherine TURNER, 2022. The impact of loneliness on the six dimensions of online disinhibition. *Computers in Human Behavior Reports* [Em linha]. Mar., 5 [consult. 2023-09-11]. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2451958822000057>.
- O'DAY, Emily B., e Richard G. HEIMBERG, 2021. Social media use, social anxiety, and loneliness: A systematic review. *Computers in Human Behavior Reports* [Em linha]. Jan-jul., 3 [consult. 2023-09-11]. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S245195882100018X>.
- WESTBROOK, Andrew G., et al., 2021. Striatal dopamine synthesis capacity reflects smartphone social activity. *iScience* [Em linha]. Mai., 24(5), 102497. DOI 10.1016/j.isci.2021.102497.

UNIVERSOS FEMENINOS DE FRAGILIDAD, DESARRAIGO Y SOLEDAD EN LA NARRATIVA DE SARA MESA

MIRTA FERNÁNDEZ DOS SANTOS*

ISA MARGARIDA VITÓRIA SEVERINO**

Resumen: *En este artículo se propone una reflexión sobre el complejo, profundo y a veces contradictorio tema de las causas y consecuencias del (auto)aislamiento a través del análisis de dos libros de la autora madrileña Sara Mesa (Madrid, 1976), que se ha convertido en un referente insoslayable de la narrativa española contemporánea. Se trata de las novelas Cicatriz (2015) y Un amor (2020), cuyas tramas inciden obsesivamente sobre la temática de la soledad, aunque esta sea desencadenada por coyunturas y razones diversas. Así pues, partiendo del deslumbramiento producido por la voz inquieta e inquietante de Sara Mesa, hábil artífice de perfiles psicológicos insólitos y desconcertantes, con este trabajo pretendemos contribuir a ahondar críticamente en la novelística de la autora, si bien somos conscientes de que teorizar sobre la obra de una escritora joven, en pleno auge de su trayectoria literaria, implica transitar casi a ciegas un territorio inexplorado, pero, precisamente por ello, repleto de posibilidades.*

Palabras clave: Sara Mesa; Cicatriz; Un amor; Soledad; Narrativa española contemporánea.

Abstract: *This paper proposes a reflection on the complex, profound, and sometimes contradictory issue of the causes and consequences of (self)isolation through the analysis of two books by the Madrid-born author Sara Mesa (Madrid, 1976), who has become an essential reference in contemporary Spanish narrative. Both novels are Cicatriz (2015) and Un amor (2020), whose plots obsessively focus on the theme of loneliness, even if this is triggered by various circumstances and reasons. Thus, starting from the dazzlement produced by the restless and disturbing voice of Sara Mesa, a skilled creator of unusual and disconcerting psychological profiles, with this work we intend to contribute to a critical delve into the author's novels, although we are aware that theorizing about the work of a young writer, at the height of her literary career, implies almost blindly transiting an unexplored territory, but, precisely for that reason, full of possibilities.*

Keywords: Sara Mesa; Cicatriz; Un amor; Loneliness; Contemporary Spanish narrative.

La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.

Alejandra Pizarnik, «La palabra del deseo»

* FLUP/CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: mfernandez@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0887-678X>.

** Escola Superior de Tecnologia e Gestão/Instituto Politécnico da Guarda. Email: isaseverino@ipg.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5452-8853>.

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la soledad es recurrente en el humanismo y se ha plasmado en tópicos literarios —como el *beatus ille* y el *locus amoenus*—, que se han sucedido, con ligeras variaciones, a lo largo de la historia de la literatura. Por supuesto, las letras hispánicas no se han sustraído a esta constante, que recorre, como un manantial inagotable, todos los géneros y todas las épocas (e.g., *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes; *Las soledades*, de Quevedo; *Sonetos*, de sor Juana Inés de la Cruz; *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer; *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca; *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz; *Cien años de soledad*, de García Márquez).

En muchas de las obras anteriormente citadas, la soledad es una condición inherente a los sujetos literarios y a los personajes que, o bien la buscan deliberadamente (sor Juana Inés de la Cruz), o bien no consiguen escapar de ella. En la literatura hispánica, la soledad impuesta conduce casi siempre al ensueño (Segismundo en *La vida es sueño*) o a la locura (Adela en *La casa de Bernarda Alba*). Fantasía y enajenación se convierten, pues, para estos personajes, en los únicos mecanismos de control de su propia vida.

En otros casos, el aislamiento compartido de los protagonistas resulta aún más descorazonador para el lector (*Cien años de soledad*), ya que pone de manifiesto el fracaso de la comunicación y la fuerza implacable del destino, lo que exacerba el vacío existencial.

No faltan tampoco ejemplos de paisajes desolados (las llanuras agrestes y desérticas en las que se ambienta *Don Quijote de la Mancha*, por ejemplo) que contribuyen a adensar la soledad de los protagonistas.

En la literatura hispánica del último tercio del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI, también se aborda el tema de la soledad, como reflejo de las preocupaciones y desafíos —siempre en constante mutación— de la sociedad actual.

2. LA SOLEDAD EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1975-2020)

En lo concerniente al contexto español más contemporáneo, y considerando que la literatura es, en buena medida, «producto ideológico de unas condiciones históricas concretas» (Becerra Mayor et al. 2013, p. 15), existe un cierto consenso entre la crítica a la hora de sostener que la crisis económica del año 2008 en España supuso un punto de inflexión en lo que respecta a las tendencias narrativas. Hasta esa fecha, una buena parte de las ficciones nacionales creadas tras el proceso de democratización, que comenzó con la muerte de Franco (1975), estaban imbuidas por la llamada «Cultura de la Transición» (Ayete Gil 2020, p. 98) y, como tal, se mimetizaban con una sociedad y un mercado que rechazaban el conflicto en favor del consenso y de la concordia.

Sin embargo, la crisis económica del 2008 y su repercusión social provocaron el resquebrajamiento del sistema de creencias y valores instaurado, lo cual se trasladó a la literatura. Como si de un efecto dominó se tratase, la transformación de las subjetividades provocó cambios en el modo de relacionarnos y también en la forma de narrar.

De este modo, empezaron a proliferar las novelas que, ubicadas, en el presente inmediato, tratan de reincorporar el componente social al campo literario con el objeto de representar la coyuntura comunitaria, económica y moral derivada de la recesión en España.

Por consiguiente, se empezaron a abordar temas como la soledad y la alienación del individuo y sus dificultades de socialización en un contexto en constante transformación que se caracteriza por su fragilidad, es decir, por la falta de certezas.

Así, una de las temáticas recurrentes en la obra de los escritores más jóvenes de esta generación es la del aislamiento en la era digital. Entre ellos destacan nombres como el de Elvira Navarro, con su novela *La trabajadora* (2014) y Sara Mesa, con sus novelas *Cicatriz* (2015) y *Cara de pan* (2018).

El punto de intersección de estas narrativas es el impacto de las redes sociales en las relaciones humanas y en la vida personal de los individuos, una nueva realidad que dificulta la comunicación efectiva en la sociedad actual. En ese sentido, exploran cómo las redes sociales y la tecnología pueden dar lugar a una soledad que resulta paradójica: si bien los personajes están conectados, pues establecen una amplia red de contactos, se sienten solos en el mundo real.

