

*um dia destes  
tenho o dia inteiro  
para morrer:*

a finitude nas artes

Org.: Fernando Velasco, Elisabete Marques

## **Título**

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

Cassiopeia n.º 7

## **Propriedade e edição**

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

Ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

## **Conselho de redacção**

Directores

Ana Paula Coutinho, Marinela Freitas, Maria de Fátima Outeirinho, Pedro Eiras

## **Organizadores**

Fernando Velasco, Elisabete Marques

## **Assistente editorial**

Lurdes Gonçalves

junho de 2021

Capa

Luiz Zerbini ©, “Natureza-morta”, 2008. Foto: Ding Musa

ISBN 978-989-54784-6-0

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-54784-6-0/cass7>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2021

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do do Programa Estratégico “UIDP/00500/2020”.



**ILCML** |

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

**U. PORTO**  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

*um dia destes tenho  
o dia inteiro para  
morrer: a finitude  
nas artes*

Org.: Fernando Velasco, Elisabete Marques



## Índice

7 >> Introdução

### **A morte, a finitude e a palavra**

13 >> O infinito que suporta o mundo  
Silvina Rodrigues Lopes

21 >> A morte e o poema (breves notas, ecos)  
Pedro Eiras

29 >> *Húmus*: morte e floração  
Elisabete Marques

37 >> Shakespeare, *Hamlet*, a morte e um problema ('*Ay, there's the rub...*')  
Fernanda Medeiros

### **A morte, a finitude e a imagem**

55 >> Antes de desaparecermos, os últimos dias do cinema segundo Kiyoshi Kurosawa: de *Cure* (1997) a *Invasão* (2017)  
Fernando Guerreiro

71 >> Nas ruas de Saigon, um rosto de cinzas  
Isabel Stein

85 >> A morte e o *phi* da Fotografia - Notas por ocasião dos 40 anos de *A Câmara Clara*  
Mauricio Lissovsky

### **A morte, a finitude, a palavra e a imagem**

103 >> O poema das oitenta voltas de Herberto Helder ao sol e outras fotografias  
Fernando Velasco

115 >> O que aqui se dá a ver é o nosso medo: fotografias de Paulo Nozolino e a escrita de Rui Nunes  
Vítor Ferreira

129 >> Quando nós, os mortos, despertarmos: Ana Teresa Pereira, intermediação e o fantasma do narrador  
Amândio Reis



# *um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

## **Introdução**

A modernidade confere novo prestígio à noção de finitude. A história é bem conhecida. Tudo começa quando o ser humano rompe o mais longo contrato de aluguel de que se tem notícia. Desta forma, retoma um espaço que durante milênios manteve reservado às variantes metafísicas e teológicas de uma ficção contínua, da qual o Deus cristão é apenas um momento de maior audiência. Um novo acordo é então firmado – dessa vez, entre o homem e ele mesmo. Entre suas cláusulas mais importantes, está a que trata do tempo. Nenhuma hipótese de eternidade extramundana havia sobrevivido à falta de abrigo humano. Já não se podia julgar o mundo pelo ponto de vista de Deus. Todos os contratos teriam doravante que ser firmados nos termos de uma lei antropocêntrica. É assim que o tempo passa a ser visado desde uma perspectiva humana. Por este novo ângulo, já não parece imperfeito. De deficiência em relação ao infinito de um mundo-outro, isto é, de noção de valor negativo, o tempo se torna para o mundo moderno um grande solo de positividade. Eterno é um Deus para o qual não existe mais morada. Finito é o ser humano que no tempo já não se concebe como criatura, mas como criador.

Parecia uma reforma radical, um empreendimento verdadeiramente novo. Mas o espaço de Deus permanece intacto. Limitando-se a atravancá-lo com um mobiliário moderno, quer dizer, com ficções estritamente humanas, todas elas muito edificantes, o homem se instala em um lugar que poderia ter implodido. Esse sedentarismo insistente, essa concessão reiterada a um antigo desejo de residência fixa, traduz, possivelmente, uma recusa da modernidade à consequência extrema de seu próprio gesto de valorização do tempo: a morte. Sem forças para olhá-la de frente, o ser humano procura refúgio, para não dizer salvação, em uma região temporal específica: o futuro, concebido – sob quantos epítetos otimistas, quantas figuras da esperança? – à imagem e semelhança do

## Introdução

bom e velho reino de Deus. A modernidade afinal não desaloja o divino para prestigiar o tempo, mas para declará-lo novamente imperfeito, na medida mesma em que o confunde com um trajeto para a perfeição. Em seu triste sentido de autopreservação, o homem moderno se recolhe por detrás das cortinas que improvisa com um punhado de projetos. Renuncia deste modo à vista livre do tempo: ao eterno movimento da vida e da morte.

Mas nem tudo é aversão à paisagem temporal. Se a arte é a mais alta manifestação da dignidade do sensível, então uma visão artística do mundo, ou seja, uma apreciação puramente estética da existência, estaria vocacionada para a afirmação da mutabilidade e da multiplicidade imanentes à vida terrena. Na perspectiva da arte, ou em uma certa perspectiva artística, o tempo já não representaria uma deficiência do mundo em relação a um mundo-outro e nem estaria subordinado à sua própria realização futura. Talvez fosse antes aprovado em sua totalidade, com alegria. Neste caso, divino já não seria o Deus que habita uma eternidade fora do tempo, mas o compromisso secreto entre este exato instante que agora mesmo transcorre sobre a terra e todos os demais. E a perfeição não seria prerrogativa de um porvir que nos redimisse, mas da existência mesma tal como ela é, foi e será – inclusive em seus aspectos mais problemáticos, duros e sombrios. É assim que a arte, atividade criadora por excelência, expressão privilegiada da vitalidade da vida, pode tornar a própria vida forte o bastante para olhar de frente, por exemplo, para os temas da morte e da finitude, afirmando-os alegremente, como partes de si mesma.

\*

Talvez essa pequena excursão por argumentos sobejamente conhecidos possa ser interpretada como uma espécie de anteparo teórico sobre o qual esta publicação gostaria de projetar sua imagem de conjunto. Nada que se confunda, portanto, com uma exposição de premissas histórico-filosóficas que teriam informado a escrita dos textos que o compõem. Para preparar os seus textos, os autores partiram de pouco mais do que algumas ideias-chave – morte, finitude, arte, artes – a serem manejadas em absoluta liberdade. É então à singularidade das inclinações intelectuais e estéticas de seus colaboradores que este volume deve o seu aspecto eminentemente plural. Quantas perspectivas sobre a morte e a finitude, nos dez ensaios que se seguem?

\*

Este livro vem no seguimento da jornada “*um dia inteiro para morrer completamente: a finitude nas artes*”, decorrida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no dia 11 de outubro de 2019. Para assinalar tanto a continuidade quanto a

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

descontinuidade entre evento e publicação, optamos dessa vez pelo título “*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*”. Ambos os títulos remetem a um mesmo poema de Herberto Helder.

Boas leituras,  
Fernando Velasco  
Elisabete Marques



*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

## **A morte, a finitude e a palavra**



# O infinito que suporta o mundo

**Silvina Rodrigues Lopes**  
**Universidade Nova de Lisboa - IELT**

## **Resumo**

Este texto é constituído por duas partes: 1. aquela em que se expõem brevemente alguns aspectos de uma ideia de infinito, que se entende ser inseparável da finitude como condição de interrupção da repetição do mesmo; 2. aquela em que se convoca um poema de Carlos de Oliveira, “Infância”, onde se lê um pensamento da poesia como encontro com a memória enquanto nela se guardam marcas do vivido não identificável que atravessa, interrompe, deforma, as lembranças. Esse encontro é infinito, “um rumor”, um vestígio do fogo que mantém acesas as palavras e as torna infinitas.

## **Palavras-chave**

Interrupção, poesia, infinito

## **I**

O sentimento que, em circunstâncias inesperadas, abala a nossa capacidade de representar indicia um corte e um tipo de ligação: corte com a vontade dominadora e arrogante que pretende encontrar para tudo a forma que o conclua; ligação ao que vem, enquanto exigência de um pensamento que o acolha, que o não reduza a esquemas prévios, que aceite o que se não esgota na percepção, pelo qual o mundo não pode ser contido em limites subjectivos-intersubjectivos.

Dado que são dirigidos aos outros, os objectos artísticos podem instaurar um modo de interlocução que resista à liquidação do mundo, encetada sempre que ele é apresentado como sistema ou natureza anterior, pelos quais tudo caminha para a indiferença.

Em síntese, a arte, dizendo respeito à relação com o sensível – o irrepresentável das afecções –, traz essa relação para a interlocução enquanto movimento alterante, que transcende o finito.

Os objectos artísticos podem ser vistos como elementos que possibilitam o desencadear do referido sentimento através da instabilização que, de múltiplas maneiras, engendra um conflito inultrapassável – crise, enlouquecimento, *désœuvrement* –, impedindo-os de se fecharem sobre si mesmos, de estruturalmente se autolimitarem. Adquirem como tal uma subsistência instável, que os retira quer à prisão do sensível, pura estupefacção ou fruição, quer à auto-suficiência do mito ou do conhecimento; é isso que os torna insusceptíveis de identificação e elementos importantes da socialidade.

Daí que o pensamento do infinito na arte seja incompatível com os diversos tipos de sacralização dela, os quais assentam na ideia de um valor simbólico, depositado em objectos artísticos que têm o poder de transmitir verdade ou ética como se estas fossem neles uma aura que passa directamente, por uma espécie de contágio, para os sentidos do comum dos mortais, e que, assim sendo, basta que haja peritos capazes de seleccionar o que se apresenta como arte e mecanismos capazes de a impor como ritual para que o circuito se cumpra. Qualquer pressuposto de um saber seguro, da simples descrição técnica à pretensão de enquadramento histórico sem falha num dado movimento artístico, cumpre a função dos discursos apenas encomiásticos, na medida em que, mesmo quando pretensamente se reconhece o infinito daquilo que se comenta, se não tem em conta que o infinito pertence à relação, de cada vez única, sendo a sua substancialização qualificante uma forma de o negar.

Na filosofia do século XX, diversos autores pensaram a arte como relação infinita, ora acentuando a dimensão do sensível, ora a da interlocução, mas creio que em nenhum caso as separando. Socorro-me deles, não no sentido de os explicar ou aplicar, mas porque neles encontro pontos que estão na base das minhas reflexões e do desejo de inconclusividade que me move. Nesses pontos, a ideia de infinito liberta-se de uma racionalidade imanentista, técnica, articulando esta com aquilo que a excede e vem do outro sempre outro, infinito na sua finitude. Emmanuel Levinas fala de uma tensão entre a preservação de si e a possibilidade de o humano se dedicar ao outro: reforço do poder de fruição e combate ao sofrimento; possibilidade do “despertar no homem de uma não-in-diferença à alteridade do outro, à sua transcendência de incaptável na proximidade” (Lyotard 2015: 79). Não podendo ser descrita em termos biológicos, subordinada a qualquer lei ou recortada de um fundo comum de humanidade, a vida de cada um, no tempo, a cada momento,

supõe a relação única ao anterior – concretizada como participação do mundo, na qual a memória toca o imemorial, e a destinação ao futuro é assistida pela relação sensível-inteligível que possibilita o advento do novo em cada instante –, impedindo a fatalidade da repetição, num movimento descontínuo onde a responsabilidade pelo que vem configura a circulação infinita entre seres finitos.

A proximidade de único a único é trazida pela linguagem, pela interlocução – dirigir-se e responder ao outro sem abdicar da inteligibilidade, sem o repetir, sem tomar as palavras como representação de objectos definitivos, saber ou crença. Num texto de 1948, Levinas adverte contra a suspeita de intelectualismo face à literatura moderna – iniciada por Shakespeare, Molière, Goethe e Dostoïevski –, por ele entendida como “consciência cada vez mais nítida da insuficiência básica da idolatria artística”. Vejamos o modo como, na sequência, contraria a referida suspeita: “Por este intelectualismo, o artista recusa ser artista somente; não porque queira defender uma tese ou uma causa, mas porque tem ele próprio necessidade de interpretar os seus mitos” (Levinas 2000: 127).

Aquele que escreve não suspende a condição de para-o-outro, imanente à socialidade. Ele espera, promete, não abdicar da interlocução. Como tal não encontra na oposição tese/imagem como escapar a que o pensamento seja confundido com a arrogância de um universal atingível por sobrevoos ou aprofundamento. Pelo contrário, aceita a universalização como um dinamismo infinito, transformador e não progressivo, de que qualquer um pode participar nas múltiplas maneiras de viver o seu tempo, sem que isso lhe confira um estatuto aparte, de criador ou de revelador, pelo que nunca reflecte demasiado sobre o que diz e faz.

Quando Levinas diz “A linguagem é já cepticismo”, visa a faculdade que aquela nos confere de ir além do estabelecido através dos procedimentos que o constituíram: a frase que afirma põe em causa o que afirma, pois ela precisa de ser ouvida ou lida, e assim, por um princípio de ironia, pode vacilar. Interpretação e crítica coexistem como movimentos de aproximação do outro, único e insubstituível, com as múltiplas maneiras que a escrita vai inventando, não para fazer sentir o irrepresentável, mas para acentuar a importância da destinação. Nas frases ditas ou escritas, o destinatário é sempre o outro, não-identificável, a humanidade do homem. Isso permite-nos entender a frase do Diário de Kafka “No combate com o mundo secunda o mundo” como recusa da paralisia do senso comum pela aposta na desposseção. Uma vez que no mundo tudo se altera a cada momento, não tendo ele limites senão os impostos por um sujeito, secundar o mundo (ou assisti-lo, escolhê-lo) é querer a mudança, distanciar-se do esforço de auto-preservação para

assistir o mundo na sua trajectória desconhecida: nem repetição burocrática dos hábitos, nem linha de progresso e centralização tirânica, mas diversidade que nenhum Um comanda.

O estado instável da linguagem é assinalado em Jean-François Lyotard como participação da frase-afecto ou frase-silêncio, a qual cria o sentimento do diferendo, o de que alguma coisa deve ser dita e não há idioma para isso. O afecto, anterior-exterior à linguagem, proporciona uma suspensão radical das frases. Ele “faz ao mesmo tempo a sua irrefutabilidade e a sua insuficiência como testemunho. Não “diz” senão uma coisa: que ele está ali; mas testemunho de quê ou porquê, não. Nem de quando, nem de onde” (Lyotard 2000: 73-74). A frase-afecto está, por condição, fora de qualquer regime de frase – prescritivo, exclamativo, descritivo, etc. – ou género de discurso. Introduce neles perturbação, desordem e incerteza, levando a não-subjectividade ao seu extremo, quando as frases deixam de formar um tecido, ou uma intriga, e as ligações entre elas, antes supostas necessárias, desaparecem. Ficam assim disponíveis para que a leitura lhes procure vários encadeamentos, para que seja sempre decisão sem garantia. Como exposição de passibilidade, de infância dos humanos, a frase-afecto coloca-nos diante da Lei como o “homem do campo” no conto de Kafka. Advertência: ficar sujeito, esperar na ordem do geral a entrada humanizante, é destinar-se à morte administrada pelo guarda-portão, a figura que diz: “Aqui, ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada apenas a ti. Agora vou-me embora e fecho-a” (Kafka 2004: 235).

Haver lei, tal como Lyotard o entende, coloca quem recebe uma frase prescritiva na situação de obrigação, a de responder ou não responder. A obrigação antecede qualquer resposta. «Diz-se simplesmente: “há uma lei”. E quando se diz uma “lei”, isso não quer dizer que essa lei seja definida e que baste conformar-se a ela, porque justamente há uma lei, mas não se sabe o que diz essa lei. Há uma espécie de lei das leis, uma meta-lei que é: “sede justos”». Recusando “rebater os jogos de linguagem sobre a ontologia” e expondo o corte que o impede, a arte participa da mudança pela invenção de jogos que têm a reversibilidade de destinação como obstáculo à repetição do mesmo.

## II

A forma breve, a arte longa. No poema a seguir transcrito, os versos falam da temporalidade da memória e da percepção, de como o passado chega ao “inverno da memória”.

## Infância

Sonhos  
enormes como cedros  
que é preciso  
trazer de longe  
aos ombros  
para achar  
no inverno da memória  
este rumor  
de lume:  
o teu perfume  
lenha  
da melancolia.

(Carlos de Oliveira, *Cantata*)

O poema facilmente seria transformado numa frase. Mas ao marcarem a ligação-desligação entre palavras ou grupos de palavras, os versos compõem um movimento sincopado e expansivo, no qual os mortos, em figura de sonhos, vêm participar da vida que acolhe as palavras. Os sonhos são “enormes como cedros”; celebram a humanidade dos que morreram e confundem-se com os mortos numa cerimónia que, como um enterro, os traz “de longe”, “aos ombros”. Eles não acham uma continuidade, não dão forma a uma história, vão achar o “inverno da memória”, e nele, o lume. Há aí ruptura com a unidade do mito, com o que nela é organização do tempo através da sua distribuição numa totalidade, que chega a fazer “rimar o início e o fim da história que ele conta”. (Lyotard 1988: 34) Sendo “sempre demasiado cedo e demasiado tarde, ao mesmo tempo, para captar alguma coisa como um “agora” de modo identificável” (idem). Os sonhos são no poema a porta de entrada do desconhecido, do não identificável e do inconclusivo da forma, da interpretação infinita.

Segundo Freud, o que possibilitaria a conclusão da análise seria o facto de a resistência à interpretação supor um segredo que, tal como essa resistência, pertence à ordem do sentido, podendo assim ser encontrado. Mas, como observou Jacques Derrida, *Interpretação dos Sonhos* coloca também a impossibilidade dessa teoria, ao admitir que na análise do sonho há um ponto no qual, embora se não tenha atingido um segredo

oculto, deixa de ser possível prosseguir a busca de sentido. Freud afirma que “*todo* o sonho, *sempre*, traz, nele, pelo menos, um lugar, um sítio, um *topos*, marcado que o situa como [...]: impenetrável, insondável, inexplorável, inanalísável, tal como um umbigo, um *omphalos*” (Derrida 1996: 74). Esse umbigo, nó e cicatriz, simultaneamente corte e ligação, é, também no dizer de Freud, “o lugar onde ele comunica com o desconhecido. Os pensamentos do sonho que encontramos na interpretação devem permanecer [*müssen bleiben*, ainda], de modo totalmente geral sem conclusão, sem fechamento, sem fim, sem terminação” (*idem*: 27).

Retomando a leitura: “Sonhos /que é preciso / trazer de longe /aos ombros” – é disso que é feito *Infância*, o poema com esse título. Trazer o impossível de trazer, o sem fim, é trazer o não-originiário, endereçá-lo. Naqueles versos, à figura da memória dos mortos, os sonhos que se trazem aos ombros, sobrepõe-se a da criança, que aos ombros dos adultos vai vendo o mundo em companhia dos que lhe contam “sonhos” e lhe permitem aprender a linguagem, pela qual a possibilidade de iniciar não ocorre apenas numa etapa da vida de cada um, a infância, mas é condição da humanidade dos humanos. Daí decorre a invenção de novos idiomas e, neles, de vários tipos de uso da linguagem. No poema *Infância*, o prescritivo, introduzido por “é preciso”, além de colocar a responsabilidade pelo próximo-outro para lá da distância espacial, marca a diversidade de usos da linguagem no poema e o seu suspender-se na multiplicação de registos que não se encadeiam: repare-se como o verso “O teu perfume” se destaca pelo tom de intimidade e, também como ao longo do poema, da evocação à descrição, a variação impede a hegemonia de um jogo de linguagem, possibilitando a leitura infinita, na qual as palavras escritas encontram a contingência que suspende qualquer contexto como pré-determinação do que é lido.

Quanto aos sonhos – lembrança dos mortos, idealizações, desejos, evasões –, é partindo deles, da sua multiplicidade, que surge a prescrição de ligação ao passado – “que é preciso /trazer de longe” –, sem que por ela o passado fique disponível no poema, sem que seja nele narrado ou descrito. Os Sonhos que vêm, quer sejam atribuídos ao passado, quer sejam ideais ou promessas de futuro, não vêm como um saber ou uma potência; não vêm permitir nada, mas vêm apenas enquanto desconhecido, nada deles é dito. São a condição de quem se não contenta com aquilo que há e, sem negar a evasão, coloca como prescrição achar alguma coisa “no inverno da memória”, no nada que transcende qualquer objecto, resto inconsistente – “rumor”, “perfume” – do sofrimento que é a melancolia e respectiva exacerbação do sentimento de perda. Assim, a dor pelo suposto

passado perdido, dor que dobra o sujeito sobre si mesmo, transforma-se – pela aceitação da finitude – em *lume* que aquece e ilumina, exala e expande, fazendo da significância uma flutuação: transformação de uma matéria consumível, que se representava como passado e assim se consumia como a “lenha”, numa forma de linguagem, “este rumor” – “este poema”, um dizer que se dirige, que se expande, que é destinado a qualquer outro e sempre já recebido como outro.

### Bibliografia

- Agamben, Derrida, Jacques (1996), *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée.  
Kafka, Franz (2004), *Os Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim.  
Levinas, Emmanuel (2000), *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Le Livre de Poche.  
Lyotard, Jean-François (1988), “Réécrire la modernité”, *L'Inhumain*, Paris, Galilée.  
-- (2000), “Emma”, *Misère de La Philosophie*, Paris, Galilée.  
-- (2015), *Logique de Levinas*, Paris, Verdier.