El aislamiento social (especialmente de las mujeres) sin mediación digital también está presente en la narrativa española de los últimos 30 años. Podemos rastrearlo, por ejemplo, en la trama de la novela *Melocotones helados* (1999) de Espido Freire, en la cual Elsa, una joven pintora, empieza a recibir amenazas de muerte, sin conocer los motivos, por lo que se ve obligada a abandonar su casa y a marcharse a otra ciudad, donde su presencia provoca extrañeza y despierta suspicacias. El asunto vuelve a ser recuperado por Sara Mesa en *Un amor* (2020), novela en la que se insiste en la temática del autoexilio de la protagonista y el ostracismo social sobrevenido.

La crisis de identidad y la alienación femenina son cuestiones que también tienen representación en la narrativa española más reciente. En este ámbito despuntan nombres como el de Olga Merino (*La forastera*, 2020), Pilar Fraile (*Las ventajas de vivir en el campo*, 2018) y, de nuevo, Sara Mesa, con *Cuatro por cuatro* (2012) y *Cicatriz* (2015).

En esta literatura de la crisis y de la posmodernidad destacan, además de los ya citados, autores como Marta Sanz (*Clavícula*, 2017), Julio Llamazares (*La lluvia amarilla*, 2020 [1988]) y Daniel Gascón (*Un hispter en la España vacía*, 2020).

Sin embargo, atendiendo a lo arriba expuesto, entre todos ellos, sobresale una figura destacante: la de la madrileña Sara Mesa (1976). Se trata de una novelista que ha logrado volcarse en la realidad de la crisis y lo ha hecho «con acierto estético» (Mora 2019, pp. 167-168):

La literatura de esta escritora supone, de este modo, una mirada insólita y torcida —por incómoda y extraña— que pone el dedo en la llaga mientras emborriona un lenguaje cargado de silencio insinuante, de fervor por una escritura minimalista que erige en el detalle el centro de reflexión en torno a modos alternativos de convivencia que nos obligan a repensar el entramado de un mundo doblegado por el poder, los prejuicios, la impostura y las desigualdades (Ayete Gil 2020, p. 100).

3. LA FIGURA LITERARIA DE SARA MESA

Aclamada al unísono por lectores y crítica, la escritora y periodista Sara Mesa se ha convertido en un referente insoslayable de la narrativa española actual, de acuerdo con investigadores tan reputados como María Ayete Gil (2020) o José María Pozuelo Yvancos (2018).

Mesa se dio a conocer al público y a un sector de la crítica con la novela *Cuatro por cuatro*, finalista del Premio Herralde de Novela en el año 2012. No era, sin embargo, una escritora novel: venía avalada por varios títulos y reconocimientos previos, como el poemario *Este jilguero agenda* (Mesa 2007), galardonado con el Premio Nacional de Poesía «Fundación Cultural Miguel Hernández», o *Un incendio invisible* (editado en 2011 y reeditado en 2017 por Anagrama), obra con la que obtuvo el Premio Ciudad de Málaga de Novela.

Tras unas incursiones puntuales en la cuentística, ha seguido publicando novelas, entre las que destacan *Cicatriz* (Mesa 2015), Premio El Ojo Crítico de Narrativa; *Cara de pan* (Mesa 2018); *Un amor* (Mesa 2020), galardonada con el Premio «Las librerías recomiendan» (2021) y finalista del Premio Strega Europeo (2021), con la traducción, al italiano de la obra (*Un amore*); y *La familia* (Mesa 2022), ganadora del Premio Cálamo, del Premio Andalucía de la Crítica, ambos atribuidos en el año 2023; y *Oposición*, su último libro, publicado en 2025.

Autora de un corpus novelístico heterogéneo y poliédrico, los escenarios de las historias *saramesianas* se construyen bajo el signo de la precariedad y la opresión, características que, como ya hemos subrayado, no son más que el reflejo de una realidad posmoderna en crisis. Así, las novelas de esta autora son, en realidad, un receptáculo en el que se plasman «los dilemas, las dudas, las fisuras, las inquietudes y los temores que dominan e impregnan el ser del individuo en la sociedad contemporánea» (Ferreira y Avilés Diz, eds., 2020, pp. 14-15).

Por estos espacios interiores y exteriores de extrañamiento, que supuran soledad, deambula un número exiguo de personajes (muchos de los cuales son figuras femeninas, que en la narrativa de Mesa tienden a ser el punto de focalización de las historias) que

viven aislados y en conflicto consigo mismos y con la sociedad circundante. Ante la incapacidad de entablar una comunicación eficaz, así como de desarrollar una socialización sana, estos personajes se sirven del silencio como recurso retórico, para atacar y para defenderse, mientras el lector asiste impertérito al florecimiento discursivo de relaciones desiguales de poder y sumisión, que van de la esfera individual a la social.

Partiendo de estas consideraciones, en este artículo vamos a examinar dos novelas clave en la trayectoria de Sara Mesa —*Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020)—, pues, aun con matices diferenciales, sendas obras soportan un análisis comparado, en tanto que sus protagonistas (mujeres jóvenes inadaptadas) se enfrentan, en escenarios de crisis y resistencia, a los grandes temas explorados por la autora en su novelística: la incomunicación, el encierro, la desigualdad de género, el poder y, ante todo, la soledad.

4. CICATRIZ: EL DESCONCIERTO DE LA SUMISIÓN FEMENINA

La novela *saramesiana* *Cicatriz*, publicada en 2015 por la editorial Anagrama, como ya hemos mencionado, fue reconocida ese mismo año con el Premio El Ojo Crítico de Narrativa, otorgado por Radio Nacional de España, que reconoce a autores jóvenes con una destacada trayectoria y una contribución significativa a la literatura en lengua española.

La historia se desarrolla en el contexto de la recesión económica global que comenzó en 2008, y que afectó no solo a España, sino a gran parte del mundo y que tuvo un profundo impacto social, económico y cultural. Sin embargo, la crisis no se limita únicamente a estos contextos, sino que también se extiende a las vidas personales de los protagonistas, Sonia y Knut, ya que ambos viven en un estado de crisis personal, esto es, son «yos» frente al abismo.

El primer capítulo de la novela, que también lleva por título *Cicatriz*, introduce una idea que persiste a lo largo de la narrativa: la imposibilidad de cerrar una herida. Una cicatriz, según el diccionario académico, «es una señal que queda en los tejidos orgánicos después de curada una herida, llaga o [incluso] impresiones que quedan en el ánimo por algún sentimiento pasado» (Real Academia Española 2014). El vocablo no prolifera a lo largo de la obra, sino que se encuentra latente, tejiendo los hilos de la narrativa y estableciendo vínculos, a veces frágiles, entre los personajes principales, que comparten marcas tanto físicas como emocionales.

La novela inicia *in medias res*, con el único encuentro presencial que tuvo lugar entre Sonia y Knut, en el que él hace alusión a la cicatriz de Sonia: «Se te nota una marca, le dice. [...] La cicatriz de la cesárea, añade. [...] No me importa, tartamudea él [...] En serio, créeme. No me importa en absoluto» (Mesa 2015, p. 10). Esta primera referencia a la cicatriz marca la pauta para una trama que explora la profunda conexión entre ambos personajes, a través de sus heridas y falsas suturas.

La narrativa atrapa al lector y lo invita a involucrarse en la trama, compadeciéndose por las inseguridades, fragilidades y falta de autoestima de Sonia. A causa de estas carencias, aflora en ella la necesidad de heterorreconocimiento, lo que hace que sea incapaz de liberarse de las opresiones y manipulaciones a las que es sometida.

Knut, por su parte, también vive en soledad, rechazando los modelos sociales existentes y optando por un *modus vivendi* basado en la adquisición ilícita de bienes, como los libros que le regala a Sonia. Su primera propuesta de trueque, realizada a través de un foro literario, establece las reglas de una relación que comienza con una propuesta de canje de fotos por libros robados: «Un intercambio, dice. Tú me envías una foto para que pueda verte. Yo a cambio te envío los libros que me pidas. Puedes pedirme varios. No hay problema» (Mesa 2015, pp. 17-18).

Esta atípica relación se basa en el concepto de poder a través del regalo, como argumenta Katie Vater en su artículo «‘Era mucho mejor por internet’: narrating gifts power, and online lives in Sara Mesa’s *Cicatriz*»:

En Cicatriz, Mesa retrata una lucha de poder de género en una relación íntima a través del idioma del regalo. [...] El acto de regalar de Knut permite que surja una dinámica de poder que atrapa a Sonia (Vater 2020, p. 156).

A través de este intercambio, Knut impone un código de comportamiento, sin disimular el tono de exigencia: Sonia debe enviarle tan solo una foto; a cambio él satisface su ego mandándole libros. En efecto, durante 7 años, Knut cumple su parte del acuerdo, a condición de que ella pague los gastos de envío y escriba impresiones y reseñas de cada obra, desarrollando así, paradójicamente, una «cartografía de incomunicación» (Ayete Gil 2020, p. 92), pues tanto Sonia como el lector se sienten atrapados en un juego claustrofóbico y asfixiante. Esta extraña relación genera duda y aprensión.

En este sentido, cabe preguntarse por qué Knut, sin conocer previamente a Sonia, le propone regalarle libros robados. Asimismo, es importante deslindar las razones que llevan a Sonia a aceptar este intercambio. También es relevante indagar acerca de qué es lo que mantiene la conexión entre los dos personajes, dado que, aparte del contacto por correo electrónico, solo se han visto una única vez en 7 años.

Las respuestas residen en la soledad que ambos experimentan, en la carencia y la herida que comparten. Son sujetos inadaptados, disfuncionales, que buscan uno en el otro un bálsamo para su aislamiento. Sonia se nos presenta como una mujer enmarañada en su apatía, con una actividad profesional aburrida, rutinaria y asfixiante:

La apatía se extiende como un cáncer, piensa. Cada día mete menos fichas en la base de datos. Cada día falsea menos información. Cada día se dedica a tontear

más y más tiempo. Encuentra en internet horas de distracción y juego, sobre todo en los chats (Mesa 2015, pp. 12-13).

Es también insegura, «se da cuenta de que está fuera de lugar» (Mesa 2015, p. 13) y desde niña tiene ganas de vivir otras vidas: «Su curiosidad es demasiado grande para ceñirla a una sola existencia» (Mesa 2015, p. 12). El carácter pasivo y permisivo de Sonia, así como su deseo de «vivir otras vidas» son el acicate que necesita Knut para atraerla y llevarla a su terreno.

De hecho, los pensamientos de Knut, según María Ayete Gil, vienen «doblemente mediados» (Ayete Gil 2020, p. 92) por las impresiones y reacciones de Sonia a su discurso y por la «palabra escrita» (Ayete Gil 2020, p. 92), puesto que la comunicación entre ambos se procesa por correo electrónico.

Knut se sirve de la palabra para construir su perfil, insidioso, obsesivo, que se pone de manifiesto a través del flujo incesante de preguntas que se asemejan a un interrogatorio: «¿Cuáles de los de Onetti prefieres? Por favor, en cuanto lo leas, me gustaría comentar *El astillero* contigo» (Mesa 2015, p. 23). Al final de sus mensajes siempre desliza otro tipo de preguntas más personales:

¿Cuántos años tienes? ¿Vives con tus padres? ¿Cómo es el lugar donde trabajas? ¿Por qué decidiste ir a la quedada de Cárdenas? ¿Te pareció atractivo alguno de los hombres que estuvo allí? (Mesa 2015, p. 23).

Sonia se limita a responder a las preguntas. En realidad, le resulta más fácil contestar que asumir el hilo de la comunicación, es decir, el papel activo en este «juego virtual», cómo apunta el narrador heterodiegético, que se adentra en la psicología de los personajes: «¿Quién es en realidad Knut Hamsun? Ha de creerse a pies juntillas lo que él diga» (Mesa 2015, p. 23).

De este modo, Sonia acata las decisiones de Knut, incluso la idea del robo, sin cuestionar la inversión de conductas socialmente aceptadas.

La pasividad de Sonia, su manera complaciente de estar y de ser la convierten en una presa fácil para la personalidad efusiva, arrolladora y obcecada de Knut, que se asume unidireccionalmente como su guía literario. Este papel se vuelve más evidente con el paso del tiempo y el desarrollo de la narrativa. Las preguntas de Knut aumentan en tono e intensidad, paralelamente a la cantidad de libros que le regala a Sonia. Su extraña personalidad parece justificar la necesidad de obsequiar a Sonia con regalos que capten su atención para convertirse no solo en su guía literario, sino también en su mentor. A fin de cuentas, Sonia es una mujer débil que él puede cincelar y moldear a la medida de su ideal pigmaleónico.

Aunque, como afirma Sara Mesa, Knut parece idolatrar a Sonia, como el vasallo frente a su dama en el amor cortés, en realidad lo hace para suplir una carencia y disminuir el tamaño de su cicatriz. La máscara que usa Knut se revela incluso en la adopción de un seudónimo para identificarse ante Sonia. En el fondo, él le da regalos con el único objetivo de convertirla posteriormente en su rehén. Esta dinámica genera una conexión emocional entre Sonia y su raptor, una especie de síndrome de Estocolmo, en el que la víctima desarrolla sentimientos de lealtad y devoción hacia su secuestrador, mezclados con sensación de asfixia y/o admiración.

A pesar de la incomodidad y la culpabilidad que siente Sonia, no puede alejarse de Knut. Incluso después de su matrimonio con Verdú, periodo durante el cual decidió interrumpir esta irracional comunicación, es ella quien reanuda el contacto, ajustando de nuevo su comportamiento a los deseos de Knut, al cometer pequeños robos orquestados por él.

Knut, por su parte, le sigue enviando regalos, y Sonia, al final, vende algunos de ellos en Internet, lo que desencadena la ira de Knut y provoca una significativa confesión sobre la cicatriz:

También estaba la cicatriz, tu fea cicatriz. Te la vi, te lo dije, luego me arrepentí. Ahora me doy cuenta de cuán significativa era esa señal. Ni más ni menos que la constatación de una realidad que yo me empeñaba en disfrazar (Mesa 2015, p. 197).