# A morte e o poema (breves notas, ecos)

Pedro Eiras

Universidade do Porto – ILC

## Resumo

O que é uma comunicação académica, o que é uma dor não-académica? O que é uma comunicação de quinze minutos, e que laços estabelece com todo o tempo? O que é um pôr em comum, uma glosa de um poema? Por que razão o tema da morte é reescrito por António Ramos Rosa, Herberto Helder, Gastão Cruz, por que razão a morte de um poeta surge num poema de outro poeta, e esse surgir não pode ser académico?

## Palavras-chave

poesia, morte, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Gastão Cruz

Um dia, em 2017, Ana Marques Gastão convidou-me para falar de Herberto Helder e de António Ramos Rosa, numa homenagem aos dois poetas. E o convite – ou desafio – tinha duas regras: um tempo e um tom. O tempo era quinze minutos, quer dizer, um texto de cinco, seis páginas. Quanto ao tom, é mais difícil explicar. A poetisa, ensaísta e minha amiga Ana Marques Gastão pediu que o tom fosse informal, leve, não o tom de uma comunicação académica, no sentido solene e pesado do termo.

E lembrei-me logo de duas citações de Herberto Helder, precisamente Herberto Helder: um poema de 1963, intitulado *Comunicação Académica*, que é tudo menos uma comunicação académica, talvez seja até uma anti-comunicação académica e deva dina-

mitar as comunicações acadêmicas para sempre; por outro lado, um verso de *Servidões*, em 2013: “acautela a tua dor que se não torne académica” (Helder 2013: 110). Acho que poderia gastar todos os meus quinze minutos a falar deste verso, e não chegaria; eu precisaria de um tempo infinito, imprevisível, para falar deste verso. Portanto: “acautela a tua dor que se não torne académica”, mas também: acautela a tua vida, acautela a tua atenção, acautela a tua leitura da poesia, que se não torne académica, mesmo se ler é reler, e reler é repetir, e repetir está sempre na iminência da mecânica e do automatismo, mesmo se lês e relês os textos a ponto de já não os veres, repete então cada leitura como se fosse a primeira, e se não te perderes na desatenção do hábito cada leitura será mesmo sempre nova, sempre uma voz repetida e uma voz inicial, como num título de António Ramos Rosa, *Voz Inicial*, de 1961 – então, trata-se de acautelar a dor para que ela permaneça sempre inicial mesmo quando é repetida, seremos capazes disso, serei eu capaz de me não tornar académico?

Eu precisaria de um tempo infinito para reler este verso, e aqueles livros, um tempo que excedesse os quinze minutos académicos, que os excedesse infinitamente, e não tenho esse tempo, nem nestas páginas, nem sequer na minha vida. Posso dizer assim: estes versos, estes poemas não cabem na minha vida, são maiores do que ela, fazem rebentar os diques do meu tempo. Pois há nestes dois poetas uma desmesura essencial, um excesso, o apontar para um limite da nossa existência, in comportável. “Desmesura” quer dizer que a medida do nosso tempo não chega para a voracidade do pensamento de Ramos Rosa, para o vórtice do corpo magnificado de Herberto. Parafraseando e invertendo versículos do *Eclesiastes*, com uma liberdade talvez um pouco herética, eu diria assim: não há um tempo para tanto pensamento e não há um tempo para um corpo tão magnífico, não há um tempo para esgotar o ciclo do cavalo e não há um tempo para cumprir as servidões, não há tempo que chegue para viajar por toda a nebulosa e não há tempo suficiente para viver todo o corpo o luxo a obra. E se todo o tempo não cabe apenas numa vida humana, que fará em quinze minutos apenas – que se vão já escoando, tão depressa?

Mas a culpa não está nos quinze minutos, o problema é mais fundo. Quando leio versos como “Não posso adiar o amor para outro século” ou “Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra”, o tempo que estes versos de Ramos Rosa e de Herberto pedem não é da mesma substância que o tempo dos nossos relógios ou o tempo das nossas vidas. Dai-me, agora, uma jovem mulher, pois não posso adiar o amor senão para este século, senão para agora, e este agora do desejo é radicalmente novo. A nossa vida

está subordinada ao tempo; mas quando escrevemos o poema somos nós que subordinamos o tempo à nossa vida, através da palavra. Dito de outro modo: o poema é o modo como tocamos no tempo, como o fazemos nosso, como o retiramos à medida certa e o reinventamos na sua desmesura, outro nome para o desejo. O poema desfaz a burocracia das horas, a certidão do relógio, a academia – sim, o poema acautela o seu tempo que se não torne académico.

De qual tempo poderei então falar, eu, durante os meus quinze minutos, de que tempo inventado pelo poema? Talvez possa falar de um tempo apenas, um tempo específico, que surge em muitos poemas de António Ramos Rosa, de Herberto Helder, e sobretudo nos últimos livros, o tempo da morte.

Direi, então, e esta será a minha primeira premissa, que o tempo da morte nos domina; que a morte nos confronta, nos limita, se impõe a nós; mas também direi que, quando o poema nomeia a morte, é o poema que dá tempo à morte, que lhe define o sentido e a oportunidade. No poema, deixa de ser a morte a definir o ser humano, é o poeta que define a morte, no instante em que ela fica nomeada, no instante em que ela se converte em nome dito. Eis agora a minha segunda premissa, ou hipótese: a morte é solitária. Ninguém pode morrer a morte de outrem, a morte pertence sempre àquele que morre, sempre única e impartilhável. E contudo também tentarei rever esta premissa à luz do poema, pensar uma escandalosa excepção, a possibilidade de se reinventar não apenas um tempo próprio mas também uma morte partilhável, uma morte que não seja apenas de quem morre, a morte num espelho.

Leio então um livro de António Ramos Rosa, *Em Torno do Imponderável*, leio um breve poema na íntegra:

Ninguém morre  
como se chegasse  
ao fim da vida  
A morte é sempre um corte  
extemporâneo  
(2012: 23)

A morte é extemporânea, fora do tempo, diz o poema, e ao dizê-lo transfigura de facto a morte no que ela não era e é doravante, corte inesperado, artificial. Recordo outro título: *Estou Vivo e Escrevo Sol* – estou vivo e o meu estar vivo é escrever, escrevo a minha vida

e é nessa escrita que invento o meu tempo, um tempo maior do que o tempo da vida sempre extemporaneamente cortada, interrompida, rasgada. Não é apenas uma fusão entre vida e escrita – é também escrita da vida e até escrita da morte, protesto contra a morte e redefinição dela por palavras, assim: “A morte é”, aliás, “A morte é sempre”, não a lei das coisas, não a medida, não o facto, mas sim “um corte / extemporâneo”, cedo demais; e o poema, um protesto.

No mesmo livro, na página seguinte, a mesma correcção:

Demos uma possibilidade  
ao cadáver que seremos  
deixando-o flutuar como um carvão  
no espaço de uma indolência vaga  
como se nos tivéssemos libertado  
da repressão da morte  
(2012: 24)

Não se trata daqueles que “se vão da lei da morte libertando”, como em Camões; nenhuma procura de uma fama futura. Trata-se de uma pesquisa a sós, contemplação serena da morte, do cadáver no corpo ainda vivo. *Memento mori*, sim, mas sem *pathos*; e tranquila meditação filosófica, que não é simples aceitação de um destino, nem furioso ataque contra ele, mas exercício de invenção da morte e do corpo morto. Exercício extremo: sem repressão e sem pulsão suicida, sem ressentimento e sem masoquismo, não atrasando nem adiando o “cadáver que seremos”. Sê-lo-emos decerto, como sabe o poema, mas o poema não é apenas saber de um facto; é também activa invenção: “Demos uma possibilidade / ao cadáver que seremos / deixando-o flutuar”...

O poema inventa a morte, sim. Mas que farei da minha segunda hipótese, daquela solidão impartilhável da morte, que não permite retirar a morte à gramática de quem a diz? Cito um dos *Poemas Canhotos* de Herberto Helder, também na íntegra:

o António Ramos Rosa estava deitado na cama contra a parede  
e deu meia volta sobre si mesmo  
e ficou de cara voltada contra a parede  
e fechou os olhos  
e fechou a boca

e ficou todo fechado  
e então morreu todo  
fundo e completo de uma só vez  
e apenas ele no tempo e no espaço  
e só agora passado ano e meio eu compreendo  
como era preciso ser assim tão íntimo para sempre  
tão compacto  
mais que o mundo inteiro  
– e ele sou eu  
(2015: 39)

Os quinze minutos escoam-se tão depressa nestas páginas, já não sei se terei tempo para reler este poema, e a dor que nele existe, acautelada que se não torne académica, e não torna: por mais que releia, é sempre dor. E, claro, há um ritual – “e fechou os olhos / e fechou a boca” – mas é mais do que um inventário de gestos, uma medida do corpo, é uma comovente poética de morte, um fazer de si, “todo / fundo e completo de uma só vez”, mas já nem sabemos bem que gestos pertencem a António Ramos Rosa, que palavras pertencem a Herberto Helder, e como as palavras de Herberto definem a morte de Ramos Rosa, poeta que escreveu ele próprio palavras que definiam a morte, já não sabemos bem quem inventa qual corpo, que poética faz qual morte de quem, e quem ensina e quem aprende que “era preciso ser assim tão íntimo para sempre / tão compacto / mais que o mundo inteiro”, quem ensina involuntariamente a morrer, quem assume as palavras da lição e as reinventa outra vez – até que o poema termina, com um verso muito breve, irredutível, assim: “– e ele sou eu”.

E estas breves palavras num breve verso ecoam ainda tantas outras, tantos jogos de espelhos, de diferimentos, que vão da exuberante possessão de Rimbaud – “je est un autre” – a uma frase de Llansol – “este é eu, e eu sou ele próprio”. Quando se escreve “– e ele sou eu”, de quem é a morte – de quem a vive, de quem a escreve?, ou a morte será de quem a toma pela escrita, de quem a vive no corpo do outro, de quem a cita como texto alheio enraizado no texto pessoal, confundidos os dois num só, pois já não há eu nem ele, se “ele sou eu”, aqui e agora.

Mas este breve verso nada termina; pelo contrário, ele obriga a recomeçar a leitura, noutro livro, de outro autor. Cito um poema de Gastão Cruz, em *Existência*:

VISÃO DE HERBERTO HELDER DA MORTE DE ANTÓNIO RAMOS ROSA

cf. HH, *Poemas Canhotos*

António ramos rosa cuja morte  
herberto viu sem a ela assistir  
estava, segundo o testemunho obtido  
através da visão vinda num frio  
relâmpago, deitado numa cama  
a dele, contra a parede

Há que dar meia volta com a cara  
contra a parede para entrar na morte  
totalmente  
isso aprendeu herberto e compreendeu  
ao ver-se nessa morte em que não estava  
que se via num espelho  
(2017: 61)

Eis alguns lugares que se repetem: o corpo, a morte, a escrita; e também a escrita da morte e do corpo, o eu e o outro, o vivo que vê a morte do outro sem assistir a ela, e ainda uma terceira voz, agora, a de Gastão Cruz, vendo aquele que vê aquele que vive a morte, e nós lendo Gastão que lê Herberto que lê Ramos Rosa que lê por seu turno tantos autores de que não falarei, não aqui, não agora. E poderíamos pensar essa sequência ao contrário, o modo como tantos poetas ensinam Ramos Rosa, que ensina Herberto, que ensina Gastão, que nos ensina agora, a nós, esta teoria da solidão e do encontro: “isso aprendeu herberto e compreendeu / ao ver-se nessa morte em que não estava / que se via num espelho”. Eis o que se aprende na morte do outro: a morte própria. Pois não há outro, mesmo quando há muitas vozes: o que o poema ensina é da ordem do espelhamento (e, nesse reconhecimento, do mais fundo estranhamento).

Claro, a morte é individual. Mas que seja impartilhável – já não sei. Diria que algo da morte do outro se transforma, através do poema, na vida do eu; diria que não há eu sem o outro, que a medida da vida e da morte não estão em cada qual mas difusas, transmitidas, que apenas é próprio o que é alheio, e alheio o que é próprio; diria, sobretudo, que

isto se faz num poema, em poemas, que a escrita é o lugar onde a experiência singular se multiplica, e se pode morrer e viver através de outros corpos e nomes e escritas. Por isso é importante já não sabermos bem quem fala, quem experiencia, de quem é o poema e de quem é a morte, e que morte nós próprios, leitores, ouvintes, atravessámos através destes poemas, ou talvez poema contínuo que se reescreve de mão em mão, sempre o mesmo poema e nunca igual, rebelde à fixação das identidades e das propriedades, impedindo-nos de dizermos: eis a minha morte, ou: eis o meu corpo, ou: eis a minha linguagem. Pelo contrário, este poema, estes poemas obrigam-nos a desconhecermos os nossos limites, o catálogo das nossas experiências, a ordenação dos nossos sentimentos. É também por isso que a poesia acautela a nossa dor que se não torne académica: pois já não sabemos de quem é a nossa dor em nós, ou que morte morremos quando morre alguém que amamos.

#### NOTA

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto foi lida no *Dia Literário Herberto Helder e António Ramos Rosa*, organizado pelo Centro Nacional de Cultura, no Centro Cultural de Belém, a 4 de Novembro de 2017. Ao preparar o texto para publicação, apercebo-me de que as marcas da oralidade – quero dizer, a consciência da circunstância, da interlocação, de uma procura incerta – não podem ser apagadas. Elas manifestam, precisamente, a hesitação “não-académica” que tentei perseguir. Por isso o texto deve ficar assim: trémulo, endereçado, pontual, tanto quanto possível rente a uma data e a um lugar, a uma experiência, a uma hesitação.

#### Bibliografia

- Cruz, Gastão (2017), *Existência*, Porto, Assírio & Alvim.  
Helder, Herberto (2013), *Servidões*, Porto, Assírio & Alvim.  
-- (2015), *Poemas Canhotos*, Porto, Porto Editora.  
Rosa, António Ramos (2012), *Em Torno do Imponderável*, s/l, Licorne.



# Húmus: Morte e floração

Elisabete Marques

Universidade do Porto - ILC

## Resumo

Em *Húmus*, de Raúl Brandão, afirma-se a inseparabilidade da morte e da vida e oferece-se uma visão segundo a qual o mundo é caos, jogo de forças, potência. O texto vai constituindo-se à medida que testemunha a necessidade de inventar formas poéticas, que, precariamente, tornem essa exuberância e possança da vida minimamente experimentáveis. Neste texto, procuraremos reconhecer a originalidade de um pensamento que dispensa pares dicotômicos, bem como categorias estanques, e exhibe os traços de uma reflexão poética, no sentido mais amplo que esta expressão pode tomar.

## Palavras-chave

*Húmus*, Raul Brandão, morte, vida, palavras

Tocamo-nos todos como as árvores de uma floresta  
no interior da terra. Somos  
um reflexo dos mortos, o mundo  
não é real. Para poder com isto e não morrer de espanto  
- as palavras, palavras.

Herberto Helder, *Húmus*

*Húmus*, matéria depositada no solo advinda da decomposição de animais, carne, vísceras, ossos, e de plantas, folhas, galhos, raízes, embora ocasionado por restos, corresponde ainda à potência fértil e profusa da terra. Lendo esta palavra, assalta-nos, pois, a imagem dessa substância decorrente da putrefação e fermentação de resíduos

orgânicos, através da qual irrompe a vida, essa animação misteriosa e afirmativa da matéria. Nisto tudo, sintetizada a ideia de que morte e vida comunicam. O texto de Raúl Brandão, aliás, explicita essa compreensão em vários momentos. Veja-se a seguinte passagem:

Aqui não andam só os vivos — andam também os mortos. A vila é povoada pelos que se agitam numa existência transitória e baça, e pelos outros que se impõem como se estivessem vivos. *Tudo está ligado e confundido*. Sobre as casas há outra edificação, e uma trave ideal que o caruncho rói une todas as construções vulgares. Debalde todos os dias repelimos os mortos — *todos os dias os mortos se misturam à nossa vida*. E não nos largam. (Brandão 2017: 158, itálicos nossos)

Conforme fica sugerido por este excerto, e noutros que aqui poderia trazer a título de exemplo, vivos e mortos convivem, não estando esta coabitação necessariamente associada à questão da história ou da genealogia, muito embora se aluda às gerações e a imagem do estrato geológico ou das camadas seja recorrentemente utilizada. Este contacto ou contágio, aliás, não pressupõe apenas vivos e mortos, contemplando igualmente todos os que nunca foram:

Estamos à superfície desse oceano embravecido, e o impulso vem das camadas mais profundas, das camadas informes. *São todos. São até os que nunca tiveram olhos para ver, os seres esboçados*, com mãos rudimentares, aparências de árvores e de figuras mutiladas. *É a terra viva*. (*idem*: 180, itálicos nossos)

Subentende-se assim que não esteja em causa apenas a indefinição entre o vivo e o morto (embora também ela importe); o que aqui se evoca é a “terra viva”, o barro primordial, por assim dizer, matéria *informe*, *amalgamada*, de que fazem parte e são feitos vivos, mortos, seres embrionários, seres abortados ou esboçados, mutilados, monstruosos, seres que hão-de vir. Uma substância que, heterogénea, parece ser a matriz. Paradoxalmente, esse princípio não é necessariamente uma origem, visto advir daquilo de que supostamente seria origem: a matéria faz-se da matéria, do húmus virá a planta; da planta virá o húmus etc. O paradoxo parece ser esse em que origem e originado se confundem. O texto diz-nos precisamente isso: “tudo está ligado e *confundido*”. Confusão ou mistura, ou seja: combinação, cruzamento, simultaneidade, sobreposição.

Não admira assim que algumas palavras repetidas em *Húmus* aludam à ideia da mesclagem ou do contágio: turvar, manchar, penetrar, corroer, pegar-se, entranhar-se, tingir, entrosar, invadir. E, curiosamente, o texto de Raúl Brandão causou nos seus comentadores perplexidade e embaraço, já que precisamente confunde, aglutina e, por conseguinte, desconstrói e recria categorias e noções.

*Húmus*, na verdade, é mais do que um livro. Isto se atendermos às três versões que dele existem (1917, 1921, 1926) e ao insistente trabalho de reescrita que, de acordo com Pedro Eiras (na esteira de Maria João Reynaud), propiciam a descoincidência da obra consigo mesmo e a sua fragmentação. A descoincidência torna-se ainda mais patente se considerarmos que a obra põe em causa o género, ultrapassando as retóricas do registo diarístico e oscilando entre a reflexão filosófica, a prosa poética, a confissão pessoal, a parábola, entre outros. A fragmentação, por sua vez, é assumida graficamente, através dos vários espaços em branco entre sequências textuais, conforme já foi amplamente assinalado pela crítica especializada.

O texto exhibe ainda uma certa cadência (quase musical) decorrente dos movimentos de reiteração e de variação. Como fantasmagorias, retornam frases, expressões, imagens obsessivas ou maníacas. Marcado que é pela repetição diferida, pela qual se imprime o ritmo e se obriga o leitor a criar relações entre os diversos fragmentos, a sequencialidade e a unidade textuais são de certo modo transpostas. Isto é tanto mais verdade quanto mais considerarmos o pensamento blanchotiano sobre a exigência fragmentária. Por fragmentário Maurice Blanchot compreende, mais do que a simples adopção formal do fragmento, a relação (rítmica, constelar) entre vários, múltiplos, fragmentos, pela qual se excede o que era dado à partida. Aliás, é esse mesmo entendimento do fragmentário enquanto rompimento e excesso que leva Blanchot a guardar certas reservas relativamente ao fragmento conforme pensado por Friedrich Schlegel (fragmento romântico). A seu ver, esta última concepção acarretaria um conjunto de pressupostos que converteriam o fragmento em aforismo, revelando-se assim, afinal, diferente do fragmentário. Segundo Blanchot, Schlegel não teria percebido que o fragmento é necessário não porque torna mais difícil a panorâmica do todo, ou mais fracas as relações de unidade, mas porque torna possíveis novas relações que excedem a totalidade e a unidade.

Implicando a escrita fragmentária a deslocação de diversos elementos textuais pela criação de relações múltiplas, e anulando assim, de imediato, a submissão da obra a uma suposta unidade fechada, compreende-se em que medida ela já não admite de forma estrita a sequencialidade ou a linearidade e, em seu lugar, institui uma temporalidade

(espacial) marcada pelo salto, pela ruptura, pelo retorno, enfim, pela diferença.

Ora, em *Húmus* não há a bem dizer uma história ou um enredo que o leitor devesse seguir do início ao fim. A expectativa de que aconteça ou de que se venha a acompanhar o desenvolvimento narrativo, se deixarmos de lado as datas (só com dia e mês; sem ano – pelo que pode ser qualquer ano ou, ainda melhor, uma amálgama de anos), deixa de ter pertinência. Aliás, o texto, pejado de oxímoros, antíteses, contradições, aporias, estabelece uma espécie de suspensão do sentido, que por sua vez concorda com um dos tópicos mais insistentes do livro: a suspensão da morte.

É na medida em que na ficção de *Húmus* deixa de existir a morte enquanto destino final ou mesmo enquanto antítese da vida, em que se estabelece um estágio intermédio de morto-vivo, em que real e irreal (sonho), verdadeiro e falso, original e simulacro se interceptam, que o texto não pode patentear um desenvolvimento progressivo (ou dialético), antes mesclando os seus próprios elementos, conforme a matéria orgânica a que todo o momento se reporta. Este sustém-se antes da manutenção de pares dicotômicos que não são resolvidos por via de qualquer síntese harmonizadora.