En última instancia, la novela nos da a entender que las necesidades experimentadas por Sonia y Knut son, en esencia, similares: ambos buscan esconder sus cicatrices y encontrar en el otro un bálsamo para su soledad.

5. UN AMOR: UNA MUJER Y LA METÁFORA DEL DESAMPARO

La novela *Un amor*¹ de Sara Mesa fue publicada en España en septiembre de 2020 por Anagrama, con un retraso de 7 meses respecto a la fecha inicialmente prevista para su lanzamiento. Esta dilación se debió a la situación de confinamiento que se vivía entonces en el país a causa de la pandemia de COVID-19. La novela cuenta también con una versión cinematográfica, dirigida por Isabel Coixet, que se estrenó en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en septiembre de 2023.

La peculiar coyuntura sociocultural en que este libro vio la luz, unida al hecho de que la acción narrativa transcurra en un entorno rural, hizo que en un primer momento la narrativa «se encuadrara maquinalmente en los debates y disquisiciones recientes

¹ La traducción al portugués de la novela, bajo el título de *Um amor*, fue realizada por Miguel Serras Pereira y editada por Relógio d'Água en 2021.

sobre la España vaciada, la huida de los núcleos urbanos y el fenómeno del neorruralismo» (Martín López 2020, p. 43), como una respuesta literaria más a la crisis de identidad del individuo en la sociedad contemporánea y en la modernidad líquida, crisis que se agudizó durante los años de la pandemia.

Pero nada más lejos de la realidad. La propia Mesa, en una entrevista concedida a *El país* (2020), explicó que había escrito la novela bastante antes de la situación de emergencia sanitaria y que, aunque la trama sucede en el campo, «no va sobre el campo ni pretende ser un retrato de la vida rural» (Ramírez 2020, [s.p.]). Añade la autora que lo esencial de la historia sería trasladable a cualquier otra comunidad cerrada, como por ejemplo un bloque de vecinos en una ciudad.

De hecho, se podría hablar incluso de desmitificación, no solo de la vida rural, sino también de la propia idea del amor romántico que parece ocultarse bajo el título de la novela. En efecto, en esta historia no hay lugar para el idealismo sentimental, ni siquiera para una relación amorosa planteada en términos de reparación. La protagonista cae rendida ante un aldeano «anodino, lacónico y reacio a las complicaciones pasionales, después de que este le proponga un trueque que, en principio, repugna y contraviene la moral y la sensibilidad modernas» (Martín López 2020, p. 44): sexo ocasional a cambio de reparaciones domésticas.

En esta ruptura de expectativas, que desconcierta al lector, reside la clave del éxito cosechado por esta novela. En ese sentido, Martín López (2020) y Crespo Vila (2022) señalan que la historia es en realidad un «trampantojo», un término que el diccionario de la RAE define como una «trampa o ilusión con que se engaña a alguien [en este caso, al lector] haciéndole ver lo que no es» (Real Academia Española 2014).

Con miras a desvendar las claves del comportamiento de esta impredecible protagonista, se hace necesario ahondar en el análisis de sus contradicciones, incoherencias y zonas de sombra, para lo cual conviene partir de una contextualización argumental de la obra: Nat, una traductora con poca experiencia, que ronda la treintena, tras vivir una situación embarazosa en el trabajo (por robar), decide dejar la vida y el empleo estable que tenía en la gran ciudad para instalarse en una pequeña pedanía ficcional, La Escapa, sobre la cual se cierne El Glauco, un monte bajo, tenebroso y amenazante. Allí alquila una casa que literalmente se cae a pedazos y toma la decisión de acoger a un perro (Sieso).

Las incomodidades que experimenta Nat en esta «trampa bucólica»² no tienen que ver solo con su nuevo hogar desvencijado o con la actitud esquivia del animal, sino también con sus propios traumas y dificultades para relacionarse naturalmente con sus vecinos, para integrarse en la pequeña comunidad asimilando «los códigos de conducta adquiridos o naturalizados por sus miembros» (Crespo Vila 2022, p. 140). De esta forma,

² Término utilizado por Vega Sánchez-Aparicio en el capítulo de libro titulado *La trampa bucólica: precariedad y mirada paranoica en Las ventajas de vivir en el campo* de Pilar Fraile, novela cuya trama también transcurre en un medio rural.

como bien señala Pozuelo Yvancos (2020, [s.p.]), en esta novela corta «lo interior y lo exterior configuran un dominio único, que comunica entre sí».

El primer interrogante que se nos plantea es si la situación de Nat se puede considerar un autoaislamiento, es decir, si la suya es una soledad realmente deseada. *A priori*, parece obvio que el hecho de abandonar su vida en la ciudad simboliza, por lo menos teóricamente, una huida hacia adelante, una férrea voluntad de empezar de cero en un entorno rural, totalmente opuesto al ambiente urbano en el que siempre ha vivido y que ha resultado ser un fraude.

No obstante, el hecho de que en sus negociaciones con el casero le pida un perro para que le haga compañía y que, en un primer momento, trate de entablar comunicación con algunos de los pocos habitantes de La escapa (la dependienta de la tienda, Píter, el hippie y, más adelante, Andreas, el alemán, quien se convertirá en su insospechado amante), nos conduce a pensar que la chica realmente no está preparada para vivir en total retiro o absoluta soledad.

Por ello, el sentimiento de desarraigo no tarda en hacer acto de presencia. Nada en La Escapa es como Nat lo había imaginado: ni el silencio, ni el paisaje, ni la casa, ni el perro asilvado al que ella trata infructuosamente de convertir en una dócil mascota, ni, por supuesto, los vecinos, que de la inicial cordialidad y natural curiosidad pasan a manifestar sus prejuicios, su franca hostilidad hacia la protagonista de *Un amor*. Plácidamente instalados en sus costumbres y carentes de empatía, los aldeanos no entienden las fragilidades y duplicidades de la citadina, cuyas inseguridades van aumentando a medida que se robustece el muro metafórico que se levanta entre ella y sus nuevos conterráneos. A fin de cuentas, Nat no es más que una mujer sola. Y tal como señala la propia Sara Mesa en su entrevista a *El país* (2020), «en muchos sitios una mujer sola es sospechosa. O tiene mal carácter o esconde algo. O, en el mejor de los casos, es digna de compasión» (Ramírez 2020, [s.p.]).

Volviendo al microcosmos ficcional de *Un amor*, la promesa de *locus amoenus* que al principio representaba La Escapa (pueblo cuyo nombre poco acogedor, en realidad, incita a la huida) se va desvaneciendo a medida que el entorno rural se convierte en un escenario amenazante en el que Nat se siente cada vez más asfixiada y desvalida. La sobrecogedora primera impresión sonora que experimentó al llegar a la pedanía se agiganta con el paso del tiempo:

Al hacerse de noche es cuando cae el peso sobre ella, tan grande que tiene que sentarse para coger aliento. Fuera el silencio no es como esperaba. De hecho, no es silencio. Hay un rumor lejano, como de carretera, aunque la carretera más cercana es comarcal y está a tres kilómetros de distancia. También se oyen grillos, ladridos, el claxon de algún coche, los gritos de un vecino arreando el ganado, ya de recogida (Mesa 2020, p. 9).

El lector percibe la violencia soterrada, a punto de estallar, la tensión *in crescendo* que se traduce en un caos emocional, psicológico, que sacude a la protagonista, desbordando los corsés de su voluntad.

Y a propósito de «traducción», cabe señalar que, de acuerdo con declaraciones de la escritora madrileña, el hecho de que «Nat sea traductora, o más bien, pretenda serlo, no tiene nada de casual» (Ramírez 2020, [s.p.]). En efecto, existe una clara relación especular entre sus dificultades para hacerse entender en su lengua materna y los gigantescos esfuerzos que realiza para hallar los términos precisos en la lengua meta. Hasta que, finalmente, se da por vencida y abandona la traducción del libro en el que estaba trabajando desde su llegada al pueblo. Este paralelismo metafórico vida/obra del que se sirve Mesa pone de manifiesto las insuficiencias y limitaciones del lenguaje.

Más o menos hacia la mitad de la trama, harta de ser el blanco de las frustraciones y habladurías de sus convecinos, de las invasiones domiciliarias perpetradas por el irrespetuoso casero, y de la condescendencia con que es tratada por Píter, acaso su único punto de apoyo en aquel ambiente adverso, Nat, en un arrebato de rebeldía decide acceder a la transgresora propuesta de trueque (sexo a cambio de reparaciones domésticas) que le hace Andreas, un aldeano tosco, inculto y bastante mayor que ella.

Ambos se sumergen así en una de las clásicas relaciones afectivas asimétricas de poder tan características en la novelística de la autora madrileña, que oscilan entre la dominación y la sumisión. En ese sentido, aunque al principio parece que es Nat quien ejerce el control en esa relación, al final no duda en someterse al alemán, ante la mirada inquisitiva de todo el pueblo, y termina humillándose por el miedo al abandono y el fantasma de los celos.

No obstante, cuando parece que la protagonista ha alcanzado el grado máximo de degradación, el desenlace de la novela vuelve a sorprender al lector: se rompe el hechizo y Andreas se transfigura a los ojos de la protagonista en el hombre grosero y vulgar que, en el fondo, nunca ha dejado de ser. Algunas semanas más tarde, en la cima de *El Glauco*, Nat tiene una epifanía: su errático comportamiento cobra finalmente sentido. Después de resurgir de sus cenizas cual Ave Fénix, parece haber alcanzado la paz interior y se da cuenta de que, tras haber tocado fondo, su vida acaba de levantar vuelo:

Comprende que no se llega al blanco apuntando, sino descuidadamente, mediante oscilaciones y rodeos, casi por casualidad. Ve con claridad que todo conducía a ese momento. Incluso lo que parecía no conducir a ninguna parte (Mesa 2020, p. 185).

En la novela *Un amor*, el espacio, «elemento narrativo capital en la configuración de los argumentos *saramesianos*» (Pablo Ruano 2021, p. 504), se fusiona con la configuración psicológica de los personajes, otro de los aspectos esenciales de su novelística. Dicha

configuración está determinada por dos factores: el vínculo que los personajes establecen con el *topos* y su hostilidad hacia el paradigma social en el que deben (con)vivir.

Se trata de una historia aparentemente inocua que, sin saber cómo, nos remueve por dentro y nos deja extasiados ante realidades que, pese a ser conocidas o predecibles, al ser analizadas desde la fraccionalidad de la mirada sesgada de la protagonista, «resultan incómodas, inquietantes, turbadoras» (Ferreira y Avilés Diz, eds., 2020, p. 14):

Um amor, narrativa que antevíamos fácil e previsível, abre em cada página uma nova porta, invade-nos, leva-nos a rever os nossos passos, a sair do roteiro previsto, a desmontar todos os nossos preconceitos (Soares 2023, pp. 16-17).

CONCLUSIONES

En suma, la lectura comparada de las novelas *Cicatriz* y *Un amor* de Sara Mesa nos ha permitido hallar puntos de confluencia entre ambas, entre los cuales sobresale la creación de universos femeninos traspasados por una honda fragilidad, una densa sensación de desarraigo y múltiples manifestaciones de la soledad como causa y efecto del desconcertante comportamiento de los personajes.

Aunque las tramas, escritas en tercera persona, desde la perspectiva de un narrador omnisciente, están ambientadas en espacios dicotómicos (*Cicatriz*, en un entorno urbano, y *Un amor*, en un medio rural), ambas atmósferas son igualmente opresivas e inquietantes.

Otro rasgo compartido por las dos novelas es el hecho de contar con pocos personajes, una exigüidad que se lleva al extremo en *Cicatriz*. Mediante esta estrategia literaria, Mesa consigue que el lector se sumerja en el conflicto interno e interpersonal de las protagonistas —Sonia y Nat, respectivamente—, que se presentan ante nuestros ojos como sujetos vulnerables en crisis, incapaces de derribar ideas preconcebidas respecto al género y al comportamiento socialmente aceptable.

Asimismo, si bien ni hay una intención moralizante por parte de la autora, que aborda de forma acrítica temas polémicos como el hurto en grandes superficies comerciales (*Cicatriz*) o los límites de la prostitución (*Un amor*), se hace, en cambio, patente en ambas narrativas una deliberada visibilización de los mecanismos de la obsesión, la invasión del espacio ajeno y el ejercicio del control sobre el otro.

Todos estos rasgos compartidos por *Cicatriz* y *Un amor*, que serían parcialmente extrapolables a otras novelas de la autora —como *Cuatro por cuatro* o *Cara de pan*—, otorgan a la narrativa de Sara Mesa una cohesión y un cuño muy personal, lo que hace que su estilo único de contar historias, que, según Rodríguez Rivero (2020), recuerda al de Camus o al de Faulkner, sea fácilmente reconocible por sus lectores.

Siempre desde la marginalidad y la periferia, las aristas de esta novelística «se presentan bajo una prosa de limpieza desconcertante, escueta, ágil: se lee con la velocidad que asociamos al disfrute, pero al cerrarlo nos encontramos desamparados» (Nadal Suau 2020, [s.p.]).