Obra pulverizada e monstruosa, *Húmus* acentua estruturalmente a ausência de um sentido tutelar ou último, de que a morte ou a finitude seria a mais ampla representação (de acordo com a consideração heideggeriana do ser-para-a-morte).

Nunca se cerra de todo a porta do sepulcro, sentimos-lhe sempre o frio. Agora não, a vida pertence-nos. A morte não existe, desapareceu a morte...

Ali a um canto um ser desata a rir, a rir, a rir como nunca ninguém se riu. (*idem*: 39)

Continham-na arames enferrujados, o medo da morte, o hábito de crer em Deus (sabendo bem que Deus já não existia) fantasmas, cacos de armadura que derruíram de um dia para o outro. Descobrir que não há Deus que alegria! Põe a gente à vontade. Respira-se de outra maneira. Descobrir que a morte não é inevitável endurece. O mundo muda de aspeto. Agora é que eu contemplo a vida — e me perco na vida.

Começo a ter medo de mim mesmo e não me posso olhar sem terror. Que é isto, este sonho, esta dor, esta insignificância entre *forças desabaladas*? Onde hei-de pôr os pés? (*idem*: 45-46)

Gabiru, *alter ego* do narrador anónimo, anula a morte (sentido final) e o narrador anuncia a inexistência de Deus (origem e autoridade). Ora, não é por acaso que as duas

noções, a de origem e a de fim, são aqui desautorizadas ou revistas, mais do que anuladas – pois nem a morte nem deus deixam de estar textualmente presentes, mas deixam de ser sentidos transcendentais, tornando-se antes matérias discursivas ou imagens de pensamento. A sua suspensão enquanto fundamento e finalidade, *archê* e *télos*, corresponde à mais alta liberdade: “Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido” (*idem*: 58). Por outro lado, a sua neutralização permite aceder a novo tipo de entendimento; a eternidade divina e a morte são substituídas pela compreensão da desmedida da vida (que nela abarca as camadas de mortos): “Atrás deste infinito vivo, há outro infinito vivo” (*idem*: 72); “O jacto de portento vem do infinito e caminha para o infinito, levando consigo a alma, o universo, o lógico e o ilógico, o absurdo e Deus” (*idem*: 53); “Cada alma é desmedida e trágica e vem desde os confins da vida até ao infinito da vida. Cada um na floresta entontecida representa o máximo de sonho e o máximo de ternura. Cada ser é enfim um ser completo e dourado, atinge a beleza e Deus” (*idem*: 180–181).

Não se trata da substituição de um sentido transcendente por outro. Trata-se de compreender que o infinito é uma grandeza imanente, subjacente à própria matéria, ao húmus, que é morte e vida; imemorial e devir.

De certo modo, a destituição destes horizontes de sentido (Deus; a morte) proporciona a expressão das *forças desabaladas*, acentuando ao mesmo tempo a natureza grotesca da “insignificância”:

Mora aqui a insignificância, e até à insignificância o tempo imprime carácter. [...] Mora aqui, paredes meias com a colegiada, o Santo, que de vez em quando sai do torpor e clama: — O inferno! O inferno! Mora um chapéu, uma saia, o interesse e plumas. Moram as Teles, e as Teles odeiam as Sousas. Moram as Fonsecaas, e as Fonsecaas passam a vida, como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias. Moram as Albergarias, e as Albergarias só têm um fim na existência: estrear todos os semestres um vestido no jardim. (*idem*: 14)

Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões doirados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras anda a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a *mixórdia*, a dor, as *forças monstruosas e cegas*. (*idem*: 21)

Sublinharia neste ponto a contiguidade entre a mixórdia, (a tal matéria amalgamada: vida e morte; informe; o infinito passado e o infinito futuro) e as forças monstruosas, informes. Nesta passagem elas são apresentadas como o que se encontra camuflado ou mascarado pela insignificância – ritos e gestos pelos quais se pretende domesticar essa exuberância pujante de vida.

Assim, ideias como a do carácter absurdo e aleatório da regra, da fórmula, do catálogo, da palavra convencional são insistentemente relançadas neste livro. Denunciando-se a pobreza de uma existência inautêntica, exige-se simultaneamente uma vida poeticamente vivida (poeticamente, no sentido forte do termo, e de acordo com o verso de Hölderlin “é poeticamente que o homem habita a terra”). Ou seja, em *Húmus* reivindica-se uma mudança radical, que implica, em termos que lembram Nietzsche, uma transmutação dos valores (o fim dos fundamentos e das metanarrativas) e a experiência de uma nova forma de vida, na qual a morte, já não sentido último, também participe.

Que haja o apelo a uma renovação até na forma de dizer o mundo, provam-no as duas concepções de palavra que aparecem no livro: a palavra-fórmula, repetida, usada até à exaustão por convenção, e a palavra que é preciso inventar: “Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos” (*idem*: 16).

Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. As palavras formam uma arquitetura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida — a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos dirigem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam as cóleras, o instinto e o espanto. (*idem*: 159)

Na medida em que se recusa a ordem do discurso, o catálogo, a frase-chavão, e a separação de morte-vida; real-irreal; divino-terreno, será preciso inventar uma linguagem até aqui inaudita, um idioma que exprima as forças ilimitadas da vida, do grito e do uivo, do inarticulado. De acordo com esta ideia, *Húmus*, romance-diário-poema-prosa, subverte a tipologia, oferece-se como objecto textual incatalogável, impondo um idioma distinto pelo qual exhibe a estranheza do mundo, não acomodável a sistematizações demasiado rígidas ou demasiado humanas. De facto, o texto alude à concepção de uma expressão gratuita e selvática de forças, para isso recorrendo insistentemente à

imagem da floração das árvores (por vezes, mesmo das pedras e dos animais):

— Vê tu a árvore... Uma camada de flor — um grito; outra camada de flor — outro grito. Vê tu a árvore como se transforma num fantasma de árvores, e depois em emoção!... (*idem*: 28)

Isto coincide com uma primavera antecipada, em que as árvores, sentindo talvez que vão ser a nossos olhos apenas coisas utilitárias, se apressam a dar flor, em que os céus noturnos e sem mácula parecem ter gelado em azul com fundos de ouro revolvido... (*idem*: 45)

No último excerto aqui posto à consideração do leitor, a floração é como que um desafio ao pensamento utilitarista, pelo qual se atribui não raras vezes sentido às coisas. “Dar flor” corresponde a um momento de pura dispensa, qualquer coisa que só pode parecer absurdo segundo a lógica económica do ganho. Ora, a beleza súbita das árvores, o seu momento de pura afirmação, o seu grito, aparecem como ocorrência exemplar e prenhe de significação em si mesma. As flores não servem. As flores são puro acontecimento. O cumprimento da árvore está nesse brotar. Assim sendo, não admira que Gabiru afirme:

— Essa alma, essa alma disforme, que vai de mundo a mundo, e que em cada ser realiza uma primavera é que é tudo. O resto insignificância. É ela que nos devora e faz da morte a vida e da vida a morte... (*idem*: 25)

Neste ponto, gostaria de regressar à questão do fragmentário e do ritmo. O ritmo não diz respeito a ou, pelo menos, não está refém do sentido; o ritmo, precisamente porque emancipado da subordinação ao sentido, não é substituível – nenhuma paráfrase, comentário ou leitura podem dar conta dele – pelo que não é permutável, não entra no quadro geral do sistema da troca. O ritmo resta como ilegibilidade. Ora, sendo totalmente imanente ao texto, apresenta-se como uma espécie excesso, inapropriável e intraduzível. Tal entendimento de ritmo parece aproximar-se de algumas das intuições de Brandão relativamente às *forças desabaladas*, dissimuladas pela insignificância, que por diversas vezes alude no texto. E *Húmus*, conforme tentei ilustrar, onde elementos ecoam, imagens transitam e contrários convivem parece ser marcado por um pensamento ritmado, que anula o primado do sentido.

Talvez a cadência neste texto seja como as flores das árvores: bela, inútil, esplêndida. *Húmus*, texto inconcluso, misterioso, inclassificável, lança as suas flores insensatas, para que, camada sobre camada, numa mixórdia de pétalas, folhas e tinta, advenha a alegria de ser.

Chegou. Vai abrir a mais bela, a mais fecunda, a mais dourada de todas as primaveras — a primavera eterna. Vai revolver a terra e cobrir os seres e as coisas de flores por camadas ininterruptas e sucessivas, com todas as cores e todos os entontecimentos, todas as infâmias e todas as tintas — com todos os desesperos. (*idem*: 145)

#### NOTA

<sup>1</sup> Este trabalho foi desenvolvido com o apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a referência SFRH/BPD/115342/2016

#### Bibliografia

- Blanchot, Maurice (2009), “L’Atheneum” in *Entretien Infini*, Paris, Gallimard.  
Brandão, Raul (2017), *Húmus*, Lisboa, Relógio d’Água.  
Eiras, Pedro (2005), *Esquecer Fausto*, Porto, Campo das Letras.  
Helder, Herberto (2008), *A Faca não corta o fogo: súmula & inédita*, Lisboa, Assírio & Alvim.

# Shakespeare, *Hamlet*, a morte e um problema (“*Ay, there’s the rub...*”)<sup>1</sup>

Fernanda Medeiros

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## Resumo

O texto destaca a variedade de representações e sentidos atribuídos à morte na obra de William Shakespeare (1564-1616), detendo-se na tragédia *Hamlet* (1601) e no tratamento que ali é dado ao tema, que pode ser visto como o principal assunto da peça: a morte torna-se um *problema* (o *rub* a que Hamlet se refere na famosa constatação “*Ay, there’s the rub*” do solilóquio “*To be, or not to be*”), gerando um debate que envolve seus diferentes aspectos – físico, metafísico, epistemológico. As visões de Michel de Montaigne (1533-1592), sobretudo em dois ensaios, “*Que filosofar é aprender a morrer*” e “*Da fisionomia*”, são postas em diálogo com a tragédia shakespeariana.

## Palavras-chave

Shakespeare, figurações da morte, *Hamlet*

*As pessoas se apavoram simplesmente com lhe ouvir o nome: a morte!*  
Michel de Montaigne

*Se fosse escritor, anotaria as mortes que mais me impressionaram e as comentaria, pois quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver.*

Michel de Montaigne<sup>2</sup>

Não faltam mortes na obra de William Shakespeare (1564-1616), em todos os gêneros dramáticos nos quais ele escreveu suas 38 peças<sup>3</sup>: tragédias, peças históricas, peças-problema,<sup>4</sup> peças-romance,<sup>5</sup> e mesmo nas comédias. Igualmente, nos sonetos, nem tanto a morte, mas seus correlatos – a decadência, a finitude, a impermanência – comparecem insistentemente. Por exemplo, os 17 primeiros sonetos compõem uma sequência que se intitula “Sonetos da procriação”, em que o sujeito lírico insta o “Jovem Rapaz” (*The Fair Youth*) – cuja identidade foi atribuída a Henry Wriothesley, o terceiro Conde de Southhampton –, a se casar e ter filhos para que “não se finde a rosa da beleza”.<sup>6</sup> Em seguida a essa sequência, encontram-se dois sonetos muito famosos, o 18 e o 19, que prosseguem com o tema da luta contra a finitude, porém propondo o recurso a outra arma de combate ao tempo: a arte, e mais especificamente, a poesia. Além desses, outras dezenas de sonetos, dentre os 154 escritos por Shakespeare, encarnam preocupações semelhantes quanto ao “tempo devorador” ovidiano, o “Devouring Time”, a quem o soneto 19 está endereçado.<sup>7</sup>

A modernidade nascente, termo que os anglófonos vêm preferindo a “Renascimento”, esteve, assim como estivera a Idade Média, obcecada pela morte e pelos *memento mori*. Nesse sentido, o drama shakespeariano dialoga perfeitamente com seu tempo, com uma farta coleção de emblemas que apontam a brevidade da existência – um banquete de mortes, que vimos consumindo nos últimos quatro séculos, repetindo nossa catarse diante de fatalidades múltiplas de tantos personagens. Será que morreremos melhor, graças às tragédias? Ou amamos melhor, com as mortes dos amantes? Ou somos mais sensatos, diante de tantas mortes violentas e desnecessárias? Vivemos melhor diante da constatação da nossa própria finitude encenada e entoada? Sabemos mais sobre a morte por causa da poesia? Não tenho tanta certeza quanto Montaigne – nem ele próprio terá, como veremos – acerca de uma pedagogia vital a ser extraída das figurações da morte. No entanto, a morte é algo sobre o quê precisamos falar e fabular; algo que precisamos preencher com palavras e imagens. Se não para vivermos melhor, para nos distrairmos do medo do seu nome.

Assim como outros grandes temas – amor; política; família; poder; casamento; o feminino; o masculino etc. – a morte encontrou na pena shakespeariana, além de uma presença quantitativamente significativa, um tratamento múltiplo e variado.<sup>8</sup> Há mortes para todos os gostos e com causas diversas. Mortes de protagonistas, de personagens secundários. Mortes de anônimos – pelas guerras, que marcam presença em toda obra; pela pobreza, que vez por outra é mencionada. Mortes em todas as idades e envolvendo

todas as relações; mortes morridas, matadas e autoinfligidas. Mortes perfazendo *sentidos* diversos: a contraparte da paixão erótica em *Romeu e Julieta*; o ato revestido de caráter sacrificial no assassinato coletivo de César, em *Júlio César*; o tema da chacota de Rosalinda, em *Do jeito que você gosta*, que debocha do apaixonado Orlando dizendo-lhe que “[...] os homens morrem e os vermes os comem – mas não por amor.” (Ato 4, cena 1, p. 93). As peças-romance têm um lugar importante nesse jogo de falas sobre a morte porque, de certa forma, “brincam” com ela ao torná-la engano, presenteando-nos com “ressurreições” milagrosas como aquelas que nossos sonhos por vezes nos trazem, quando nos permitem encontrar pessoas queridas que perdemos e desfrutar um pouco de sua companhia. Enfim, operando segundo o que Russ McDonald (2001: 49) chamou “perspectivismo”, a obra shakespeariana enquadra a morte por inúmeros ângulos, afirmando-se como obra polifônica e fazendo muito barulho em torno da “indesejada das gentes”; lembrando-nos dela e ajudando-nos a esquecê-la.

Em meio a essa *imensa variedade*, há uma peça que enuncia uma espécie de meta-discurso shakespeariano sobre a morte, que considera a morte para além do fenômeno do cessar de viver; que a vislumbra para além dos modos de matar e morrer – e não que isso não esteja presente nela. Uma peça que transforma a morte em seu assunto e se converte ela própria no *rub* – “problema”, “enrosco”, “entrave”, “obstáculo”<sup>9</sup> – com que nomeia esse assunto. Uma peça que mimetiza o caráter enigmático, inconclusivo e perturbador em que conserva a morte ao longo de seu extenso texto. A peça que encarna a crise epistemológica da modernidade e escolhe como emblema dessa crise um fantasma, um “talvez”, e um crânio, enquadrados em um mesmo escudo. Falo de *Hamlet*, a tragédia do príncipe da Dinamarca, de 1601. Vamos a ela, com uma passagem por Montaigne.

### Prontidão é tudo?

Michel de Montaigne (1533-1592), ao escrever seus *Ensaaios*<sup>10</sup> e ao passo mesmo que inventava esse novo gênero textual, esteve profundamente implicado com os acontecimentos que transcorriam à sua volta e consigo próprio. Mapeou e comentou não só suas leituras, inquietações intelectuais e filosóficas, mas as guerras e debates de seu tempo; escutou seu corpo e seus desejos; relatou seu envelhecimento e suas mazelas; e, principalmente, esteve generosamente atento a um certo movimento subjetivo, um certo modo de pensar – que ele percebeu ser contraditório, dialético e metamorfoseante; um modo não para ser fixado, mas ensaiado.<sup>11</sup>

Evidentemente, a morte não poderia estar ausente das reflexões de Montaigne. O ensaio “De como filosofar é aprender a morrer”, de inspiração a um só tempo estoica e epicurista, e o posterior “Da fisionomia”, que dialoga com os mesmos princípios filosóficos, são textos cujas ideias sobre a morte se contradizem. Essa dissonância nos importa aqui, na medida em que evoca o universo shakespeariano e hamletiano, evocando também, e não por acaso, toda uma ambiência mental que caracterizará a modernidade nascente.

Em “De como filosofar é aprender a morrer”, Montaigne defende uma confrontação direta com a ideia da morte, sugerindo a adoção de uma atitude de total naturalidade diante dela. Uma vez que “Não sabemos onde a morte nos aguarda, esperemo-la em toda parte”, diz ele, acrescentando que “Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir [...]” Sua recomendação é que “Tiremos dela [da morte] o que tem de estranho; pratiquemo-la, habituemo-nos a ela, não pensem em outra coisa” (Montaigne 2016: 126). Montaigne argumenta que a inquietação provocada pela ignorância acerca da morte não deve nos paralisar, apostando no que acredita ser a função máxima da razão: “Em verdade, ou nossa razão falha ou seu objetivo único deve ser a nossa própria satisfação, e seu trabalho tender para que vivamos bem, e com alegria, como recomenda a Sagrada Escritura” (Montaigne 2016: 120). O trabalho da razão a favor do contentamento também está ligado a essa aproximação insistente à ideia da morte.

Há uma mescla, nesse ensaio, da atitude de imperturbabilidade, proposta pela filosofia estoica, que se faz representada pelas citações de Sêneca (4 AC-65 DC), e da visão epicurista do poeta Lucrecio (99-55 AC), sobre a impermanência de todas as coisas, expressa no poema *Da natureza das coisas*, aludido um grande número de vezes por Montaigne. Ambas as visões de mundo se combinam aqui no empenho contra o medo da morte, ainda que por caminhos diferentes. “Da fisionomia”, escrito alguns anos mais tarde, e incluindo conversas com os mesmos Sêneca e Lucrecio, argumenta na direção oposta, enaltecendo a preponderância da natureza sobre a razão, do simples viver sobre o pensar. Nesse outro momento, Montaigne condenará toda e qualquer tentativa de especulação sobre a morte como fútil e improdutiva: “Experimentai todos os males que vos podem atingir e em particular os piores e submetei-vos a eles – eis o que nos aconselham. Fora entretanto mais fácil e natural afastá-los até do próprio pensamento”; ou “É certo que na maioria dos homens a preparação para a morte causa maiores tormentos que o instante fatídico”; e ainda: “Se não sabeis morrer, não vos atormenteis;

a natureza ensinar-vos-á no momento preciso de um modo suficiente. Ela executará a tarefa, não vos preocupeis” (Montaigne 2016: 968).

A condição de estar pronto para a morte, seja por pensar exaustivamente nela, seja por não pensar nela jamais, é o alvo a nortear o pensamento de Montaigne nesses ensaios, a exemplo dos ensinamentos das escolas helenistas que o inspiram. É a partir dessa ideia – “*the readiness is all*” [“Prontidão é tudo”] (Ato 5, cena 2, p. 188)<sup>12</sup> – que sugiro nos aproximarmos de *Hamlet*, em uma trajetória que será reversa. O príncipe nos surpreende no quinto ato de sua tragédia, após intenso percurso psíquico e físico, com um elogio à impulsividade e à imprudência – “Bendita impulsão – pois a imprudência às vezes / Nos ajuda [...]” [“*And prais'd be rashness for it: let us know / Our indiscretion sometime serves us well*”] (Ato 5, cena 2, p. 181 / p. 394) –, com uma afirmação de que “há uma divindade forjando nossos fins” [“*There's a divinity that shapes our ends*”] (*ibidem*), e uma entrega aos desígnios da providência, asseverando para Horácio que “Prontidão é tudo!”<sup>13</sup>. Vejamos como a equação cujo resultado é essa famosa máxima se constrói no *Hamlet*. Notaremos que não estará longe o paradoxo vivenciado e descrito por Montaigne nos dois ensaios selecionados.

Montaigne e Shakespeare são frutos de uma mesma cultura e formados por educação semelhante. São humanistas, no sentido de serem leitores, adaptadores e, em certo sentido, divulgadores, dos clássicos: Cícero, Sêneca, Lucrecio, Horácio, Plutarco e Ovídio, entre outros, integram o repertório dos dois autores e seu manancial de referências. O exercício intertextual intenso praticado por ambos alimenta, e é alimentado, pelo hábito mental do debate, tão caro ao século XVI, tão fortemente fomentado pela cultura retórica então desenvolvida e cultivada, e um dos elementos estruturantes do teatro de Shakespeare.<sup>14</sup> A tragédia de *Hamlet* (1601) é a peça em que esse debate incide justamente sobre a morte, nos moldes de uma *disputatio in utramque partem*.<sup>15</sup> Não quero dizer que *Hamlet* se esgote nesse debate; *Hamlet* é imenso. Mas um modo de entrar nessa peça, ou de jamais sair dela, como vem acontecendo com nossa cultura há quatro séculos, corresponde a visualizá-la como intimamente conectada com a morte enquanto um problema: *Ay, there's the rub*.