La incomodidad que provoca la pluma afilada de Sara Mesa hace que, como lectores, nos posicionemos y nos cuestionemos no solo acerca de nuestro lugar en la sociedad sino también acerca del papel del discurso literario en la interpretación de la realidad fragmentada que nos circunda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYETE GIL, María, 2020. La propuesta estética de Sara Mesa. Los inicios: *El trepanador de cerebros o la semilla de lo que vendrá*. En: César FERREIRA, y Jorge AVILÉS DIZ, eds. *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, pp. 75-104. ISBN 978-84-7274-376-2.
- BECERRA MAYOR, David, et al., 2013. *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal. ISBN 978-84-460-3899-3.
- COIXET, Isabel, dir., 2023. *Un amor* [película]. Sant Gregori, Girona: Monte Glauco AIE; Buena Pinta Media; Perdición Films; Movistar +; Radiotelevisión Española. España.
- CRESPO VILA, Raquel, 2022. Soledad, precariedad y resistencia: el medio rural en *La forastera*, de Olga Merino y *Un amor*, de Sara Mesa. En: Teresa GÓMEZ TRUEBA, ed. *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, pp. 139-153. ISBN 978-84-1320-193-1.
- FERREIRA, César, y Jorge AVILÉS DIZ, 2020. Presentación. En: César FERREIRA, y Jorge AVILÉS DIZ, eds. *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, pp. 13-19. ISBN 978-84-7274-376-2.
- FERREIRA, César, y Jorge AVILÉS DIZ, eds., 2020. *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros. ISBN 978-84-7274-376-2.
- FRAILE, Pilar, 2018. *Las ventajas de la vida en el campo*. Barcelona: Caballo de Troya. ISBN 978-84-1545-191-4.
- FREIRE, Espido, 1999. *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta. ISBN 84-08-03370-0.
- GASCÓN, Daniel, 2020. *Un hipster en la España vacía*. Barcelona: Random House. ISBN 978-84-397-3757-5.
- LLAMAZARES, Julio, 2020 [1988]. *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 978-84-322-4363-9.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, 2020. Dos trampantojos: *Un amor*, de Sara Mesa, y *La forastera*, de Olga Merino. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Diciembre, (888), 43-45. ISSN 0020-4536.
- MERINO, Olga, 2020. *La forastera*. Madrid: Alfaguara. ISBN 978-84-204-3845-0.
- MESA, Sara, 2025. *Oposición*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-2968-6.
- MESA, Sara, 2022. *La familia*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-9954-2.
- MESA, Sara, 2021a. *Un amore*. Trad. de Elisa TRAMONTIN. Roma: La Nuova Frontiera. ISBN 978-88-8373-403-8.

- MESA, Sara, 2021b. *Um amor*. Trad. de Miguel Serras PEREIRA. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-783-122-5.
- MESA, Sara, 2020. *Un amor*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-3399-903-0.
- MESA, Sara, 2018. *Cara de pan*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-9861-3.
- MESA, Sara, 2017 [2011]. *Un incendio invisible*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-9828-6.
- MESA, Sara, 2015. *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-9792-0.
- MESA, Sara, 2012. *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-339-9756-2.
- MESA, Sara, 2007. *Este jilguero agenda*. Madrid: Devenir. Juan Pastor. ISBN 978-84-96313-56-9.
- MORA, Vicente Luis, 2019. El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica. En: Christian CLAEISSON, coord. *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata, pp. 157-185. ISBN 978-84-16537-45-7.
- NADAL SUAU, Josep Maria, 2020. Sara Mesa y las caras del poder. *El cultural (El español)* [En línea]. 2020-09-21 [consult 2025-06-12]. Disponible en: <https://bit.ly/3zXryAO>.
- NAVARRO, Elvira, 2014. *La trabajadora*. Barcelona: Random House. ISBN 978-84-397-2806-1.
- PABLO RUANO, Clara, 2021. César Ferreira y Jorge Avilés Diz (eds.): *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa* [reseña]. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. IX(2), 499-505. ISSN 2255-4505.
- PIZARNIK, Alejandra, 2017. *En esta noche, en este mundo: antología poética*. Barcelona: Random House. ISBN 978-84-3973-342-3.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2020. Sara Mesa, espléndidamente incómoda. *El cultural (ABC)* [En línea]. 2020-09-23 [consult. 2024-06-30]. Disponible en: <https://bit.ly/3YlhoUF>.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2018. La novelística de Sara Mesa. *Turia: Revista cultural* [En línea]. (128), 25-32 [consult. 2024-06-30]. ISSN 0213-4373. Disponible en: <https://bit.ly/4cSx0DA>.
- RAMÍREZ, Noelia, 2020. Sara Mesa: «En muchos sitios una mujer sola es sospechosa. O tiene mal carácter o esconde algo». *El país* [En línea]. 2020-09-18 [consult. 2024-06-30]. Disponible en: <https://bit.ly/3We8uFW>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014. *Diccionario de la Lengua Española*. 23.ª ed. Madrid: Espasa. ISBN 978-84-670-4189-7.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, 2020. Un amor y algunas bernardinas. *Babelia (El país)* [En línea]. 2020-08-29 [consult. 2024-06-30]. Disponible en: <https://bit.ly/3SrNx9j>.
- SÁNCHEZ-APARICIO, Vega, 2020. La trampa bucólica: precariedad y mirada paranoica en *Las ventajas de la vida en el campo* de Pilar Fraile. En: Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ, ed. *Relato de viajes y novelas (literatura actual en Castilla y León I)*. León: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 327-334. ISBN 978-84-92909-25-4.
- SANZ, Marta, 2017. *Clavícula*. Barcelona: Anagrama. ISBN 978-84-3399-829-3.
- SOARES, Cláudia Maria Silva, 2023. *Un amor*, de Sara Mesa. *Boletim da APPELE (Associação Portuguesa de Professores de Espanhol como Língua Estrangeira)*. Octubre, (4), 13-17. ISSN 2795-5125.
- VATER, Katie, 2020. «Era mucho mejor por internet»: narrating gifts, power, and online lives in Sara Mesa's *Cicatriz*. En: César FERREIRA, y Jorge AVILÉS DIZ, eds. *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, pp. 155-176. ISBN 978-84-7274-376-2.

A SOLIDÃO COMO FORÇA MOTRIZ NA CAMINHADA MIGRATÓRIA PELO NORTE DE ÁFRICA: UMA ANÁLISE DE UM BAILARINO NA BATALHA, DE HÉLIA CORREIA

ANA LUÍSA FERNANDES*

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo analisar a obra Um Bailarino na Batalha, de Hélia Correia, à luz da temática da solidão. O romance explora a caminhada migratória em direção a uma terra prometida, tema de particular interesse e atualidade. De facto, a obra explora o êxodo das comunidades do Norte de África rumo a uma Europa idealizada, através de uma representação de um grupo-personagem como uma massa amorfa e solitária, ainda que frequentemente se destaquem personagens individuais. Isoladas, sozinhas e presas naquilo a que Hélia Correia chama de «armadilha da teia identitária» (Correia 2018, p. 100), as personagens veem-se despidas de coletividade e civilização. Neste seguimento, fará sentido compreender melhor, através de uma reflexão crítica, como a solidão, enquanto força catalisadora da ação, as vai encaminhando para o grau zero da humanidade.*

Palavras-chave: Êxodo; Guerra; Solidão; África; Terra prometida.

Abstract: *This article aims to analyse Hélia Correia's novel Um Bailarino na Batalha in light of the loneliness. The novel explores the migratory journey towards a promised land, a theme of particular interest and topicality. In fact, the novel explores the exodus of North African communities towards an idealised Europe, through a representation of a group of characters as an amorphous and solitary mass, even though individual characters often stand out. Isolated, alone, and caught in what Hélia Correia calls the «trap of the identity web» (Correia 2018, p. 100), the characters find themselves stripped of collectivity and civilisation. Following on from this, it seems opportune to attempt to better understand, through critical reflection, how loneliness, as a catalysing force for action, is leading them towards the zero degree of humanity.*

Keywords: Exodus; War; Loneliness; Africa; Promised land.

Aiyanna era uma sombra, estava dentro da sua própria sombra. Deslocava-se cuidadosamente para que o luar a não denunciasse. E, quando quis encher-se de piedade, não conseguiu. Havia alguma coisa de monstruoso naquela solidão. Awa não lhe parecia um ser humano.

Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha*

* FLUP/CLUP/INESC TEC. Email: ana.l.fernandes@inestec.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0552-3904>.