Na construção de *Hamlet* (em suas três versões – 1603; 1604; 1623)<sup>16</sup>, encontramos três ideias que sustentam esse debate sobre a morte e que estão representadas no emblema imaginário que atribuí à peça, acima (p. 3). A primeira ideia é desenvolvida na cena de abertura, desde a primeira linha do texto: “*Who's there?*”. A peça começa com essa pergunta aparentemente trivial, da qual se desdobra toda a cena, e, sem

exagero, a peça inteira. A cena é envolta em uma atmosfera de ansiedade e expectativa, gerada pela aparição de um Espectro, já por algumas vezes visto pelos sentinelas durante a guarda noturna do castelo de Elsinore. Horácio, companheiro de Hamlet na Universidade de Wittenberg, é chamado pelos guardas para interpelar a aparição, por ser um intelectual: “Vai, usa tua instrução, fala com ele, Horácio” [*“Thou art a scholar, speak to it, Horatio”*] (Ato 1, cena 1, p. 52 / p. 168), instiga Marcelo. Mas Horácio fracassa duplamente: primeiro, é obrigado a engolir sua incredulidade; segundo, não consegue que o Fantasma lhe dirija a palavra. Sua conclusão é expressa em uma fala que vai se mostrar um relevante *foreshadowing*: “Não sei bem exato o que devo pensar disso, / Mas, no grosso e geral dessa minha opinião, / Isso agoura uma estranha erupção neste Estado.” [*“On what particular thought to work, I know not / But in the gross and scope of my opinion, this bodes some strange eruption to our state”*] (Ato 1, cena 1, p. 53 / p. 170). Esses três versos de Horácio desenham a migração do pensamento para a opinião, e desta para a superstição (o *agouro*). Eis aí a primeira proposição avançada na discussão que se estenderá pelos próximos atos: a morte tem caráter metafísico e imperscrutável. A derrota que ela impõe à razão antecipa a etapa seguinte.

A segunda ideia posta em jogo é transmitida no bojo do solilóquio mais famoso de toda a literatura, cravado no centro da peça, na primeira cena do terceiro ato, o “Ser ou não ser”. Esse solilóquio é uma meditação impessoal sobre o suicídio, que começa com um questionamento ético dessa prática – cogitada por Hamlet desde o início da peça, lembremos – e termina por condená-la, não porque corresponda a uma quebra de decoro, mas por sua total inoperância ou mesmo temeridade. Nele, a morte é definida como “A terra ignota de cujos confins nenhum / Viajante retornou” [*“The undiscover’d country from whose bourn / No traveller returns”*] (Ato 3, cena 1, p. 112 / p. 279); e se dela nada se sabe, ir a seu encontro é imenso risco, pois os males que podem vir no “sono da morte” [*“sleep of death”*] talvez sejam ainda mais terríveis do que os que, estando vivos, já conhecemos. O solilóquio e sua argumentação nos põem diante do *rub*, do entrave, que brota, na construção do texto, da palavra “talvez”:

<p>HAMLET: [...] Morrer; dormir. Só isso. E dizer que com o sono damos fim À nossa angústia e aos mil assaltos naturais Que a carne herdou: sim, eis uma consumação Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir; Dormir, talvez sonhar – <u>sim, aí está o entrave</u>: Pois no sono da morte os sonhos que virão, Depois de repudiado o vórtice mortal, Nos forcem a refletir. [...]</p> <p>(Ato 3, cena1, p. 111, grifos meus)</p>	<p>HAMLET: [...] To die, to sleep – No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to – ‘tis a consummation Devoutly to be wished. To die, to sleep – To sleep, perchance to dream. <u>Ay, there’s the rub</u>, For in that sleep of death what dreams may come, When we have shuffled off this mortal coil, Must give us pause. [...]</p> <p>(pp. 278-9, grifos meus)</p>
---	---

Somos desencorajados a decidir sobre nosso próprio fim porque nossa ignorância é enorme, e tudo o que nos é dado saber sobre a morte reduz-se a um “talvez”: ela talvez seja um sonho, e um sonho ruim. Nossa razão, assim, se desfuncionaliza; nos paralisa e nos torna subjugados, segundo Hamlet:

<p><u>HAMLET: [...] E é bem esse reparo</u> <u>Que dá à calamidade uma vida tão longa.</u> Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo, A afronta do opressor e o insulto do soberbo, O baque do amor ferido, [...] Se pudesse ele próprio quitar sua quietude Com um reles punhal? Quem suportaria fardos, [...] Senão porque o terror ante algo após a morte, <u>A terra ignota de cujos confins nenhum</u> <u>Viajante retornou</u>, nos congela a vontade, E nos força a aguentar os males que já temos,</p>	<p>HAMLET: [...] There’s the respect That makes calamity of so long life, For who would bear the whips and scorns of time Th’oppressor’s wrong, the proud man’s contumely, The pangs of disprized love, [...] When he himself might his quietus make With a bare bodkin? Who would fardels bear [...] But that the dread of something after death <u>The undiscovered country from whose bourn</u> <u>No traveller returns</u>, puzzles the will, And makes us rather bear those ills we have</p>
---	---

Em vez de ir para outros que desconhecemos? <u>E assim a consciência faz todos nós covardes;</u> [...] (Ato 3, cena1, pp. 111-2, grifos meus)	Then fly to others that we know not of? <u>Thus conscience does make cowards of us all</u> [...] (p. 279, grifos meus)
--	---

Hamlet aborda aqui exatamente o problema que Montaigne estava tentando evitar e solucionar em “De como filosofar é aprender a morrer”. Como conter essa paralisia resultante do nosso não saber, que outorga à morte um enorme poder sobre nós? Como tornar a razão operante, favorecedora da vida, e não cúmplice do medo? Como aplacar a ignorância – que tem no evento da morte seu selo máximo – sem sucumbir a ela?

Coexistindo com as ideias da morte como evento metafísico e sobrenatural, e da morte como signo de uma crise epistemológica, o terceiro ponto a entrar no debate inaugura o último ato da tragédia, na cena em que dois coveiros, personagens cômicos, cantando e bebendo, cavam o chão preparando a sepultura de Ofélia. Hamlet confronta-se aqui com a materialidade da morte – pó, terra, ossos, mau cheiro – e com seu prosaísmo, afirmado pela indiferença profissional dos que lidam rotineiramente com ela. É interessante notarmos que a concretude da morte não trava o funcionamento da máquina de perguntas de Hamlet: ele especula sobre a quem teriam pertencido os ossos que os coveiros vão desalojando do subsolo; sobre os grandes terem ou não o mesmo fim dos pequenos; sobre quantos anos um corpo leva para se putrefazer etc. Em um dado momento, o coveiro lhe mostra um crânio que estava há vinte e três anos debaixo da terra, e provoca o Príncipe perguntando se ele o reconhece. Hamlet responde que não, e o coveiro lhe diz que aquele crânio pertencera a Yorick, o bobo da corte do finado Rei. Ao que Hamlet verbaliza emocionado, pegando o crânio:

HAMLET: Ai, céus, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio. Um tipo cheio de chistes e de incomparável verve. Me carregou na garupa mais de mil vezes, e agora – me repulsa só imaginar. [...] Aqui pendiam os lábios que eu beijei sei lá quantas vezes. E agora, onde estão tuas chacotas, tuas cambalhotas, onde as cantigas, teus lampejos de alegria que faziam os convivas cair na gargalhada? [...] [*“Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! [...] Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? Your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were*

wont to set the table on a roar?"] (Ato 5, cena 1, p. 177 / p. 386)

É dessa cena no cemitério, e desse momento particular, que se forja a imagem visual que será o símbolo mais difundido da peça – Hamlet segurando um crânio, olhando meditativamente para ele. É um equívoco comum associar-se essa imagem ao “To be or not to be”, mas é um equívoco oportuno, pois aproxima extremos da morte que a peça se interessa em tensionar – sua fisicalidade e seu por-em-dúvida.

Em suma, essas três ideias sobre a morte – a morte metafísica (ato 1); a morte concreta (ato 5); a morte como A grande pergunta sem resposta (ato 3) – coexistem na peça, e, mais ainda, engendram uma atitude inquisitiva que jamais encontra síntese e que talvez explique parcialmente por que *Hamlet* é uma obsessão que nunca deixa de retornar, como um Espectro em/de nossa cultura, fazendo aparições em tantas obras – de ficção, filosofia, psicanálise etc. Seja um fenômeno metafísico ou físico, a morte gera perguntas, atendidas apenas com possibilidades e especulações, como a “opinião geral” de Horácio, como o *rub*.

Não podemos deixar de comentar a atitude do próprio Hamlet diante desse debate sem fecho, em grande parte conduzido por ele ou em torno dele. Voltando ao início da argumentação e ao resultado da equação apresentado no quinto ato – “Prontidão é tudo!” –, vejamos o que está contido nessa assertiva de Hamlet. Em seu último solilóquio (ato 4, cena 4), que só existe no texto de 1604 (o Segundo in-quarto), Hamlet está prestes a embarcar para a Inglaterra, a mando do tio-rei, escoltado por Rosencrantz e Guildenstern, que portam uma carta demandando a execução imediata do príncipe pelo rei inglês. Hamlet presente que está sendo enviado para o abatedouro; ele já é a essa altura um assassino – apunhalou Polônio –, e uma presença muitíssimo incômoda para Cláudio, que está ciente de que Hamlet sabe a verdade sobre o regicídio graças à encenação da peça-dentro-da-peça. No momento de sua partida, Hamlet vê que o exército de Fortimbrás se aproxima, com soldados que vão cruzar a Dinamarca para ir lutar por “um pequeno torrão, / Sem lá grande valor” [*a little patch of ground / That hath in it no profit but the name*] (Ato 4, cena 4, p. 151 / p. 344), segundo o próprio capitão, arriscando-se por “uma palha” (Ato 4, cena 4, p. 152), em nome de uma suposta glória. Comparando-se com os soldados, o príncipe novamente se autocritica por retardar a vingança, e profere uma curiosa reflexão sobre a “razão divina”, que deveria, segundo ele, levar o homem a agir com base na honra, e não a pensar “com excessiva exaçoão nos efeitos”:

<p>HAMLET: [...] O que é um homem, Se seu mais alto bem e seu uso do tempo É dormir e comer? Um bicho, apenas isso. De certo quem nos deu essa fala tão ampla Que olha para o antes e o depois, não nos deu Essa destreza toda, essa <u>razão divina</u> Para que mofasse em vão. Sim, talvez isso seja Um letargo bestial, um escrúpulo covarde Que pensa com excessiva exação nos efeitos— Um pensar que tem um quarto de sapiência, Três de covardia. Mas não sei por que vivo Dizendo para mim que só falta essa ação, Já que tenho a causa, a vontade, a força e os meios Pra executá-la. [...]</p> <p>(Ato 4, cena 4, p. 151, grifos meus)</p>	<p>HAMLET: “[...] What is a man, If his chief good and market of his time Be but to sleep and feed? a beast, no more. Sure, he that made us with such large discourse, Looking before and after, gave us not That capability and <u>god-like reason</u> To fust in us unused. Now, whether it be Bestial oblivion, or some craven scruple Of thinking too precisely on the event, A thought which, quarter’d, hath but one part wisdom And ever three parts coward, I do not know Why yet I live to say ‘This thing’s to do;’ Sith I have cause and will and strength and means To do’t. [...]”</p> <p>(p. 345, grifos meus)</p>
--	--

Retomando a problemática da racionalidade e sua ineficácia, Hamlet diz agora que o homem que não usa a razão é apenas um bicho, que só come e dorme. No entanto, como ele mesmo expõe, a função da razão, na lógica desse solilóquio, é reger a própria ação, e mesmo a ação sanguinária, ou seja, trata-se de uma ideia de razão oposta à que ele tinha antes, que equivalia à reflexão. No raciocínio que Hamlet desenvolve aqui, a obtenção da honra torna-se pretexto para gestos impensados ou violentamente inúteis, a justificativa última para toda ação: “[...] Sim, ser grande / Não é não se mexer sem ter ‘ma grande causa / Mas entrar em briga grande por uma palha, / Quando a honra está em jogo.” [“[...] *Rightly to be great / Is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw / When honour’s at the stake.*[...]”] (Ato 4, cena 4, p. 152 / p. 346). Hamlet parece não se dar conta de estar dizendo que o que precisa recuperar ou ativar é sua animalidade, essa mesma que comanda a suposta honra que permite matar e morrer por “uma palha”. Para agir conforme a “razão divina”, Hamlet acredita que deva adotar

o modelo guerreiro de Fortimbrás, o que contradiz a imagem que dele vínhamos construindo. Sua conclusão, “De agora em diante, / Meus planos sejam sangrentos, ou sem talante” [“[...] O, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!”] (Ato 4, cena 4, p. 152 / p. 346), nos permite pensar que estamos de novo nos deparando com a fala lapidar de Horácio: o pensamento perde terreno e cede lugar a algo mais grosseiro, ou mesmo bestial, diante do que é impossível responder. Assim como Montaigne faz em “Da fisionomia”, Hamlet defende aqui uma natureza pujante e *não-pensante* à qual devemos nos confiar, e a qual ele chama, curiosamente, de “razão divina”.

Após uma peripécia a bordo do navio que o levava para a Inglaterra, em que consegue escapar de um ataque pirata e substituir a carta que ordenava seu assassinato por uma que ordena a execução de seus dois algozes, Hamlet retorna à Dinamarca com uma disposição visivelmente nova, modulada pelos tais “planos sangrentos”. No quinto ato, tendo também inalado os odores da morte no cemitério e assistido ao enterro de Ofélia, Hamlet valoriza o ímpeto e a impulsividade, a *prontidão* contínua. Quando Horácio questiona, na última cena, se Hamlet realmente está disposto a aceitar o desafio proposto por Laertes a um duelo de esgrima, em um embate que provavelmente implica mais uma cilada para ele, Hamlet responde ao ouvir Horácio dizer-lhe “Providenciarei para que não venham, direi que não está preparado” [“I will forestall their repair hither, and say you are not fit.”] (Ato 5, cena 2, p. 188 / p. 406):

HAMLET: De modo algum, desafiamos o augúrio. Há uma providência especial na queda de um pardal. Se vier agora, não virá mais; se não está por vir, será agora; se não vier agora, ainda virá. Prontidão é tudo! Se homem algum conhece o que está deixando, que importa partir antes da hora? Que seja. [“Not a whit, we defy augury: there’s a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, ‘tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is’t to leave betimes? Let be.”] (Ato 5, cena 2, p. 188 / p. 407, grifos meus.)

No interior de *Hamlet* e no interior das reflexões de Montaigne, encontramos debates semelhantes sobre a morte, envolvendo razão e natureza, desejo de controle e aposta no desapareço, querer e não-querer saber. Nota-se um forte distanciamento em relação à explicação religiosa do mundo como único meio de lidar com a morte. No entanto, é a essa explicação que Hamlet parece ceder, a julgar pela fala acima. Contudo, sua adesão final à “providência”, cujo corolário é a “prontidão”, soa antes como a opção

por um discurso apaziguador e regulador, fora do homem, do que propriamente uma profissão de fé; antes um sintoma de cansaço diante da precariedade da razão do que a aquisição de uma crença. O personagem de Hamlet parece nos sinalizar que já que não há resposta satisfatória para a dúvida maior, ou justamente por isso, é importante legar, ou fingir legar, o governo dessa região desconhecida a algo fora de nós, que nos escreve e nos determina. Hamlet cria um arremedo de conclusão para o debate encenado em sua tragédia; arremedo que, creio eu, deva ter mesmo essa feição de um simples remendo, de um reles tampão, para o *rub*.

### Enganando a morte

GUIL: Não, não, não... vocês entenderam tudo errado... não se pode representar a morte. O fato da morte não tem nada a ver com a contemplação da morte acontecendo – não são os engasgos e o sangue e a queda... Não é isso que faz da morte a morte. É só um homem que deixa de reaparecer, só isso – uma hora você está vendo o sujeito, depois não está mais: essa é a única coisa real – uma saída, discreta e inesperada, um desaparecimento que ganha peso enquanto acontece, até que, finalmente, está pleno de morte.<sup>17</sup>

Em 1967, o dramaturgo tcheco naturalizado inglês, Tom Stoppard, escreveu uma apropriação de *Hamlet* intitulada *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Os antes secundários e agora protagonistas “Ros” e “Guil” fazem lembrar os amigos Vladimir e Estragon do *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em um interessantíssimo diálogo criado por Stoppard com o escritor irlandês para compor sua versão da tragédia de *Hamlet*. O Ros e o Guil de Stoppard, sem nunca entender onde estão e o quê exatamente significa sua missão, confrontam-se com um destino o qual, segundo o próprio autor,<sup>18</sup> demonstra que tragédias não são privilégio dos grandes e poderosos, mas envolvem igualmente os pequenos e insignificantes, que também precisam fazer escolhas, apenas para aprender que essas escolhas já haviam sido feitas por alguém ou algo maior que eles.

Essa fusão do teatro elisabetano com o teatro do absurdo, aproximando *Hamlet* de um conjunto de recursos que não estavam à disposição de Shakespeare, mas alguns dos quais ele sem dúvida antecipou, rende ainda mais camadas ao debate travado na tragédia de 1601. A fartura verbal e imagística do drama da primeira modernidade não se interessa em, ou tampouco vislumbra, produzir a *experiência* da falta de sentido em espectadores ou leitores. Embora Shakespeare fale, e muitas vezes, sobre a ausência de sentido, sobre o som e a fúria da vida que nada significa, sua cultura verbal estava longe ainda da precariedade física da linguagem como força expressiva, que será magistralmente explorada pela dramaturgia do Absurdo, na segunda metade do século XX, impregnada pela atmosfera do pós-guerras mundiais. *Hamlet*, ao descrever para Polônio o que está lendo com o célebre verso “palavras, palavras, palavras” (Ato 2 cena 2, p. 94), possivelmente seja o personagem que melhor prepara terreno para explorações futuras do discurso que não diz, ou que, ao dizer, não preenche, pelo contrário, só aprofunda, o furo. Quando o não tão estulto Guil assevera, indignado, aos atores que chegavam a Elsinore, que eles entenderam tudo errado, que a morte é irrepresentável, que seus engasgos e sangue e queda de nada adiantam, imaginamos nossa chance de respirar aliviados: afinal, obtivemos, no século XX, uma resposta que parece fazer sentido para a pergunta que nunca cala. Curiosamente, no entanto, o próprio Guil, ao expressar-se sobre o *fato* da morte, parece não poder prescindir de uma fala metafórica, aludindo a uma rubrica *teatral* – a morte é apenas uma *saída*, *an exit*, discreta e inesperada.

Para onde?, talvez perguntássemos... Ou, como era mesmo o nome da peça? E sobre o quê mesmo versava? etc etc. *Ay, there's the rub.*

## NOTAS

<sup>1</sup> Para melhor se adaptar às especificidades do objeto a que se dedica prioritariamente, este ensaio toma algumas liberdades formais em relação ao padrão adotado pela publicação em que se insere.

<sup>2</sup> Ambas as epígrafes vêm do ensaio “De como filosofar é aprender a morrer”, pgs. 123 e 129, respectivamente.

<sup>3</sup> A essas 38 peças, foram acrescentadas *King Edward III* (1592-3) e *Sir Thomas More* (1593-1601?); e há duas peças consideradas perdidas, *Love's Labour's Won* (1595-7) e *Cardenio* (1612-13). Baseio-me na cronologia conjectural das obras publicada em *Shakespeare, sua época, sua obra* (Dos Santos, Marlene S. / Liana de C. Leão (orgs) 2008).

<sup>4</sup> Foram categorizadas como peças-problema (*problem plays*): *Troilo e Crésida* (1601-2); *Medida por medida* (1603-4) e *Bom é o que acaba bem* (1604-5).

<sup>5</sup> São chamadas de peças-romance (*romances*): *Pércles* (1607-8); *O conto do inverno* (1609-10); *Cimbeline, rei da Britânia* (1610); *A tempestade* (1611) e *Dois primos nobres* (uma parceria entre Shakespeare e John Fletcher, 1613).

## Shakespeare, *Hamlet*, a morte e um problema

- <sup>6</sup> “Dos raros, desejamos descendência / Que assim não finde a rosa da beleza” (Versos iniciais do Soneto 1, tradução de Jorge Wanderley).
- <sup>7</sup> Por exemplo, os sonetos 22, 55, 60, 62, 63, 64, 65, 71, 72, 73, 74 e 75.
- <sup>8</sup> Em 2020, Kathryn Harkup, química e divulgadora científica, lançou o livro *Death by Shakespeare* (Bloomsbury and Sigma), em que explora essa variedade de modos de morrer na obra do Bardo. Cf. *Shakespeare Unlimited* (série de podcasts da Folger Shakespeare Library), episódio 144. Ainda não há tradução do livro para o português do Brasil.
- <sup>9</sup> Estas são algumas das traduções para o português do Brasil do termo “rub”, na famosa expressão de Hamlet, “Ay, there’s the rub”, do solilóquio “To be or not to be”.
- <sup>10</sup> Os *Ensaio*s têm sua primeira publicação em 1580; a primeira tradução para o inglês, de John Florio, é de 1603, mas acredita-se que exemplares do original já circulassem desde antes na Inglaterra.
- <sup>11</sup> No ensaio “Do arrependimento”, Montaigne descreve sua percepção da própria subjetividade, em um testemunho que muito nos interessa para a compreensão da construção de subjetividades por Shakespeare em seu teatro: “Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Êmades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não para e se agita sempre à procura do caminho certo.” (p. 760, referência completa no item Bibliografia). Em *1599, Um ano na vida de Shakespeare* (Ed. Planeta, 2010 [2005]), James Shapiro (2005) discute a intrínseca relação entre a forma ensaio desenvolvida por Montaigne e a escrita de solilóquios por Shakespeare.
- <sup>12</sup> Usarei duas numerações de página, quando for o caso: a primeira refere-se à tradução de Lawrence Flores Pereira; a segunda, à edição da peça publicada pela Arden Shakespeare (1982), que teve Harold Jenkins como editor responsável.
- <sup>13</sup> “The readiness is all” por vezes é traduzido por “Estar preparado é tudo” (Millôr Fernandes, por exemplo). A diferença entre “estar preparado” e “estar pronto” é uma que nos interessa especialmente aqui, e a ideia de “prontidão” parece mais exata para exprimir o que Hamlet está querendo dizer. Independentemente de qualquer preparo, o que conta agora é a entrega do Príncipe, a assunção da total falta de controle sobre os fatos.
- <sup>14</sup> Recomendando, a esse respeito, o excelente *The Tudor Play of Mind, Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*, de Joel Altman (Berkeley /LA: University of California Press, 1978).
- <sup>15</sup> Método de argumentação praticado desde a Antiguidade, concebido pelos Sofistas, que utiliza a confrontação de perspectivas contraditórias sobre um mesmo tema, e que consistiu em um dos exercícios centrais da pedagogia humanista.
- <sup>16</sup> Existem três textos de *Hamlet* atribuídos a Shakespeare: O “First Quarto” (Primeiro in-quarto ou Q1), de 1603, intitulado *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*, com 2.154 linhas e considerado até pouco tempo atrás o “Bad quarto”, ou “Quarto ruim”. O “Second Quarto” (Segundo in-quarto ou Q2), de 1604, contando 3.674 linhas, com o mesmo título, mas uma legenda adicional: “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie”. A maioria das edições desde o século 18 incorporou trechos que só existem nessa versão, que foi considerada como “The Good Quarto” e creditada como o texto que se baseou no manuscrito de Shakespeare. Finalmente, tem-se a versão constante do “First Folio” (Primeiro fólio ou F), de 1623, volume contendo a obra completa de Shakespeare conhecida então. Ali, a peça tem 3.535 linhas, das quais 222 linhas do Segundo in-quarto são omitidas e 83 novas linhas são adicionadas.
- <sup>17</sup> Stoppard, 2006, p. 500.
- <sup>18</sup> Cf. entrevista com Tom Stoppard: Gordon, Giles (1968/1990). An interview with Tom Stoppard in *Transatlantic Review*, 29 (1968), pp. 17–20. In: BAREHAM, T., ed. *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers and Travesties*. Casebook Series. London: Macmillan, 1990, 64–65.

## Bibliografia

- McDonald, Russ (2001), *Shakespeare and the Arts of Language*, Oxford, Oxford University Press.
- Medeiros, Fernanda (2019), “Saem todos menos Hamlet”: os solilóquios do Príncipe da Dinamarca, in Henriques, Ana Lucia e Jordão, Adriana, orgs, *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Letra Capital, 53-66.
- Montaigne, Michel de (2016), *Ensaio*, tradução e notas de Sergio Milliet, São Paulo, Editora 34.
- Shakespeare, William. *Complete Works*. <http://shakespeare.mit.edu/index.html>, último acesso em 21/02/2021.
- (1982/2000), *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, London, The Arden Shakespeare Third Series.
- (1984), *Hamlet*, tradução de Millor Fernandes, Porto Alegre, L&PM.
- (2015), *Hamlet*, tradução de Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Cia das Letras.
- (2011), *Do jeito que você gosta*, tradução de Rafael Raffaelli, Florianópolis, Editora UFSC.
- (2018), *Sonetos*, tradução de Jorge Wanderley, Porto Alegre, L&PM.
- Stoppard, Tom (1967), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, New York, Grove Press.
- (2006), *Rosencrantz e Guildenstern morreram*. in *Rock'n'Roll e outras peças*, tradução e introdução de Caetano W. Galindo, São Paulo, Companhia das Letras 439-534.



*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

## **A morte, a finitude e a imagem**



# Antes de desaparecermos, os últimos dias do cinema segundo Kiyoshi Kurosawa: de *Cure* (1997) a *Invasão* (2017)

Fernando Guerreiro  
Universidade de Lisboa

## Resumo

O cenário de “fim do mundo” – por implosão cibernética (*Kairo* [2001]) ou invasão alienígena (*Antes de desaparecermos/ Invasão* [2017]) – é recorrente na obra de Kiyoshi Kurosawa. Com ele, claro, coloca-se também a questão do *fim do cinema* e das transformações – pela contaminação do “analógico” com o “virtual” (digital) – da sua “forma” (imagem). Transfixo no estado de hipnose da experiência do cinema (*Cure* [1997]), o espectador assiste e participa (mais ou menos atento) nessa *mutação* em curso que também o “estranha” (aliena). Não alertava já Jean Louis Schefer que a imagem constituía uma *espécie mutante*?

## Palavras-chave

fim-do-mundo, fantasma, alienígena, hipnose, cinema

*E se, por outro lado, fosse <próprio> do homem ser habitado pelo inumano?*

Jean-François Lyotard

1. “Se o mundo acabar, o que farias?/ “Nada, continuava a viver como dantes...” – esta é a pergunta, e subsequente resposta, que surgem, com ligeiras variantes, em dois dos últimos filmes de Kiyoshi Kurosawa: *Antes de desaparecermos* e *Invasão* (2017), ambos extraídos de uma peça de teatro de Tomohiro Maekawa (*Sampo Suru Shinryakusha*, 2005) que, para lá de uma novelização (feita pelo autor), também deu origem a uma série televisiva de 5 episódios para a cadeia Wowow, da qual foi extraído o segundo filme. (Por ambos os filmes não terem sido exibidos entre nós traduzimos o seu título francês, já que em japonês os dois partilham o título da peça que adaptam).

Do próprio título das obras podemos tirar duas conclusões: a de que o mundo já acabou (ou que a possibilidade desse acontecimento já “programa” a nossa vida) e a de que vivemos não só na iminência do seu fim mas num “não-tempo” *póstumo*, suspenso e emprestado, que é o do “fim”.

Jean-François Lyotard, em *O Inumano – considerações sobre o tempo*, sublinha esse sentimento (generalizado) de “des-realização” que vem do facto de se ter a sensação de se viver já num tempo e num mundo *posteriores* ao carácter fatal de um “(não-) acontecimento” (seja a possibilidade de um acidente nuclear, um colapso ecológico ou a explosão do sistema solar) que, de qualquer modo, “sobredetermina” os nossos comportamentos e em certa medida nos “aliena”, desligando-nos da percepção de uma ligação directa com o real e com nós próprios. “A terra desaparecerá, o pensamento cessará, deixando esse desaparecimento absolutamente impensado. É o horizonte mesmo que se aniquila e nesta imanência a nossa transcendência”, afirma Lyotard para concluir: “O Sol, a nossa terra e o vosso pensamento não terão sido mais do que um estado espasmódico de energia, um instante da ordem estabelecida, um sorriso esboçado pela matéria a um canto do cosmos” (Lyotard 1988: 18-19).

Em certa medida, essa “realidade virtual” de um “universo túmulo”, campo de ruínas a vir mas já co-incidente, como uma “sobre-impressão” cinematográfica (ou um efeito digital de “camuflagem”), com o nosso presente (e experiência), encontramos-lo figurado noutra obra do autor, *Kairo* (2001),<sup>1</sup> onde o nosso “futuro” (ou “devir”) (in-) humano como “fantasma” assola (e assalta) o “real”, substituindo progressivamente essa “realidade” por outra (virtual-real). Sébastien Jounel, no livro que escreveu sobre

o filme, caracteriza essa nova “condição do homem” (e das imagens) como a de uma “vida-após-a-vida”, ou de uma “morte-após-a-morte”, em que lugares e personagens adquirem o estatuto (paradoxal) de natureza mortas vivas (Jounel 2009: 29).

De qualquer modo, esta interrogação sobre a “natureza” (condição) do “homem”, traz consigo outra: *se o cinema morreu* (ou está a morrer), *o que fazer?*

Na verdade, o cinema de Kiyoshi Kurosawa é um cinema feito num tempo que é o da discussão sobre o *fim do cinema* e a que corresponde uma problematização da noção de “forma” marcada pela passagem de um tipo de cinema caracterizado por um suporte *plástico* (material), a película, a um cinema *pixelizado*, contemporâneo de uma “imagem-virtual” (“imaterial”, por contraste com a dimensão física da película), ou seja, o “digital” (simplificando, um cinema definido por uma captação *flat* e uma projecção *clean*). Uma modalidade de “percepção” (experiência) do cinema que tende a promover uma concepção *espectral* de imagem como *fantasma* que entronca na concepção tradicional de “fantasma” da cultura japonesa – que pressupõe uma “inter-zona”, porosa ao “outro-mundo” em que coexistem e convivem (mal ou bem) “mortos” (o “não-humano”) e “vivos” (o “humano”): o “fantasma”, assim, possui a ontologia (ser) da imagem e figura a incerteza (instabilidade) do seu novo estatuto inter-medial (como o dá bem a ver, no campo do *anime*, um filme como *Ghost in the Shell* de Mamoru Oshii [1995]).<sup>2</sup>

Assim como, de acordo, com a “teoria Konaka” do *J-Horror*,<sup>3</sup> se procurava introduzir o “fantástico” (“fantasma”) no comum (quotidiano) – o que o aproxima por vezes estes filmes do género do *shomin eiga* (filme de “pessoas comuns”) mais tradicional –, também quanto à imagem (é o caso em particular de Kurosawa), o “estranho”, com o seu poder de “dissociação” dos signos, tende a ser dado *já no plano*. “Je veux que les spectateurs fouillent dans le cadre”, observa o realizador, pelo que ver (compreender) passa sempre pelo processo de “découvrir un fantôme caché sur une photo” (Kurosawa 2008: 119).

Como precisa Diane Arnaud, “l’image du fantôme est un fantôme d’image” (2007: 117). Não só o “fantasma” é já dado no plano como “hantise” (espera, expectativa) do espectador, como o método da sua “revelação” constitui um processo de *visibilização do invisível* e de manifestação (irrupção mesmo) do *fora-de-campo no campo* em que, devido a uma espécie de “saturação” das matérias/ texturas da imagem, o “negativo” como que se “positiva” e o “oculto” (recalcado ou excluído [*forclos*] do plano) vem ao de cima.

Nestes filmes, portanto, o “fantasma” tende a surgir como um caso de “fronteira” (entre vida/ morte, *flou* [abstracção]/ prosaísmo [objectividade fotográfica]) que não só

problematiza o “real” como põe em questão a ontologia (ser) da imagem e do próprio cinema (tanto do ponto de vista do carácter analógico e antropomórfico-mimético da imagem como da verosimilhança e articulação da narrativa/ discurso).

2. Policial “para-normal” (ou “psíquico”) (Arnaud 2007: 35), *Cure* (Kyua, 1997) constitui um desses filmes “d’outre-monde” que, através da temática da Hipnose (e pela referência explícita a Mesmer e aos seus trabalhos sobre o “magnetismo animal”),<sup>4</sup> elabora questões sobre as relações entre real/ virtual, visível/invisível, consciente/inconsciente, memória/ amnésia, hiper-estimulação/automatismo – tópicos que em *Kairo* são abordados através da omnipresença do sistema em rede de computadores (o mundo virtual-actual da *net*) que, enquanto inter-face, intersecta e se sobrepõe ao “real” abrindo nele passagens por onde podem entrar as suas construções espectrais (fantasmas).

Diferentemente de *Kairo*, onde a “invasão” se processa em massa de um mundo (estado de realidade) para outro, em *Cure*, Mamiya, o personagem “indutor” de comportamentos violentos (contra os outros ou contra si), vindo de *dentro* do plano do “humano”, surge como um primeiro “invasor” que prepara e anuncia a chegada dos “alienígenas” que aparecem depois em *Antes de desaparecermos* e *Invasão* (um dos personagens do filme, o psiquiatra forense Sakuma, considera-o mesmo um “missionário” enviado para realizar a cerimónia do “fim do mundo”).

A primeira imagem que temos de Mamiya é a de uma figura perdida num areal – no plano anímico corresponde-lhe uma superfície (extensão) sem volume ou conteúdo (identidade: alma) –, emergindo da tripla indeterminação do “espaço” (“Onde estamos?”, pergunta), do “tempo” (“Em que dia?”) e da “mente” (“Sabe quem eu sou?, não me lembro?”, diz aos polícias).

Referindo-se a si próprio na 3ª pessoa (ele configura-se, nos termos de Jounel [*idem*: 43], como o “arquétipo”, uma espécie de *Ur*-personagem do autor), Mamiya impõe-se ao longo do filme como uma formação do “inconsciente” (não só individual mas colectivo).<sup>5</sup> O seu lugar é assim o de um “super-ego” ou o do 3º *olho* da câmara a que corresponde um “olhar-ecrã” (funcionalmente análogo ao dos computadores de *Kairo*) que, pelo “vazio” do seu enquadramento, define o *dasein* (“être-au-monde”) dos personagens (Jounel: 52).

Sem nome, idade, profissão ou memória, ele funciona como “espelho reflector” (ou “caixa de ressonância”) dos outros que lhe contam as suas pulsões, traumas e segredos. No entanto, trata-se de um espelho opaco (barrado) que leva os outros a sair de si e a passar ao acto. Todo ele “exterior” (como o cinema), Mamiya produz o

“vazio” nos outros para desse modo atrair e sugar o “interior” das suas vítimas. Sabotando a linearidade do “tempo” e da “narrativa”, ele produz um efeito generalizado de “amnésia” à sua volta que instaura a unidimensionalidade de um presente sem passado (memória) ou futuro” (o “não-tempo” do esquecimento e da morte).<sup>6</sup>

Na sua operação de “esvaziamento” dos outros e do real – mas também da sua “reconversão” em função dos seus “fundos” (recalcados, adormecidos) –, Mamiya recorre, como referimos, à Hipnose. Para o efeito, serve-se de motivos rítmicos e repetitivos, envolvendo a luz mas também o som (a chama do isqueiro ou o gotejar da água) para induzir o “transe”: deste modo, mais do que pelo “discurso” (conteúdos) – ele pouco diz, põe os outros a falar –, é pela *forma* (uma mancha de água que alastra pela sala do consultório ou na parede da cela), ie. *o cinema*, que ele age (hipnotiza).

Com efeito, desde os anos 10/20 do século passado que se estabeleceu uma relação entre Cinema e Hipnose, nomeadamente devido à similitude detectada entre o “transe” hipnótico e a imersão do espectador na experiência (percepção) do cinema. Jean Epstein, por exemplo, desenvolve em *Bonjour Cinéma* (1921) essa analogia, equiparando o papel do “realizador” ao do “hipnotizador” (“Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise” [1993: 101]), ao mesmo tempo que descreve o funcionamento de sessão de cinema como o de uma “séance” (espírita).<sup>7</sup> Para ele, a “percepção” cinematográfica constituía em si um processo “alucinatório” (“Je vois ce qui n’est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement”, afirma [*idem*: 117]) da ordem da “histeria”.<sup>8</sup>

Se Mamiya se apresenta como um “fantasma moderno” (Mesnildot 2001: 66) que se propaga como um *vírus* (*ibidem*), “fantasmizando” tudo em seu redor, nisso a sua acção assemelha-se ao efeito de “des-realização” (virtualização) das imagens (cinema): estaríamos assim perante uma tendência geral para a “espectralização” das imagens<sup>9</sup> e para a afirmação do seu carácter “fantomal” (e “fantasmático”) que contaminaria todas as representações do real (mundo).

Como entender, então, o título do filme? Cura pela Hipnose? Cinema?

Que “cura”, afinal, poderá ser esta? A da “reparação” do “humano” ou a do “mundo” pela supressão desse elemento que afinal lhe é “estranho”, o “homem”, de modo a permitir a sua reintegração (originária) na “animalidade” (vegetativa) de tudo (Deleuze)?

3. Voltemos, então, aos dois últimos filmes sobre o “fim do mundo” de Kiyoshi Kurosawa para colocar a questão: *se o mundo (real) acabar, o que fica?*

Paul Virilio, em *L'accident originel*, afirma que o “acidente” (do latim *accidens*, “o

que acontece”), com a sua “poética” (inventividade), revela a “essência” das coisas (2005: 18).

Escrevendo no início do século XXI (mas já depois do 11 de Setembro de 2001), Virilio liga o “acidente” à “velocidade da sua inopinada ocorrência” (*idem*: 31), embora, no caso de Kurosawa, ele tenha sempre mais a ver com o ritmo (lento, deslaxado) do *slow motion* enquanto “espera” da vinda de um “acontecimento” – ele próprio mais uma “implosão” (deflcação de uma expectativa) do que uma “explosão” – que permite um “acontecer” desacelerado e estático mais de acordo, talvez, com a “velocidade invisível” a que Virilio também se refere (*idem*: 32).

Virilio, nessa obra, alude ainda a uma “gestão” (administração) do “medo” (*idem*: 37) que se exerce no quadro de uma “modalização dos afectos” (reacções) permitida pela “sincronização das emoções colectivas” assente na (omni)presença de um “continuum audiovisual” em rede (*idem*: 39): “l’histoire devient accidentelle” (*idem*: 51), escreve, quando “la scène publique” (lugar de inter-acções) dá lugar a um “écran publique” (lugar de reflexões) (*idem*: 41) e a “aceleração do real” cria o *estupor* da espera do “acidente integral” (Hiroshima outra vez?).

Uma questão que entronca com outra, colocada por Lyotard em *O Inumano*: “o que advém de uma arte [...] no meio de tal desastre?” (*idem*: 141). Assim, quando o “mundo” (o “real”) acaba – e, com ele, a vontade/ possibilidade da sua representação (figuração) e “narração” (o fim das “grandes narrativas”) –, no lugar da “impossibilidade” (devido ao carácter “impensável” dessa hipótese) da apresentação (exposição) desse “conteúdo”, fica a *forma*, ou melhor, a *matéria* como “forma” da sua “pura presença” (*idem*: 146). Dito de outro modo, o *cinema*.

O regresso de uma estética do “enquadramento” (os Lumière + Ozu), de um *devenir-cadre* do cinema que, porque “des-simbolizado” (com “perda” e “desligamento” do real), abre directamente ao “imaginário” e à “literalidade” do fantasma. Passamos, deste modo, do *estado especular* (ainda) de *Kairo* (2001) ao *horizonte* (*matéria-paisagem*) de *Antes de desaparecermos* e *Invasão* (2017).

Com efeito, como em *L’Année dernière à Marienbad* (Resnais/ Robbe-Grillet, 1961) – com o prólogo com a voz-*off* do narrador sobrepondo-se a uma sequência de “fundidos” de *travellings* para diante que percorrem o interior do palácio (túmulo) em que decorre a acção –, pode-se também dizer que nestes dois filmes de Kurosawa a *forma pré-existe*.<sup>10</sup> Assim, as cinco sequências iniciais de *Antes de desaparecermos* – relativamente autónomas e que introduzem os personagens (Akira, uma “body-snatched” e o casal constituído

por Narumi e Shinji, outro “extra-terrestre”) – constroem o ambiente *tonal* (temático e formal) do filme, indo-se sempre da “forma” para a indução do “conteúdo”. Deste modo, nas cenas em casa entre Narumi e Shinji somos confrontados com o geometrismo claro da sua arquitectura (cenografia) de “interiores”. O “plano” (enquadramento), com a sua estrutura (como em *Ozu*), vem antes, mas aqui só nos são dados os andaimes (ou escombros) do “real”, esvaziados de qualquer substância (conteúdo), embora cumprindo a função de “aprisionar” os personagens, fazendo incidir sobre eles um princípio estruturante, descarnado mas como que iluminado (transparente) da “forma” que corresponde ao ponto de vista *alien(ado)* da câmara e do cinema (com um estatuto e funções afinal semelhantes aos de Mamiya em *Cure*).

Tal como em *Invasão* (nas cenas iniciais com Etsuko e o marido, Tatsuo), duas características “tonais” são-nos comunicadas desde o início: a *despersonalização* dos personagens (patente no seu comportamento apático, sem emoções, próximo dos “zombies”) e a afirmação de um ponto de vista *de trás* (o da câmara) que, como em *Haloween* (1978) de John Carpenter, parece ordenar e presidir a tudo.

No plano temático, a “despersonalização” (alterização e estranhamento) dos personagens, sobretudo de Shijin (que não reconhece a realidade, nem a compreende e diz precisar de um “guia”), aponta para um (sub)género da Ficção científica (americana) dos anos 50, o filme de *body snatchers*: do inaugural, *The Invasion of the Body Snatchers* (A Terra em perigo) de Don Siegel (1956), aos “remakes” de Philip Kaufman (*A Invasão dos violadores*, 1978) e Abel Ferrara (*A Invasão continua*, 1993) que exploram mais a hipótese “viral” de uma epidemia que aqui, aliás, também é referida (sobretudo em *Invasão*).

A esse princípio (“estranhante”, veremos que por “subtração”) do “inumano” corresponde, como referimos, o ponto de vista do *cinema* que não só nos “outra” (faz de nós “outros” pela imagem) como constitui já o registo (forma: discurso) dessa “estranheza”, revelando-nos tanto o nosso “vazio” (como os “invasores”, a imagem esvazia-nos) como a nossa “diferença” (a nossa “monstruosidade” oculta – que Miyuki, em *Invasão*, descobre no pai).