Um Bailarino na Batalha, obra de Hélia Correia publicada em setembro de 2018, retrata uma realidade que pertence a todos os tempos: as migrações dos deserdados da pátria em direção a uma *terra prometida*. De facto, a obra explora o êxodo das comunidades do Norte de África rumo a uma Europa idealizada, através de uma representação de um grupo-personagem como uma massa amorfa e solitária, ainda que frequentemente se destaquem personagens individuais. Isoladas, sozinhas e presas naquilo a que Hélia Correia chama de «armadilha da teia identitária» (Correia 2018, p. 100), as personagens veem-se despidas de coletividade e civilização. Neste seguimento, fará sentido compreender melhor, através de uma reflexão crítica, como a solidude, enquanto força catalisadora da ação, as vai encaminhando para o grau zero da humanidade.

O título e a imagem da capa surgem perfeitamente sincronizados com toda a obra. O título *Um Bailarino na Batalha* remete-nos imediatamente para a coreografia de um soldado na violência organizada do combate. No nosso imaginário, poderá, também, surgir o cavalo, animal-correlato das batalhas humanas e a graciosidade dos seus movimentos quase performativos «na simetria exacta dos segundos que precedem a batalha», tal como escreveu Nuno Júdice no seu poema ecfástico «Em Florença» sobre os cavalos de uma pintura de Paolo Ucello (Júdice 2022, pp. 95-96). Aliás, não será por acaso que o poema que serve de epílogo à obra é uma ode ao cavalo de batalha, talvez o verdadeiro bailarino da guerra, vítima da ambição humana:

*Eles dançam na guerra. Com os músculos
muito treinados pela delicadeza,
tendo pedido às aves o segredo
da boa elevação como Nijinsky*

(Correia 2018, p. 114).

E é nesta envoltura perfeitamente coreografada que surge, na capa, a imagem de um verdadeiro bailarino — Akram Khan. Bailarino e coreógrafo inglês, com ascendência no Bangladesh, foi a escolha de Hélia Correia para a capa do seu livro. A fotografia é retirada da coreografia *Xenos* (estranho, estrangeiro) onde Akram Khan se apresenta a solo transitando entre o *kathak* clássico e a dança contemporânea. Tal como o romance de Hélia Correia, «*Xenos* tem lugar na fronteira entre o Oriente e o Ocidente, o passado e o presente, a mitologia e a tecnologia, onde a humanidade ainda se encontra em maravilha e desordem» (Akram Khan Company [s.d.])¹.

A epígrafe que inaugura o romance, retirada, tal como o próprio título, dos últimos versos de um dos *Ditirambos de Diôniso* de Nietzsche prepara o leitor para o carácter violento e fatal do texto, localiza-o no espaço — o deserto — e resume o seu teor (Marinho 2020, p. 161):

¹ Tradução livre de Akram Khan Company [s.d.].

*Cresce o deserto: ai de quem desertos quer esconder!
Range a pedra contra a pedra, o deserto oprime até morrer.
A morte monstruosa, chama parda, põe-se a olhar
e mastiga — sua vida é seu mastigar...
Não esqueças, apagam-se luxúria e sorte:
Tu — tu és a pedra, o deserto, és a morte*

(Correia 2018, p. 7).

A pedra, símbolo de resistência, daquilo que é agressivo, duro e forte, do sentido mais primitivo da vida e da *hybris* das personagens que caminham sozinhas pelo deserto sem olharem «nunca, nunca, para trás» (Correia 2018, p. 10). «Cada um vem a ser a própria pedra, de modo a não ter fome, não ter frio, não ter medo. A pedra é o milagre» (Correia 2018, p. 10). O deserto, correlato da solidão, do isolamento e da morte, mastiga, estrangula e engole, eliminando as condições de libertação, apenas permitindo a eliminação da própria humanidade. E assim, «pesados como pedras, no entanto velozes como pedras, eles caminham, os últimos errantes, uns poucos dias mais adiante, os poucos dias que os separam da música dos ossos» (Correia 2018, p. 11).

Apesar de não existirem personagens solidamente construídas, cinco nomes masculinos (Tarik, Nuru, Rami, Erend e Gumse) e quatro nomes femininos (Niwa, Miriam, Aiyanna e Awa) destacam-se e funcionam como arquétipos do grupo (Marinho 2020, p. 161). A escassa descrição destas personagens, numa espécie de economia de meios narrativos, correlaciona-se com a própria escassez de recursos de toda a ordem a que o grupo-personagem está sujeito (Marinho 2020, p. 163):

Os poucos homens válidos já não se digladiam pelo poder. Gerem avaramente os desperdícios como a saliva, a turgidez das veias, tudo o que a ira vai tirar ao organismo (Correia 2018, p. 12).

Apesar da dicotomia homem/mulher percorrer o romance, e de ser evidente uma cultura predominantemente masculina, por vezes as diferenças de género esbatem-se, tal como a própria humanidade, e o universo feminino e masculino é totalmente redimensionado. As personagens que compõem esta obra são, assim, seres andróginos e mutantes, que se posicionam na fronteira homem e mulher, entre a vida e a morte, o paraíso e o inferno, o humano e outra qualquer forma de existência:

«Não somos homens nem mulheres», disse. «Somos apenas pés na areia quente. Dentro em pouco, seremos só fantasmas. Teremos tempo para vestir mortalha» (Correia 2018, p. 41).

Na verdade, o desejo de ultrapassar esta fronteira para alcançarem a libertação física, mas também espiritual, é aquilo que move estes «seres demitidos» e de «fraca humanidade» (Correia 2018, p. 12). Como afirma José Gil:

São «humanos» na desmesura da humilhação e do sofrimento, no despojamento extremo em que ficaram, ponto zero da existência que os transforma e lhes dá estranhos poderes: os de devir-fera, devir-canibal, devir-vidente, devir-pedra do deserto e chorar quando a paisagem chora (Gil 2018, p. 125).

E o melhor exemplo disso mesmo é a personagem feminina Awa, caracterizada como «uma mulher jovem que partira sozinha com o filho. [...] Corria nela um sangue irritadiço de mulheres que, quando era necessário, empunhavam as armas com bravura e depois regressavam às cozinhas, tão febris e tão dóceis como antes» (Correia 2018, p. 27). Awa impõe-se como «figura de desequilíbrio» (Correia 2018, p. 71), a figura que questiona a ordem milenar estabelecida. É a personagem que simboliza o direito das mulheres à palavra, à emancipação e foi a primeira mulher do grupo a retirar o véu, símbolo da subjugação da mulher em relação ao homem. E, para além do referido, Awa constitui o elemento central em termos de intencionalidade dramática, protagonizando o clímax deste poema narrativo:

Awa sentiu-se uma mulher violada, não pelo homem, mas pela gravidez. [...] Aquilo crescia nela como um gancho, prendia-a como um gancho, de maneira a poderem esventrá-la, como cabra, quando chegasse a hora. E a hora vinha cedo de mais, sob o luar alto e obscuro, esse luar que tudo deixava à mostra, até as pernas dela, cheias de sangue negro, pernas de onde todo o poder de chamamento se ausentara, reduzidas a instrumentos de locomoção. [...] Não dava à luz, queria livrar-se de um conteúdo. [...] Ainda assim, parecia-lhe que alguém, algo de sábio, estava próximo, a olhar. Mas não olhava caridosamente. Queria mostrar, pela simulação de uma presença, o quão aquela jovem mulher se achava só. Awa mordeu os lábios, pôs o grito de dor para dentro, onde ela se formava. E então a substância do amor, nojenta como o amor, atravessou-a, caiu no chão molemente e o som do embate mal se ouviu: um suspiro na noite enlunarada. [...] Agarrando o pequeno corpo morto cortou com os dentes o cordão. E, alentada, lambeu o sangue, aproveitando o alimento. Certo é que as fêmeas animais o fazem para ocultar o cheiro dos predadores. E como eles, Awa é pura inteligência agindo. Há-de manter-se viva para Rami. Com sorte, terá leite para lhe dar. [...] Aiyanna disse: «Há mais comida aí.» Apontou para a placenta que brilhava,

muito negra, formando, com os fios de um líquido pesado, um avesso de estrela, um sol nocturno. Awa pensou no leite que devia aparecer-lhe no peito, para o filho (Correia 2018, pp. 30-33).

Esta passagem revela a beleza e o horror da condição humana no retrato de uma mulher (ou poderemos chamar-lhe de bailarino?), cujo corpo habilidoso se transforma num instrumento de guerra. Movida pela solidão e pelo turbilhão de forças que a assolam e subjugam, Awa torna-se num ser completamente autossuficiente, alimentando-se do seu próprio corpo e gerando alimento para o filho. Awa transita da condição humana à condição de fera:

Era Awa, que comera carne humana. «Pertença às feras», disse. E arrancando o lenço, desnudou-se quanto ao seu rosto e à expressão de cólera (Correia 2018, p. 59).

Assim, a solidão extrema a que a personagem foi exposta foi transformada em autossubsistência e consequentemente em libertação. E por isso questionamos: Terá sido Awa despejada de tudo o que é humano? Ou terá atingido a verdadeira humanidade depois de ter experienciado a mais brutal animalidade?

A intertextualidade estilística e temática com a narrativa bíblica é evidente ao longo de todo o romance. Desde logo, na própria forma discursiva, com uma estrutura sintática rica em orações coordenadas copulativas, com o predomínio do pretérito mais-que-perfeito do indicativo e do discurso direto iniciado pelo verbo *dizer*.

De igual modo, um conjunto de situações no romance de Hélia Correia permite estabelecer idêntico paralelismo. A personagem Awa do romance evoca-nos a figura bíblica de Eva, quer pela semelhança fonética, quer por ser apresentada como «duas vezes viúva» (Correia 2018, pp. 49 e 72) e o seu filho Rami como «Rami, que és filho de Rami [...]. Rami, sobrinho do segundo pai, Luad, que te tomou, e a mim, em proteção» (Correia 2018, p. 28). Para além desta alusão ao livro do Génesis é, igualmente, notória a similitude destes migrantes que caminham pelo deserto rumo a uma Europa idealizada com a passagem do povo hebreu do Egito para a Terra Prometida, relatada no livro do Êxodo. E, tal como Moisés foi impedido de nela entrar, também estes caminhantes nunca chegam ao destino ansiado, rejeitados pela Europa que os considera «criaturas repugnantes», que «gritam, comem no chão, escondem o corpo. Criam os filhos com ideias de martírio», que «são bons para trabalhar na porcária, mas já não há oferta de trabalho» (Correia 2018, p. 60). Ou, ainda, a semelhança entre a passagem em que Tariq renasce, adotando o nome de Walid, e os episódios da Tentação de Cristo no deserto e da Ressurreição, relatados nos evangelhos sinóticos:

Ele esperou três dias. Não comeu, nem bebeu. Não jejuava, porque não era pura intenção. [...] Vendo-se, porém, vivo, olhou o céu e encheu-se de orgulho. Ele era aquele que a própria morte tinha desprezado. Era aquele que se achava para lá não só da honra como das leis da vida.

E disse: «Eu sou aquele que está só, sou o pai e a mãe, sou a criança. E nascerei de novo, nascerei todas as vezes que eu quiser. [...] O meu nome é Walid.»

E disse: «É quase certo que ninguém sairá vivo desta provação. Eu, porém, operei o meu próprio milagre. E, pois, que a morte não me quis, tornar-me-ei seu primeiro opositor, o seu contrário» (Correia 2018, pp. 76-77).

Entre outros exemplos que poderiam, ainda, ser citados podemos descortinar a associação a Pai, Filho e Espírito Santo na fala de Walid «Eu sou aquele que está só, sou o pai e a mãe, sou a criança» (Correia 2018, p. 77), assim como a epígrafe acima já referida «Tu — tu és a pedra» (Correia 2018, p. 7), que nos remete para o evangelho de Mateus: «Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a Minha Igreja» (Mateus 16, 18).

Havendo fortes similitudes entre as duas situações, subsiste, no entanto, uma trágica diferença e que importa aqui ser analisada: a solidão. Como bem assinalou Maria de Fátima Marinho no ensaio *Êxodos Reinventados (A Propósito de Um Bailarino na Batalha de Hélia Correia)*, o povo hebreu é protegido «por um Deus que os guia, os alimenta e lhes dá estritas regras de conduta», enquanto os migrantes da obra de Hélia Correia «perderam tudo, o sobrenatural abandonou-os, só lhes resta a morte, a desumanização» (Marinho 2020, p. 171). Aliás, este abandono total é muito bem descrito no episódio em que Awa dá à luz e já aqui analisado:

Já lhe morreram filhos. Ela sabe o que é parir, conhece aquela dor. Porém, a parte da repulsa que Awa não consegue comandar, a parte cega na qual o ódio se encontra com a lama de um lago evaporado, sim, dessa parte algo se ocupa agora, talvez a natureza compassiva.

Deus, não, pois estão sem Deus há muito tempo (Correia 2018, p. 30).

Em suma, Awa simboliza a amarga solidão de todos, o individual e o coletivo unidos apenas pela solitude por todos experienciada. A solidão, inicialmente tida como principal fraqueza, transfigura-se na força catalisadora de resistência e superação, transformando as personagens em homens e feras, soldados e bailarinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKRAM KHAN COMPANY, [s.d.]. *Xenos* [Em linha] [consult. 2023-09-15]. Disponível em: <https://www.akramkhancompany.net/productions/xenos/>.
- CORREIA, Hélia, 2018. *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-641-876-2.
- GIL, José, 2018. [Recensão crítica a *Um Bailarino na Batalha*]. *Ler*. Outono, 151, 124-127.
- JÚDICE, Nuno, 2022. *50 Anos de Poesia – Antologia Pessoal (1972-2022)*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN 978-972-20-7457-5.
- MARINHO, Maria de Fátima, 2020. Êxodos Reinventados (A Propósito de *Um Bailarino Na Batalha* de Hélia Correia). *Revista de Estudos Literários*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 10(1), 159-173. ISSN 2182-1526.



SOLIDÃO, SOLEDADE, SOLITUDE, SOZINHICE OS SINAIS DA LITERATURA

ORG.
FRANCISCO TOPA
TÂNIA FURTADO MOREIRA