Face ao horizonte do “inumano” inscreve-se aqui, contudo, uma *problematização da linguagem* enquanto dispositivo de representação e interpretação do “real”.

Todos os “extra-terrestres” (Shinji, Amano ou Akira) insistem com os “humanos” para que sejam “precisos” no uso que dela fazem. Assim, para entender a “humanidade”, eles extraem (subtraem) os “conceitos” (significações das palavras) às suas cobaias. Como Amano diz a Sakurai (o jornalista que lhe serve de guia e no fim o substitui), eles

procuram o *conceito anterior à palavra* já que estas (o discurso) tendem a ocultar (em-brulhar) a sua clareza. Para o efeito, eles pedem aos seus pacientes que *visualizem* os conceitos, ou seja, produzam em si a *ideia-imagem* (sempre mais abstracta) do “conteúdo”.

Os conceitos visados são os de “família” (Asumi), “propriedade” (Maru), “identidade” (o detective), “trabalho” (o patrão de Narumi) e, por fim, “amor” (entre Shinji e Narumi). Com a perda do “conceito” (nomeadamente o de “família”), verifica-se um duplo processo de *des-simbolização* e *des-socialização* daqueles que são afectados por essa extracção que os lança no plano do “imaginário” (uma espécie de *grau O* do imaginário) que é o dos significantes e da sua *literalidade* (uma “mise à plat” do real e das suas representações, que lhes retira qualquer “profundidade”). Surpreendentemente (ou não), as vítimas sentem-se aliviadas: assim, Asumi liberta-se do peso da irmã (Narumi), Maru da fixação nas coisas, o patrão regride a um ludismo infantil, enquanto que para o polícia que perde a noção do “eu”, todos se tornam iguais (inclusive os extra-terrestres).

No entanto, “aprender” a linguagem (como em *Le Gai Savoir* de Jean-Luc Godard [1968]) significa também des-construir, re-fazer e *aprender o cinema*.

Se os “invasores” *visualizam* para extrair os conceitos das suas vítimas, também o cinema de Kiyoshi Kurosawa procede, pela “forma”, a um mesmo trabalho de *rarefacção*: *depuração* de acordo com uma concepção sobretudo *mental* (ou “mental-visual”) de cinema: um cinema da “ideia” que, como Alain Resnais o preconizava para *L’Année dernière à Marienbad*, procura dar o “trabalho do pensamento”.<sup>11</sup>

Quando interrogado pelo jornalista (Sakurai) sobre o que pensa da “humanidade”, Amano responde que se trata de uma “espécie ordinária” (“comum”), convencida de que controla o planeta mas que, mesmo sem a invasão, “se autodestruiria em 100 anos”. Daí a impossível co-existência das duas espécies, sendo os “humanos” percorridos por um “instinto de sobrevivência” que os faz aceitar tudo (mesmo trair a sua espécie) para não perecer.

Face a este horizonte desolador, resta (resiste) o *amor* e a “interrogação” sobre esse sentimento.

Trata-se de um conceito que não se consegue “figurar”, não só pela sua “abstracção” mas porque implica uma dimensão de “affecto” (“é preciso crer”). Assim, Shinji fala primeiro com um padre e depois com Narumi que lhe pede que tire de si esse conceito para que ele não fique com uma “falsa ideia” da “humanidade. Num segundo momento, já no motel, ela insiste em que ele lhe extraia o conceito porque, nesse momento, se encontra

“cheia de amor” e pode, se não “figurá-lo”, pelo menos *presentificá-lo* (emocionalmente). Quando ele finalmente o consegue fazer, Shinji cai e exclama: “é incrível!” (lá fora, pela janela, pode-se ver um céu raiado por relâmpagos).

Shinji, que a certa altura pergunta a Narumi se “são um casal”, constitui (como a Etsuko de *Invasão*) um ser (personagem) *duplo* (híbrido e complexo), “extra-ordinário”.

Por um lado, mantém a imagem (física) do primeiro Shinji (o seu suporte, veículo), já que a sua verdadeira imagem (constituição), segundo ele, não seria “assimilável” por Narumi;<sup>12</sup> por outro lado, se esse primeiro Shinji se mantém nele adormecido (como os hipnotizados de *Cure*), o Shinji actual, um extra-terrestre encarnado num humano, afirma pretender *tornar-se* Shinji, isto é, “melhorá-lo”, de modo a que ele corresponda ao “ideal” de Narumi. Diz mesmo querer “recomeçar do zero”, sustentando a hipótese de um *epos romântico* do filme que a fuga final do par parece configurar (e isto apesar do “tónus” anímico negativo de Narumi que chega a pedir a Shinji que a estrangule para não assistir ao fim). Assim, na sua fuga, eles param junto a uma ravina que dá para o mar enquanto no céu alastra uma mancha vermelha de onde saem bolas de fogo de que se protegem por detrás do carro.

Ou seja, quando a “acção” acaba, fica a *paisagem*.

Paul Virilio (*L'accident originel*) observa que a hipótese do “fim” (a dimensão planetária de um “acidente integral”) coloca a questão da *finitude* (*idem*: 49), das “últimas coisas” (e “coisas últimas”) já despossuídas de qualquer “funcionalidade” ou “aura” ainda antes do desastre. Depois da “desintegração” (nuclear) da matéria (“la matière qu'on extermine par l'accélération” [*idem*: 87]) (Hiroshima?), “c'est l'étendue et la durée qui s'effacent” (*ibidem*), comenta, dando lugar à afirmação (simples?) da *matéria como presença*.

Algo a que também se refere Lyotard em *O Inumano*. Para ele, a “desorientação” (a perda das coordenadas do tempo e do espaço) faz da “paisagem” o lugar do “indestinado” (*idem*: 183-184): se a força “dissolvente” da paisagem interrompe a narração (o início da “invasão” com o seu tempo estático, congelado, suspenso), aquela afirma-se também como *matéria=presença* (“a paisagem significa demasiada presença”, escreve [*idem*: 187]). O que implica também a “transfromção” do sujeito, do ponto de vista da sua economia de “afectos”: como escreve, “para ser *passível* da paisagem [capaz de reagir a ela e de a receber emotivamente] é necessário tornar-se *impassível* em relação ao lugar [enquanto instalação: finitude]” (*ibidem*, sublinhados nossos).

No entanto, o filme tem um *duplo final*.

Após a sequência do início da “invasão”, a acção é interrompida por um cartão com a legenda “dois meses mais tarde”.

Num cenário de devastação (como é típico dos filmes do autor [*Cure*, *Kairo*]) encontramos Narumi, agora “catatónica” (não resistiu à experiência da invasão e à derrocada do humano) e Shiji que, numa espécie de hospital de campanha, cuida dela.

Uma possível *catarse*? Assim como os extra-terrestres talvez tenham suspenso a invasão porque, no contacto com os homens, se tornaram “mais inteligentes” (a hipótese de Shinji), talvez também o “inumano” (Shinji) se revele um princípio de “cura” do “humano” (Narumi), de acordo afinal com uma outra suposição de Lyotard: “E se, por outro lado, for <próprio> do homem ser habitado pelo *inumano*?” (*idem*: 10, sublinhados nossos).

Se os *aliens*, como o cinema (segundo Kurosawa), procuram “visualizar” (dar a ver > extrair a ideia das coisas) para depois “absorver” os conceitos, isso conduz-nos à hipótese de um *cinema da ideia* (Resnais): não só da “conceptualização” mas talvez sobretudo de uma “mise en scène” para *fazer pensar*. Um cinema, contudo, de que o resto (que resiste faz ainda pensar), como sucede com o “amor”, é da ordem da “emoção” (“sensações”) e em que a “forma” constitui a via (por paradoxal que seja) dessa *sensorialização refundadora*.

4. Se colocarmos a questão da relação entre os dois filmes, pode-se talvez sugerir que *Invasão* constitui uma expansão lateral, um *insert* ou aprofundamento de *Antes de desaparecermos* (daí a retoma, ainda que com algumas diferenças, de certos motivos formais/situações), embora seja este filme, até porque aborda a pós-invasão, que conclui o díptico.

Os dois filmes começam com cenas de interiores (a noção de “casa” opõe-se fortemente à “estranheza” do “exterior”), sendo em ambos manifesto, como referimos, um *primado da forma*. Com efeito, também aqui os planos iniciais se estruturam em função de uma composição milimétrica e articulada (“quadriculada”, mesmo) do plano que é dado num espaço fluido – alongado por “travellings” e panorâmicas e iluminado por transparências (tules e cortinas a esvoaçar) –, a que corresponde um ponto de vista impessoal e recuado que capta/ observa os personagens (Etsuko, a mulher e Tatsuo, o marido).

Estamos assim no âmbito de uma *fantasmagoria clara* (iluminada), à luz do dia: como em *Antes de desaparecermos*, em certa medida a “catástrofe” já aconteceu, o antes (durante) é já depois e o mundo pode continuar sem o homem.

Para lá das perturbações atmosféricas (aqui mais presentes do que no filme anterior, nomeadamente através dos noticiários meteorológicos da televisão), a “mutação” (“Tudo começou com uma ligeira indisposição...”, comenta em *off* Etsuko, logo no início) dá-se através de pequenos sinais de desfasamento/ estranhamento, quer físicos (a paralisia do braço naqueles que se põem ao serviço dos invasores), quer ambientais (o estrondo que acompanha as manifestações dos extra-terrestres).

Daí a referência explícita, via Miyuki (uma colega de trabalho de Etsuko), à noção de “fantasma”. É assim que Miyuki (a quem foi retirado o conceito de “família”) descreve o seu “pai” como alguém que não (re)conhece mas que faz parte do seu *habitat* familiar; fisicamente é uma pessoa normal mas, “imaginariamente” (na sua cabeça), um “monstro” (devido à presença nele, para a filha, do elemento do “humano”): “O que me incomoda é que me parece conhecê-lo. Não sei quem é ou o que faz em minha casa mas parece-me normal que ele esteja sempre comigo. Como se eu visse o que não deveria ver [ou o visse pela primeira vez]”, comenta.

Também aqui o “fantasma” *já está lá*, nas coisas (real) e no enquadramento (plano): “Si le fantôme est à l'écran, il existe”, afirma Kurosawa (2008:24). O cinema constitui mesmo o dispositivo que o levanta (desperta) e manifesta, o *dá a ver* (reconhecer) aos personagens e ao espectador.

Sobre este processo da “fantasmagorização objectiva” (em que é o “real” que se constitui como “fantasma” na sua literalidade), retoma-se no filme o tópico da “linguagem” produzindo-se, pela sua “crítica” (e pela subtração dos conceitos), um efeito de “des-simbolização” e “des-socialização” dos personagens (e do campo do “humano”). Assim, perdido o “simbólico” (enquanto princípio de interpretação/ codificação do real) somos transportados para o plano do “imaginário” e tudo, à letra e literalmente (é nesse plano que se situam os “invasores”), se torna “estranho”. Como afirma Makabe, para entender a “humanidade”, havia que conhecer os “conceitos” que se encontravam por detrás da fachada das palavras. Daí o seu ponto de vista de “entomologista” (e coleccionador), para quem os “humanos” não passavam de “insectos tropicais”.

No entanto, face à falência da Humanidade, há dois conceitos que resistem: um, a que já nos referimos, é o do “amor” (lugar do curto-circuito do[s] sentido[s]), o outro, o do “medo”, nomeadamente da “morte” (algo de muito “humano” que tem a ver com a noção de “finitude” por contraste com a dimensão supra-individual dos aliens, sempre prontos a fundir-se com o colectivo).

*Invasão*, assim, retoma o tema do “fim do mundo” e do que fazer com isso.

Essa questão põe-se entre Etsuko e Tatsuo (assim como entre Etsuko e Yoko).

A Tatsuo que lhe pergunta: “Se estivesse para breve o fim do mundo, o que fazias?”, Etsuko responde (como Yoko): “Nada, a minha vida continuaria como de costume”. E face à insistência do marido: “E se fosses um dos que sobrevivem?”, contra-argumenta: “Antes morrer...”. Mais adiante, contudo, ambos põem de lado a ideia do “suicídio” (numa cena em que se beijam por detrás de um tule esvoaçante, numa atmosfera de fantasmagoria que lembra a tela *Les Amants* [1928] de René Magritte) e decidem fugir juntos.<sup>13</sup>

Daí a centralidade do personagem de Etsuko (como de Shinji em *Antes de desaparecermos*) para a afirmação de uma “contra-corrente” ao determinismo (fatalidade) do desastre.

Por um lado, Etsuko é caracterizada por Makabe (um “alien”) como um “ser especial” (resiste a que lhe extraíam conceitos, produz curto-circuitos nos invasores) que “personificaria” o princípio do “humano” (“último ser humano”, “digno representante da humanidade”, segundo Makabe); por outro lado, ela também personifica (corporiza) a noção de “amor” (como Narumi no outro filme). Mas enquanto em *Antes de desaparecermos*, Narumi “doa” (sacrificialmente) esse conceito (sentimento) a Shinji (daí, talvez, o seu estado catatónico final), Etsuko resiste a transmitir-lo a Makabe.

Já fora do armazém (com Makabe morto), Etsuko e Tatsuo, junto ao carro, e face ao horizonte carregado, interrogam-se: “Ouves?” / “Sim, a invasão deve ter começado” (no céu, chuva e relâmpagos).

Findo o mundo (e, com ele, a Humanidade), o que resta? Sim, a *forma*.

Nos termos de Lyotard em *O Inumano*, a “matéria como pura presença” (*idem*: 142), ou seja, “a presença enquanto algo não apresentável” (*idem*: 146). Questão que se traduz, por um lado, na afirmação de uma “natureza” (paisagem) por assim dizer *curada do homem* (a mesma que encontramos nos sete minutos finais de *O Eclipse* de Michelangelo Antonioni [1962]) e, por outro lado, no plano mais ético de uma ontologia do “ser” enquanto “não-ser” (sendo), no *epos do amor*. Ou seja, voltamos a Lyotard, a “passibilidade” (a própria possibilidade [pré-disposição] para haver “paixão”) enquanto *doação*, algo que se sente antes (e de dentro) de qualquer “apreensão” / “conceptualização”: é essa a posição-limite, de “sacrifício”, de Narumi em *Antes de desaparecermos*. “O sentimento é o *acolhimento* imediato ao que é dado”, observa Lyotard (*idem*: 116). “Estamos prometidos à doação do acontecimento”, acrescenta, para concluir: “o pedido é ontológico, por assim dizer, ninguém nos pede nada” (*idem*: 181). Não, de facto, doamo-nos, oferecemo-nos.

É esta a posição, pensamos, das figuras femininas dos dois filmes de Kurosawa: Narumi e Etsuko.

Face a um mundo des-simbolizado, sem conteúdos (conceitos), elas afirmam, com diferenças, o valor *absoluto* (etimologicamente, “des-ligado”) do “afecto”=“amor” (sempre mais do que um conceito ou, enquanto tal, ainda suportado pela “emoção”).

Tem-se aqui, portanto, um *duplo epos*, talvez “romântico” mas “sem causa” (“conteúdo”): o da *forma-cinema* – a estética da hiper-realidade da “forma” enquanto “ideia” objectivada do/ no enquadramento – e, claro, dissemo-lo já, o do *amor*.

Aqui, em *Invasão*, não se trata tanto do “amor” que “cura” (Shinji) e “salva da morte” (Narumi) de *Antes de desaparecermos*, mas de um *amor na (e da?) morte*, como assunção do plano (profano) da “finitude” (daí que o filme acabe abruptamente, lhe falte o “epos” romântico do outro filme).

O cinema de Kiyoshi Kurosawa, assim, é não só o dos “fins” mas o dos *fins dos fins* (*Kairo*), projectando no horizonte a possibilidade (ou não) de “algun”, e não sabemos se “novo”, (re)começo.<sup>15</sup>

E se, perguntamos nós (com Lyotard), for *próprio* do homem ser habitado pelo *in-humano?*, e do cinema (Serge Daney),<sup>16</sup> ser invadido, percorrido, alterado e varrido pelo seu *fóra*, o *não* (ou “ainda-não”, talvez “a vir”) cinema?

## NOTAS

<sup>1</sup> Filme sobre o qual aqui não nos debruçaremos já que constitui o objecto de um outro texto: “*O Fantasma é o Futuro do Homem* - Da Espectralidade das Imagens no Cinema de Kiyoshi Kurosawa: *Kairo* (2001)”, in *Os Fantasmas da Fotografia e do Cinema* (ed. José Bértolo/ Margarida Medeiros), *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 53 (Outono/ Inverno 2020).

<sup>2</sup> O “drama” do enredo do filme de Mamoru Oshii (que adapta um manga homónimo de Shirow Masumune [1989-1990]) é tanto o dos “estados de ser” (real) dos seus personagens (em particular da andróide Motoko Kusanagi) como o da *formação da imagem* (afinal, a sua “substância”/ “real”) e, por extensão, o do próprio cinema: o *anime*, neste momento de confusão/ indistinção das imagens, configura-se duplamente como “radiografia” (escalpelizadora, crítica) e “devir” (metamórfico, mutante) do cinema.

<sup>3</sup> Do ponto de vista da sua prática de cinema, Kiyoshi Kurosawa, como outros autores japoneses da sua geração (activos desde os anos 80 do século passado), vem do Super-8 e do Vídeo (nalguns casos mesmo da TV) para o cinema e esse trajecto marca-os tanto no plano temático como no das formas. A designação “teoria Konaka”, utilizada para referir algumas das características da estética do Horror destes autores, vem do nome de Chiaki Konaka (sobretudo argumentista de filmes e séries televisivas).

<sup>4</sup> O nome de Mesmer (activo sobretudo nas cortes europeias de Viena [c. 1770] e Paris [anos 80]), encontra-se, aliás, em obras (livros, trabalhos académicos – caso de uma monografia sobre “O magnetismo animal e os seus efeitos psicológicos”) que fazem parte do espólio de Mamiya. No quadro do seu “espiritualismo mecanicista” – para ele, a “alma” (espírito) encontrava-se unida ao corpo e projectava (fisicamente) a

- sua influência material –, Mesmer acreditava haver um 6º sentido (ou “deuxième vue”) interior que podia induzir estados de “sonambulismo” (semelhantes à “hipnose”) e estabelecer relações mais íntimas (pregnantes) entre o “indivíduo” e o “cosmos”.
- <sup>5</sup> Assim, a divisão em que Mamiya se encontra encerrado no hospital possui uma reentrância na parede, uma espécie de caixa vazia no escuro que podemos interpretar como o lugar desse *trou* no sujeito: uma espécie de “4ª parede” aberta por onde se apercebe quer o “vazio” quer o carácter “barrado” do seu interior. Nesses momentos Mamiya surge no escuro, iluminado apenas pela luz do isqueiro, o único ponto luminoso no plano que coloca os outros em situação de “análise” (anamnese).
- <sup>6</sup> No *blackout* mental e afectivo de Mamiya, como nas manchas de cinza deixadas na parede pelos “humanos” de *Kairo* que são possuídos, podemos ver “figuras” da grande amnésia do Japão em relação à sua História recente: a IIª Grande Guerra e o que se lhe seguiu, os bombardeamentos nucleares de Hiroshima e de Nagasaki (em Agosto de 1945). Para Sébastien Journal, no cinema de Kurosawa “la fin de l’Histoire est en cours” num “universo en voie d’implosion” (2009: 27); os seus filmes teriam como horizonte “une catastrophe absente, latente” (“a-t-elle eu lieu?, est-elle en cours?”, interroga-se ainda Journal [*idem*: 21]).
- <sup>7</sup> “La pellicule n’est qu’un relai entre cette source d’énergie nerveuse [o filme projectado] et la salle qui respire som rayonnement”, escreve ainda em *Bonjour Cinéma* (1993: 101).
- <sup>8</sup> “Hystériques, assurément, ces spectateurs qui absorbent un malheur d’écran jusqu’à faire de cette illusion leur rélité”, escreve também Epstein que aliás considerava o cinema “une machine à hypnotiser” (*apud* Bellour 2009: 293).
- <sup>9</sup> Consequência de um “bug existentiel, un symptôme du court-circuit général qui a affecté/ infecté le monde et ses habitants”, em *Cure* como em *Kairo*, segundo Journal (*idem*: 97).
- <sup>10</sup> “J’ai l’impression que la forme doit préexister (...), et qu’automatiquement, quando on écrit, l’histoire doit se glisser dans le moule”, diz Alain Resnais aos *Cahiers du Cinéma*, a propósito do filme (1961: 6).
- <sup>11</sup> Se Robbe-Grillet, na mesma entrevista aos *Cahiers*, se refere a um “réalisme mental” (10), Resnais precisa: “le filme est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d’approcher la complexité de la pensée, de son mécanisme” (6).
- <sup>12</sup> Essa situação de “deslocalização” entre a “entidade” (substância) do alien e o seu invólucro coloca a questão, nunca levantada explicitamente nestes filmes, da determinação sexual dos “extra-terrestres”. Akira, contra as aparências, e apesar do seu traje (feminino) de colegial, é o mais violento dos três invasores. E qual é o “sexo” de Shinji?
- <sup>13</sup> No final de *Kairo* coloca-se também a alternativa entre o “nada” (a “morte”: assunção do “humano”) e a “eternidade” (o devir espectral: numérico da “humanidade”). Daí a ambiguidade do final: “fim” (dos fins) ou “recomeço” (noutros termos)?
- <sup>14</sup> “A passibilidade enquanto possibilidade de sentir (pathos), supõe uma doação. Se somos passíveis, é algo que nos acontece, e, quando esta passibilidade possui um estatuto fundamental, a própria doação é algo de fundamental, de originário”, escreve Lyotard (*idem*: 115).
- <sup>15</sup> No *fim do mundo* (Tabi no owari sakai no hajimari, 2019) insere-se de uma forma “esquinada” na sequência de filmes sobre o “fim do mundo” de Kurosawa. Como o autor afirma numa entrevista (disponível no dvd francês do filme), aqui, em vez da introdução do “diferente” (“estranho”) no “mesmo” (“familiar”), é o “mesmo” que se revela fonte de “inquietação” (e “estranheza”): a saber, o modo de vida (costumes e cultura) do povo “uzbeque”. Deste modo, o Uzebequistão (região a que se desloca a equipe de TV de que Yoko faz parte como apresentadora) está pelo Japão ocupado por “fantasmas” (ou “extraterrestres”), podendo-se considerar o filme um “sonho” de Michi (*Kairo*) no barco que a conduz de uma Tóquio fantasmagórica para um “outro mundo”. E talvez, veremos, *outro cinema* (do autor).
- <sup>16</sup> Para Serge Daney, em “Le thérorisé (pédagogie godardienne)”, o cinema, confrontado com o estado multi-média da sua prática (*Numéro deux* de Godard [1975] é um bom exemplo disso), não teria “plus aucune spécificité que celle d’accueillir, provisoirement?, des images qui ne sont pas faites pour lui, de se laisser investir par elles” (1983: 38).

### Bibliografia

- Arnaud, Denise (2007), *Kiyoshi Kurosawa – Mémoire de la Disparition*, Pertuis, Rouge Profond.
- Bellour, Raymond (2009), *Le Corps au cinéma – hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L.
- Daney, Serge (1983), “Le thérrorisé (pédagogie godardienne)”, in *La Rampe*, Paris, P.O.L.
- Epstein, Jean (1993), *Bonjour Cinéma*, Paris, Maeght éditeur.
- Jounel, Sébastien (2009), <Kairo> de Hiyoshi Kuroswa. *Le réseau des solitudes*, Paris, L’Harmattan.
- Kurosawa, Kiyoshi (2008), *Mon effroyable histoire du cinéma*, Pertuis, Rouge Profond.
- Liotard, Jean-François (1989), *O Inumano – Considerações sobre o tempo*, tradução de Ana Cristina Seabra/ Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa.
- Mesnildot, Stéphane du (2001), *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis, Rouge Profond.
- Resnais, Alain /Robbe-Grillet, Alain (1961), “Entretien” [c/André S. Labarthe/Jacques Rivette], *Cahiers du Cinéma*, n° 123, Paris, 1-18.
- Virilio, Paul (2005), *L’ accident originel*, Paris, Galilée.



# Nas ruas de Saigon, um rosto de cinzas<sup>1</sup>

Isabel Stein

Instituto de Comunicação da NOVA / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

## **Resumo**

Neste artigo, o processo de iconização da fotografia *The Burning Monk*, feita em 1963 pelo fotojornalista Malcolm Browne, é analisado através do conceito de interrupção (Benjamin 1987). Nesse sentido, propõe-se que o foto-ícone incorpora um emaranhado de interrupções que mantêm relações analógicas entre si. Tomando o pensamento de Aby Warburg como referência metodológica, sugere-se que a fotografia em questão está inscrita em um imaginário oriundo do budismo e do hinduísmo, o que permite reconhecer suas temporalidades anacrônicas e sobrevivências. Propomos, ainda, a compreensão da performance social e política da fotografia através de um processo de transferências entre corpo e imagem (Belting 2014). O rosto humano, aqui, funciona como inscrição de morte – uma morte prevista e consumada. Por último, aborda-se o fogo enquanto elemento visual da imagem, ao se explorar sua natureza dinâmica e metamórfica.

## **Palavras-chave**

foto-ícone, sobrevivência, analogia, interrupção, rosto.

*There are always the sufferings  
Of birth, old age, illness, and death.  
Such fires as these burn endlessly.*  
– Trecho do Lotus Sutra

Robert Hariman e John Louis Lucaites (2007) dedicam o livro *No caption needed: Iconic photographs, public culture, and liberal democracy* ao estudo de foto-ícones – imagens do contexto fotojornalístico que condensam acontecimentos históricos e circulam no espaço público de forma peculiar. O termo também designa a fotografia que analisaremos: *The Burning Monk* (1963) (figura 1). Outros foto-ícones podem ser citados como exemplos: *Raising the Flag on Iwo Jima* (1945), de Joe Rosenthal; *Migrant Mother* (1936), de Dorothea Lange; *Napalm Girl* (1972), de Huynh Công Út e *Loyalist Militiaman at the Moment of Death* (1936), que ficou conhecida como *The Falling Soldier*, de Robert Capa. No processo de apreensão destas imagens, a memória coletiva é ativada imediatamente, remetendo a um evento de forma instantânea. Hariman e Lucaites definem este tipo de fotografia muito precisamente, enquadrando-as no contexto fotojornalístico do século XX e propondo uma tipologia que apresenta cinco campos semânticos nos quais qualquer um dos foto-ícones atuaria simultaneamente: familiaridade estética, performance cívica, transcrições semióticas, cenários emocionais, e contradições e crises. A proposta dos autores é mostrar como fotografias icônicas que circularam exaustivamente na mídia ensaiaram – ou *performaram*, nas palavras de Hariman e Lucaites – a passagem de uma *democracia liberal* para um *liberalismo democrático*: “successive iconic images across the twentieth century reveal a shift within public culture from more democratic to more liberal norms of political identity [sucessivas imagens icônicas ao longo do século XX revelam uma mudança, dentro da cultura pública, de normas de identidade política mais democráticas para mais liberais]” (*idem*: 13). Dessa forma, os foto-ícones possuiriam a capacidade de agenciar ações cívicas, uma vez que convocam algumas características das sociedades ocidentais em detrimento de outras. Hariman e Lucaites propõem, afinal, uma crítica da sociedade de consumo capitalista, que inclui constantes tensões entre democracia e satisfação pessoal, dever cívico e liberdade individual: “one of the dilemmas at the heart of modern polity is how to negotiate the trade-off between individual autonomy and collective governance, that is, between liberalism and democracy [um dos dilemas no coração da política moderna é como negociar o equilíbrio entre autonomia individual e governança coletiva, isto é, entre liberalismo e democracia]” (*ibidem*: 14).

Os foto-ícones podem ser, portanto, manifestações ideais da *dupla existência* das imagens, que *retêm*, mas também *projetam*: se, por um lado, são duradouras sobrevivências sintomáticas de experiências de outrora e alhures, por outro, atuam de modo germinal na movimentação de atores sociais, servindo como ambientes de encenação de relações políticas e sociais no espaço público. Neste texto, buscaremos perceber como a função *ícone* subsume progressivamente a função *índice* da fotografia *The Burning Monk*, produzindo um campo interpretativo vasto em que ação e imaginário se confundem. A imagem, assim, funciona como laboratório de experimentação afetiva, estética e política.

### 1. Metamorfose

A fotografia *The Burning Monk* foi feita pelo jornalista norte-americano Malcolm Browne, no dia 11 de junho de 1963, no contexto da Guerra do Vietnã (1955-1975). No dia anterior à produção da imagem que se tornaria um ícone desta guerra, o rumor de que um acontecimento importante ocorreria em um dos principais cruzamentos de ruas em Saigon (a atual Ho Chi Minh) se difundiu pela imprensa internacional.

Na hora e local anunciados, o monge Thích Quảng Đức desloca-se lentamente de um automóvel ao ponto central do pavimento. Uma apreensiva multidão o cerca. Em posição de lótus, o monge aguarda o despejo de um fluido inflamável que cobrirá o seu corpo. Embebido pelo líquido, protagoniza o icônico ato de autoimolação. A ação de Quảng Đức era o ápice dramático de um protesto que teve início em um pagode daquela região de Saigon, que reuniu centenas de monges mobilizados contra as ações do presidente Ngô Đình Diệm: apesar de composto por maioria budista, o então Vietnã do Sul sofria, no ano de 1963, com um governo católico intolerante. O sacrifício, portanto, foi consequência de um pacto estabelecido com outro monge budista, do Vietnã do Norte. Assim, após o assassinato de nove pessoas pelo governo de Đình Diệm durante um protesto ocorrido no dia do aniversário de Siddhārtha Gautama,<sup>2</sup> Quảng Đức honrou seu compromisso.

Tomando como inspiração a proposta metodológica de Aby Warburg, propomos que *The Burning Monk* é resultado da sobrevivência de uma série de figurações textuais e visuais. Além disso, sugerimos que seu potencial político está inscrito precisamente nas estratificações temporais que incorpora. O ato de autoimolação filia-se à tradição sacrificial budista. Segundo Jan Yün-hua (1965), a prática remonta à China medieval, mas estudos mostram que ações similares puderam ser identificadas também na Índia. O autor afirma que a maior inspiração para tal ação seria a doutrina do Lotus Sutra (idem: 246).

No artigo “Buddhist Self-immolation in Medieval China”, Yün-hua relata alguns desses casos. Um deles, o do monge Ta-chih (605-617), da região de Shan-yin (hoje, província de Chekiang), mantém relação figurativa com a fotografia *The Burning Monk*. Ao descrever o episódio, Yun-hua nos permite identificar sua sobrevivência na fotografia de Browne:

Though the fire had burnt him, his expression remained unchanged. He talked and smiled as usual. Sometimes he chanted passages on the *Dharma*, and sometimes praised the virtues of the Buddha. He preached the Law continuously. After his arm was burnt to ashes, he came down from the platform by himself. He then sat in *Samiidhi* for seven days and died in a sitting posture.

[Embora o fogo o tivesse queimado, sua expressão permaneceu inalterada. Ele falou e sorriu como de costume. Às vezes ele cantava passagens sobre o *Dharma* e às vezes elogiava as virtudes de Buda. Ele pregou a Lei continuamente. Depois que seu braço foi queimado em cinzas, ele desceu da plataforma sozinho. Ele então se sentou em *Samiidhi* por sete dias e morreu em uma postura sentada]. (1965: 254)

A fotografia incorpora também outra figuração textual. Na tradição literária budista, o capítulo “Bhaisajyartija”, do *Lotus Sutra*, revela a autoimolação de um importante bodhisattva<sup>3</sup> (Kubo/Yuyama 2007). A descrição do ato é incomodamente semelhante à encenação que se deu nas ruas de Saigon, naquela manhã do ano de 1963. O texto do *Lotus Sutra* relata o renascimento do bodhisattva Bhaisajyartija a partir de seu martírio. Assim como Bhaisajyartija, Thích Quảng Đức também renasce através da iconização da fotografia. Eternizado no instante de sua morte, ganha vida enquanto imagem de si mesmo encarnada em novos corpos: Quảng Đức retorna como inscrição figural em objetos visuais diversos.

O renascimento ou a sacralização através do fogo configura um tropo comum em diversas culturas, explicitando o caráter dinâmico e transicional deste elemento que transforma o aspecto físico dos corpos e provoca a mudança de estado da matéria. Assim, nesse imaginário, o fogo é associado a transformações, transmutações e metamorfoses. Como exemplo ocidental deste tropo, podemos citar a figura da Fênix, oriunda da mitologia grega: um pássaro milenar que entra em combustão quando morre, renascendo das cinzas de seu predecessor. No próprio budismo, Vajrapani (figura 2), um dos três bodhisattvas que simbolizam as virtudes de Buda, é comumente representado com o corpo envolto em chamas. No hinduísmo, cuja origem geográfica é a mesma do budismo (o norte da Índia), Agni (figura 3) é a deidade védica do fogo associada à ideia de

transformação. Agni também é representado com chamas ao redor do corpo. Seu mito de origem é associado, na cultura Indo-Europeia, à figura de um pássaro que carrega o fogo dos deuses para a humanidade e some sem deixar vestígios. O fogo, matéria democrática, transmuta a todos os seres que atinge.

## 2. Incandescência

Yün-hua relembra, ainda, alguns casos de monges que sacrificaram suas vidas por razões político-religiosas (1965: 252). O autor afirma que esses indivíduos “were monks who used the violent act of self-destruction as a protest against the political oppression and persecution of their religion [eram monges que usaram o violento ato de autodestruição como protesto contra a opressão política e a perseguição de sua religião] (*idem*: 252)”. Nesse sentido, o filósofo Michael Marder relaciona figurações do fogo a uma *piropolítica* de caráter revolucionário, que funciona através de um *modus operandi* norteado pela ontologia do próprio elemento: a negação espacial do espaço (2013: 605).

As conexões da revolução e do pensamento crítico com o elemento fogo são muitas. Na tese número quatro do ensaio “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin alerta para uma transformação à qual o materialista histórico deve estar atento: “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (1987: 224). Aqui, o autor aborda o sol como um *hiperobjeto* (Morton 2013)<sup>4</sup> que atinge o próprio tempo; um fator *incontornável* que, quando encarado frontalmente e concebido apesar de todas as suas consequências, gera infinitas possibilidades de futuro. Em relação às consequências e riscos inerentes à própria ontologia do fogo, Marder afirma que “aparte de la posibilidad siempre presente de quemar (y abrasar) todo y a todos los que se aproximen a él, el fuego proyecta lumbre sobre las cosas, calienta a los que tiemblan de frío [...] La lumbre del fuego revolucionario calienta a los sujetos políticos [a parte da possibilidade sempre presente de queimar (e abrasar) tudo e todos os que se aproximem dele, o fogo projeta sua luz sobre as coisas, aquece os que têm frio [...] a chama do fogo revolucionário aquece os sujeitos políticos]” (2013: 607). Benjamin também utiliza o fogo metaforicamente como objeto *vivo e atual* da crítica:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madei-

ra e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado. (2009: 3)

O enigma do que está vivo é encarnado no foto-ícone *The Burning Monk*. Incendiada e incendiária, a imagem se deixa atingir pelas flamas daquilo que foi.

### 3. Propagação

Em uma entrevista à revista *Time*, Malcolm Browne (2011) conta ter utilizado cerca de dez rolos de filme fotográfico durante o evento protagonizado pelo monge. Das inúmeras fotografias feitas por Browne, somente algumas vieram a público. Porém, dentre todas elas, a única que foi transformada em um foto-ícone da Guerra do Vietnã foi *The Burning Monk*. Uma pergunta, então, torna-se inevitável: por que esta e não qualquer outra imagem feita pelo fotojornalista naquele contexto?

As semelhanças entre as fotos feitas por Browne na ocasião são evidentes. Muitas vezes, a perspectiva é a mesma, como na imagem que mostra o despejo da gasolina em Quảng Đức (figura 4); naquela com seu corpo tombado no chão (figura 5) e em outra, feita instantes depois do foto-ícone *The Burning Monk* (figura 6), pelo que se pode deduzir pelas condições físicas do monge. O que, afinal, as diferencia? Defendemos a ideia de que um elemento, em especial, a torna mais eloquente que as outras: esta é a única imagem em que, *após o fogo ter começado a agir sobre o corpo do monge*, pode-se identificar, muito nitidamente, as feições de seu rosto.

Ao comentar a relação entre imagem e morte em culturas antigas, Hans Belting (2014) afirma que as imagens eram recipientes da corporalização, substituindo os corpos perdidos dos mortos. Trabalhando com o conceito de *máscara*, Belting afirma que “a máscara é uma *parte pelo todo* da transformação do nosso próprio corpo em imagem” (*idem*: 49). Dessa forma, o autor sublinha a relação *metonímica* da transmutação que ocorre com o corpo quando se transforma em imagem. Esse caráter metonímico é apontado também por Georges Didi-Huberman ao explicar a *imago* romana: “una duplicación por contacto del rostro, un proceso de impresión (el molde en yeso que ‘toma’ el rostro como tal), luego ‘expresión’ física de la forma obtenida (la tirada positiva en cera realizada a partir del molde) [uma duplicação do rosto por contato, um processo de impressão (o molde e o gesso que ‘captura’ o rosto como tal), logo ‘expressão’ física da forma obtida (a versão

positiva em cera realizada a partir do molde)]]” (2011: 112). A *imago* seria, então, nas palavras do historiador da arte, uma *imagem-matriz*: “injerto legítimo de la semejanza [enxerto legítimo da semelhança]” (*idem*: 126). As relações técnicas da imagem-matriz com a imagem fotográfica analógica a partir das ideias de *impressão* e *referente* são evidentes. Didi-Huberman lembra, entretanto, que a *imago* carregava, também, uma função antropológica que se dava a partir de uma multiplicação indefinida a partir do molde (2011: 126-127).

Assim, a partir da relação que pode ser estabelecida entre a imagem-matriz e a fotografia, e a função antropológica apontada tanto por Belting quanto por Didi-Huberman, sugerimos que ao *performar* a imagem do monge que queima, Quàng Đức assume uma forma *spectral*. Quem aparece na imagem já não é mais o homem que nasceu com o nome de Lâm Văn Túc em 1897, mas um duplo seu, que “na sua reconstrução social adquire uma dupla existência, como meio e como imagem” (Belting 2014: 49). O caráter *spectral* da fotografia, um de seus aspectos fundamentais, já aparecia como questão conceitual no início do século XX. Siegfried Kracauer afirma:

It is not the person who appears in his or her photograph, but the sum of what can be deduced from him or her. It annihilates the person by portraying him or her, and were person and portrayal to converge, the person would cease to exist.

[não é a pessoa que aparece na fotografia, mas a soma do que pode ser deduzido dele ou dela. Aniquila a pessoa ao retratá-la e, se pessoa e retrato convergissem, a pessoa deixaria de existir]. (1993: 431)

O rosto ainda vivo do monge passa da ordem *orgânica* para a ordem *simbólica*. Ao citar o trabalho de Thomas Macho sobre máscaras, Belting lembra o caso dos Crânios de Jericó: “se nos crânios genuínos, que, na decomposição, perderam seu rosto, este se reconstituir, com argila e pintura, surge então assim a disposição de um rosto que se torna transmissível e manipulável como signo social” (2014: 51). Inevitavelmente, Quàng Đức perderá seu rosto, através da ação do fogo. Mas a fotografia se antecipou em reconstituí-lo antes mesmo de sua morte. À sua forma, o próprio ato fotográfico – uma guilhotina, como propõe Mauricio Lissovsky – transfere vida ao objeto fotografado: “o átimo de segundo em que a cabeça se desmembra do corpo, quando a vida finalmente se consoma, marca em cada rosto o seu aspecto” (2008: 64).

Michel Foucault termina o livro *As Palavras e as Coisas* afirmando que o homem é uma invenção recente, e que, possivelmente, logo se desvanecerá, “como na orla do mar, um rosto de areia” (2000: 536). Assim como o “homem” demasiadamente antropocêntrico cujo desvanecimento Foucault prevê, Quảng Đức desaparecerá nas cinzas da sua própria matéria; mas seu rosto, cindido de seu corpo e fixado na imagem, será sempre um vivente cujas aparições pelo mundo podem ser atribuídas a uma proliferação incontrolável – ou multiplicação indefinida (Didi-Huberman 2011). Nesse sentido, W. J. T. Mitchell lembra que “imagens have always possessed a certain infectious, viral character, a vitality that makes them difficult to contain or quarantine [as imagens sempre possuem um certo caráter infeccioso, viral, uma vitalidade que torna difícil contê-las ou colocá-las em quarentena]” (2011: 2). Com a face distinguível entre as chamas e reconstituída na fotografia, a imagem disseminada de Quảng Đức pode corporalizar mais do que seu próprio referente.

#### 4. Combustão

Como último movimento de análise da fotografia *The Burning Monk*, propomos trilhar sua atuação enquanto performance social. Ao trazer violentamente a *morte* como *política*, a fotografia denuncia um problema enraizado no coração das democracias contemporâneas: uma *política de morte* ou *necropolítica* (Mbembe 2003). Considerando as transferências entre corpo e imagem (Belting 2014), é possível estender as reflexões de Achille Mbembe à ordem da *representação*. O filósofo pergunta:

Se imaginarmos a política como uma forma de guerra, devemos interrogar-nos: qual é o lugar reservado à vida, à morte, ao corpo humano (em particular ao corpo ferido ou assassinado)? Que lugar ocupam dentro da ordem do poder? (2017: 108)

Em relação à *imagem* do corpo de Quảng Đức, uma figuração tradicional – que na fotografia torna-se *política* – pode ser destacada: o aspecto cindido de seu corpo remete, visualmente, a outra descrição presente no *Lotus Sutra*. O trecho em questão refere-se aos poderes transcendentais de Vimalagarbha e Vimalanetra, dois filhos do Rei de Dharma: “they walked, stood, sat, and slept in the air, causing water to flow from their upper bodies and blowing fire out of their lower bodies [eles andaram, levantaram-se, sentaram-se e dormiram no ar, fazendo fluir água da parte superior de seus corpos e soprando fogo da parte inferior de seus corpos]” (Kubo/Yuyama 2007: 308). O monge, transmutado

em matéria visual estática, manifesta na imagem de seu corpo duas linhas temporais sobrepostas: aquela tomada pelo fogo, e outra – figurada em seu rosto – que indica um tempo não consumado cujo signo é o futuro. Sua figura aparece, assim, em harmonioso anacronismo, evidenciando o hiato existente entre a contingência do incêndio e o porvir.

Esse lapso temporal entre presente (corpo vivo) e futuro (corpo morto) suspende a ação política do monge, permitindo sua eterna iminência. Renova, assim, em cada apreensão, a oportunidade para uma potencial revolução (Benjamin, 1987), fazendo surgir, nas palavras de Susan Buck-Morss, “cada momento do qual é irradiada a verdadeira antecipação da redenção” (1989: 242). Sugerimos que este processo acontece, nessa imagem, a partir de uma cadeia de interrupções. Assim, sobre o suicídio, Mbembe sugere:

O suicídio interrompe brutalmente qualquer dinâmica de submissão e qualquer eventualidade de reconhecimento. Acabar voluntariamente com a sua própria existência, matando-se, não é forçosamente desaparecer de si. É pôr voluntariamente fim ao risco de ser tocado por outrem e pelo mundo. É proceder ao desinvestimento que obriga o inimigo a fazer face ao seu próprio vazio. (2017: 83)

O jogo biopolítico regido pela interrupção é nitidamente assumido por Quàng Đức e perpetuado na fotografia. A imagem de Malcolm Browne nos atinge por um instante *interrompendo* o próprio fluxo mental, através de uma imagem que é tecnicamente produzida por um dispositivo que *interrompe* o movimento, e que representa a *interrupção* de uma rua por um carro e trezentas pessoas, para que uma vida fosse publicamente *interrompida*. Nesse emaranhado de interrupções, aquele instante, ressuscitado em uma *forma visual*, ganha um incontrolável alastramento pirofágico; e uma possível revolução é aderida a cada partícula de tempo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo foi desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutorado (2020.08582.BD), financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

<sup>2</sup> Siddhârtha Gautama (popularmente conhecido como Buda) é a figura central do budismo.

<sup>3</sup> Para o budismo, o termo “bodhisattva” designa uma pessoa que está no caminho para se tornar um Buda.

<sup>4</sup> Timothy Morton define hiperobjetos como “things that are massively distributed in time and space relative to humans [coisas que são distribuídas massivamente no tempo e no espaço relativos aos humanos]” (2013: 1).

## Bibliografia

- Belting, Hans (2014), *Antropologia da Imagem*, Lisboa, KKYM.
- Benjamin, Walter (1987), “Sobre o conceito da história”, in S. P. Rouanet (Trad.), *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense.
- (2009), “As afinidades eletivas de Goethe”, in M. Bornebusch, I. Aron & S. Camargo (Trads.), *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*, São Paulo, Editora 34.
- Browne, Malcolm (2011), “Malcolm Browne: The Story Behind The Burning Monk”. Entrevista concedida a Patrick Witty. <<https://dieungu.org/a37408/the-story-behind-the-burning-monk>> último acesso em 16/11/2020.
- Buck-Morss, Susan (1989), *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (MA), The MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges (2008), “La imagen-matriz: Historia del arte y genealogía de la semejanza”, in A. Oviedo (Trad.), *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel (2000), *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes.
- Hariman, Robert / Lucaites, John Louis (2007), *No caption needed: Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Kracauer, Siegfried (1993), “Photography”. *Critical Inquiry*, nº19 (3), 421-436.
- Kubo, Tsugunari / Yuyama, Akira (Trads.) (2007), *The Lotus Sutra*, Berkeley, Numata Center for Buddhist Translation and Research.
- Lissovsky, Mauricio (2008), *A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna*, Rio de Janeiro, Mauad X.
- Marder, Michael (2013), “La política del fuego: El desplazamiento contemporáneo del paradigma geopolítico”, *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº49, 599-613.
- Mbembe, Achille (2003). “Necropolitics”. *Public Culture*, nº15 (1), 11-40.
- (2017), *Políticas da inimizade*, Lisboa, Antígona.
- Mitchell, William John Thomas (2011), *Cloning terror: The war of images. 9/11 to the present*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Morton, Timothy (2013), *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Yün-hua, Jan (1965), “Buddhist Self-Immolation in Medieval China”. *History of Religions*, nº4 (2), 243-268.

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*



Figura 1 - *The Burning Monk* (Malcolm Browne, 1963)



Figura 2 - Vajrapani

Nas ruas de Saigon, um rosto de cinzas



Figura 3 - Agni



Figura 4 - Monge despeja gasolina em Thích Quảng Đức (Malcolm Browne, 1963)

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*



Figura 5 - Thích Quảng Đức no chão (Malcolm Browne, 1963)



Figura 6 - Thích Quảng Đức em chamas (Malcolm Browne, 1963)



# A morte e o *phi* da Fotografia

## Notas por ocasião dos 40 anos de *A Câmara Clara*

Mauricio Lissovsky

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Escola de Comunicação

### Resumo

Em 1979, diante da fotografia da mãe falecida, Roland Barthes escreveu os 48 pequenos capítulos de *A Câmara Clara*. Publicado em 1980, jamais deixou de ser debatido, admirado, criticado. Esse debate, no entanto, raramente serviu para alargar seu alcance ou aprofundar seus insights. Reduzida a um pequeno número de citações, a multidimensionalidade do texto se perdeu. Em um seminário realizado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, os conceitos foram pensados como episódios e sua exegese subordinou-se às tramas da narrativa. O presente texto resume algumas das notas que orientaram esse seminário.

### Palavras-chave

Fotografia, Roland Barthes, *A Câmara Clara*

Em 1979, diante do retrato da mãe falecida, Roland Barthes escreveu os 48 pequenos capítulos de *A Câmara Clara*.<sup>1</sup> Mesmo na opinião de alguns de seus mais contumazes detratores, o mais belo ensaio sobre fotografia da segunda metade do século XX (Elkins 2011: XI-XII). O livro é, simultaneamente, a observância de um luto e a reencenação,

no teatro da fotografia, de temas que perseguiu ao longo da obra: o obtuso, o Real, o *punctum*, o zero, o neutro. Publicado em 1980, jamais deixou de ser discutido, admirado, criticado. Esse debate, no entanto, ao contrário do que aconteceu com a obra de Walter Benjamin, não serviu para alargar seu alcance ou aprofundar seus *insights*. Reduzido a um pequeno número de citações, a multidimensionalidade do texto se perdeu. As notas que se seguem são parte de um seminário que, em 2019, procurou reler esse livro. Reler de outro modo – não mais em busca dessa ou daquela citação útil e vagamente lembrada, ou do saber consagrado, supostamente aplicável. Reler como um leitor selvagem, precipitado, que se lança à escrita como quem acompanha o movimento da mão sobre a página em branco, a tinta da caneta irrigando cada fibra do papel. E, depois, reler de novo, em busca da sua engenharia, dos seus mecanismos, como quem imagina ouvir o suspiro cilíndrico das rotativas nas páginas impressas que acabamos de abrir.

No frontispício desse livro relido acrescento um signo:  $\Phi$  – a letra grega *phi*. Nos rascunhos, Barthes a usava para abreviar *Fotografia* (Lebrave 2002). Essa também é a letra inicial de *Filosofia*, sugerindo um parentesco significante entre ambas, o que não é pouca coisa, pois Barthes afirma em uma entrevista: “minha luta é sempre lutar pelo significante, por sua suntuosidade erótica, por sua pulsão, por sua libertação” (Barthes 2005b: 167). A luta pelo significante é a luta pelo sopro, pela fonação, pela presença do corpo na língua. A consoante *phi* – o *F* do alfabeto latino – é aquela que está mais próxima do puro sopro (a fonética a descreve como bilabial fricativa surda) – o ar que atravessa os lábios sem fazer qualquer outro ruído que não o da própria passagem.

Barthes nos convida a participar de um jogo perigoso, pois se  $\Phi$  representa um som, sem ser esse som, mantém igualmente uma relação complexa com a Fotografia que deveria abreviar, pois representa, em termos estritamente matemáticos, a proporção áurea. Isto é, a razão de proporção que Pitágoras descobriu ser o princípio fundamental da harmonia e da beleza – homenagem a Fídias, o arquiteto do Partenão, cujo nome também começava com  $\Phi$ . Todo fotógrafo aprende em suas primeiras lições de composição a “regra dos terços”, isto é, aprende a buscar pelas seções áureas que tornariam seus enquadramentos mais belos.

A letra  $\Phi$ , portanto, duplica e complica: numa face, é puro sopro, materialidade corpórea; na outra, a razão de ouro, todo o peso da cultura ocidental. À dupla face de  $\Phi$  corresponde a dupla natureza da Fotografia no ensaio: de um lado, *punctum*, o inominável, o puro significante, o bruto, o corpo; do outro, *studium*, a convenção, a arte, a civilização. Mas há um terceiro aspecto de  $\Phi$  que, na falta de melhor nome, poderíamos

chamar gráfico ou icônico.<sup>2</sup> Pois  $\Phi$  é uma unidade repartida em dois hemisférios distintos, mas inseparáveis. A linha que os limita é tanto a cesura (isso que divide, isso que fragmenta, a incisão, mas também a pausa, o trauma, o desejo, isso que rompe o contínuo, que interrompe a história) como a sutura (isso que cirze, que emenda, que mantém unido, a constituição imaginária do sujeito, a linguagem, o saber). Em  $\Phi$ , lemos o sinal gráfico de todas as oposições – falsas oposições, pois não podem subsistir uma sem a outra – que as páginas do livro desdobram: vida/morte; dentro/fora; passado/presente e, claro, mãe/filho. Então, eis o que é preciso admitir, desde o início: *A Câmara Clara* não é um livro sobre fotografia, mas um livro sobre o  $\Phi$  das fotografias.

Ao final do volume lemos que foi escrito entre 15/04 e 03/06 de 1979. Uma encomenda do *Cahiers du Cinéma*, cujas primeiras notas remontam a 1976, à qual vem associar-se o projeto de erguer um monumento à mãe, falecida em fevereiro de 1977 – algo que perdurasse enquanto a notoriedade do filho resistisse ao tempo. Lançado em 25/01/1980, não foi objeto de muitas entrevistas ou maiores explicações do autor, pois Barthes seria atropelado um mês depois, dando início a uma lenta agonia que durou outro mês. Sabemos que guarda coerência e retoma várias das formulações anteriores de Barthes acerca da fotografia, mas não vamos revisitá-las agora. É o caso apenas de sublinhar que a fotografia representava para ele um “fato antropológico ‘mate’, ao mesmo tempo absolutamente novo e definitivamente inultrapassável” (Barthes 1984: 36). Enquanto o cinema guardaria continuidade com as artes dramáticas e da ficção, a fotografia, mesmo sendo um capítulo na extensa linhagem da história das imagens, seria uma ruptura radical. Apesar de ter sido inventada no mesmo século que a História, enquanto essa é “uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico”, “a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz, de modo que tudo, hoje, prepara nossa espécie para esta impotência: em breve já não poder conceber, afetiva e simbolicamente, a *duração*” (Barthes 1989: 132).

O  $\Phi$  é a expressão dessa radicalidade que a própria estrutura do livro reflete. Há quem sustente que seus 48 momentos foram escritos em 48 dias, mas trata-se de um mito com circulação apenas no Brasil. A ideia de que Barthes teria criado um dispositivo de escrita, submetendo-se a ele disciplinadamente, como um rito a serviço do luto, é fascinante mas há razões de sobra para descartarmos essa crença.<sup>3</sup> Emulando um tratado escolástico, a rigorosa simetria do livro divide o ensaio em duas partes de 24 momentos. Porém, se tomamos sua narrativa como referência percebemos que essa estrutura não se compõe apenas de duas metades, mas de quatro quartos, cada um com 12

momentos. No primeiro quarto, o momento 1 começa com Barthes nos dizendo que encontrou “uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão” – ele nos narra seu espanto ao ver “os olhos que viram o imperador” (Barthes 1989: 15). É no âmbito desse quarto que se formulam *studium* e *punctum*. No momento 13, que inicia o quarto seguinte, não é Barthes quem se espanta com uma fotografia, mas “o primeiro homem a ver a primeira fotografia” (*idem*: 51). O momento 25, que inaugura o terceiro quarto, é aquele em que o autor inicia a busca que resultará no encontro da fotografia da mãe criança no jardim de inverno (imagem que apenas ele vê). Esse quarto conclui-se no momento 36, com a constatação de que a Fotografia divide a História, de que ela é uma “emanação do real passado” e sua “força verificativa” não é o objeto, mas o tempo (*idem*: 125). Finalmente, no último quarto, que inicia no momento 37, a fotografia do jardim de inverno retorna, agora sobre a mesa de trabalho: “Estou sozinho diante dela, com ela. O círculo está fechado, não há saída” (*idem*: 127). Quatro encontros com a Fotografia; em todos eles algo é mantido invisível (o imperador, o homem comum, a mãe, o autor) – quatro encontros para que o círculo de  $\Phi$  se feche e seja finalmente possível escrever o livro (ou impossível deixar de escrevê-lo, pois “não há saída”).

O número de momentos – 48 – está longe de ser aleatório. O *Diário do Luto*, publicação póstuma das anotações breves que faz em dois cadernos que começam a ser preenchidos logo após a morte da mãe, nos ajuda a compreendê-lo. As notas foram escritas entre 26/10/1977 – dia imediatamente posterior à morte da mãe – e 15/09/1979, tendo sido publicado na França em 2009. Não é uma exposição lamurienta de um filho enlutado; é antes uma reunião de perguntas e conclusões provisórias acerca da experiência e do sentido do luto – e sobre como realizá-lo no trabalho e pelo trabalho, sem que as tarefas profissionais e cotidianas o contradigam, sem que sejam apenas um modo de escapar dele ou de superá-lo. Em 28/11/1997, anota: “Poder viver sem alguém que amávamos significa que amávamos menos do pensávamos?” (Barthes 2011: 66). Em 23/03/1978, o livro sobre a Fotografia lhe parece a solução, ao contrário de outras tarefas acadêmicas, para “integrar minha tristeza a uma escrita” (*idem*: 102). Entre maio e junho de 1978, chega a duas conclusões que conferem uma diretriz para o trabalho: “a verdade do luto é muito simples: agora que mam. está morta, sou empurrado para a morte (dela nada me separa, a não ser o tempo)” (*idem*: 127). Não é mais possível seguir de curso a curso, de livro a livro, é preciso fazer “reconhecer mam.” (*idem*: 130)

Em 09/06/1978, Barthes, que teve uma formação protestante e se tornou ateu, entra na igreja de Saint-Sulpice – da qual era vizinho – e faz uma “oração instintiva”: “que

eu consiga realizar o livro de *Foto-mam*” (Barthes 2011: 133). Saint-Sulpice é a mais secular das igrejas francesas. Transformada nos dias da Revolução em Igreja do Ser Supremo e Templo da Vitória, foi sede de um dos batalhões populares durante a Comuna de Paris e – Barthes sabe-o muito bem – nela foram batizados o Marques de Sade e Charles Baudelaire. Dois dias depois, passa a tarde com o meio-irmão mais novo, Michel, separando as coisas de mam.: “comecei de manhã, olhando suas fotos”. No dia 13/06/1978, encontra a foto do jardim de inverno e o próprio luto se transforma nessa foto (*idem*: 140). Em 15/06/1978 anota que tem a “sensação de que o verdadeiro luto começa – pois caiu o *écran* das tarefas falsas” (*idem*: 144).

Ainda não iniciou a redação de *A Câmara Clara*, mas o *Diário* frequentemente retorna à fotografia da mãe. Em 24/07/1978, escreve: “Procuro desesperadamente o sentido evidente”, para longo emendar o que facilmente seria descrito como um programa de investigação – “Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da literatura” (*idem*: 164). Sobre a folha do diário, Barthes desenha a letra  $\Phi$ . Em 21/08/1978, está absolutamente claro que o próximo livro deveria ser um monumento a ela: “Que me importa durar para além de mim mesmo, no desconhecido frio e mentiroso da história, já que a memória de mam. não durará mais do que eu e aqueles que a conheceram morrerão por sua vez? Não quero um monumento só para mim” (Barthes 2011: 190). Mais quatro meses se passam sem que a escrita do livro comece. Em 29/12/1978 coloca uma cópia da foto do jardim de inverno sobre sua mesa de trabalho. Ela entra em conflito com todas as pequenas tarefas ali dispostas: “A imagem é uma medida, um juiz, não é identidade, é uma expressão, uma virtude” (*idem*: 216). Em 20/01/1979, a severidade com que a fotografia julga seu cotidiano é finalmente superada pela bondade da mãe: “Bastava-me olhá-la para captar o *tal* do seu ser (que me debato para descrever) para ser reinvestido por, imerso em, invadido por sua bondade” (*idem*: 222)

Mais três meses são necessários para que ele conclua que já tem material suficiente de pesquisa e reflexão e o livro comece a ser escrito. Até esse dia, decorridos quase um ano e meio da morte da mãe, havia vivido um “luto imóvel!” e não espetacular que se manteve “separado” por tarefas. Quase um luto clandestino. Agora ele pode tornar esse luto público, sem histeria, sem choros convulsivos. Com a redação do livro, imagina finalmente fazer cessar a separação entre luto e o trabalho. Em 29/03/79, duas semanas antes do início “oficial” de sua redação, escreve (Barthes 2001: 230):

Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para Michel), a perfeita aceitação de desaparecer, nenhum desejo de ‘monumento’ – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim).

Durante a escrita de *A Câmara Clara*, o *Diário* é praticamente interrompido. A arquitetura rigorosa do livro, subjacente a uma escrita difícil de enquadrar em algum gênero, tem um objetivo claro: erguer e sustentar um monumento à mãe, cuja memória não deveria ser menos perene que a fama do filho. Sua estranha simetria, com duas partes heterogêneas, rebatidas uma sobre a outra, ecoa a Igreja de Saint-Sulpice, cujas torres simétricas são também heterogêneas (Figura 1). Na primeira parte, predomina o ensaísta, o pensador dos signos e da cultura, o sociólogo, a fotografia civilizada, que corresponde à torre neoclássica da igreja; já a segunda parte pertence ao filho, à fenomenologia do luto, à fotografia selvagem, bruta, que corresponde à torre inacabada, interrompida pela Revolução. Simetria e especularidade orientam a redação de *A Câmara Clara* (ou seria sua construção?). O livro só poderia ter 48 momentos, pois a mãe de Barthes morreu aos 84 anos.<sup>4</sup>

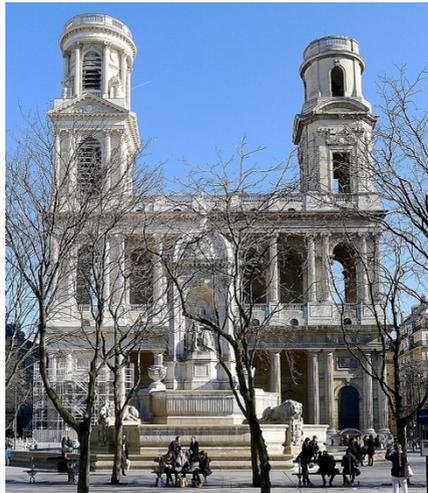


Figura 1 – A igreja de Saint-Sulpice, na mesma praça onde Barthes residia, em Paris.

Mas as relações entre o livro e Saint-Sulpice não se encerram aí. Pois se deixamos de admirar a simetria manca e entramos com Barthes para acompanhá-lo em sua “oração instintiva”, logo nos deparamos com o famoso gnomon, sobre o qual a incidência do raio de luz que atravessa uma das aberturas da igreja indica o meio-dia exato em Paris conforme a época do ano – e com absoluta precisão no domingo de Páscoa. Ao pé do gnomon, lê-se “*Ad Certam Paschalis Æquinoctii Explorationem*” [“Para determinar com precisão o equinócio da Páscoa”], pois, em virtude da superposição dos calendários solar e lunar que caracteriza o cristianismo, a Páscoa incide no primeiro domingo após a primeira lua cheia depois do equinócio da Primavera no hemisfério Norte. Segundo o *Diário do Luto*, cuja cronologia resumi acima, após orar diante do Gnomon de Saint-Sulpice transcorrem o verão, o outono e o inverno. Chega a primavera e seu equinócio, a primeira lua cheia e o domingo de Páscoa, que em 1979 caiu em 15 de abril. Foi exatamente esse o dia em que, ao final do volume, Barthes informa ter começado a redigi-lo.

A fascinação de Barthes pelos estudos de Saussure acerca dos anagramas é bastante conhecida.<sup>5</sup> Julia Kristeva, ex-aluna e melhor amiga de Barthes, já havia observado a natureza dupla do mestre suíço: haveria um Saussure diurno que ministrava o *Curso de Linguística Geral* e um Saussure noturno que se deixava levar pela obscuridade dos anagramas na poesia latina, quase na contramão de sua teoria (Souza 2013). Talvez Barthes tenha encontrado na Igreja de Saint-Sulpice a cifra de seu *ro-mam.*, erguido sobre o anagrama 84-48, cuja elaboração encena uma vida *post mortem* ao lado da mãe, que se inicia em um domingo de Páscoa e se prolonga, na forma de um monumento, para além da vida do filho.

“15 de Abril – 3 de junho de 1979” (Barthes 1989: 164). Assim encerra-se o livro, com as datas do início e fim de sua redação. Não são 48 dias, mas 50. Assumir o livro como exercício de escrita teria a vantagem de caracterizá-lo como espontâneo e intuitivo. Exatamente o que sua narrativa simula. Mas a tarefa de erguer um monumento à mãe jamais permitiria o improvisado desse tipo de dispositivo: 03/06, naquele ano, foi o dia de Pentecostes, a descida do Espírito Santo sobre Maria e os Apóstolos, celebrado 50 dias após o domingo de Páscoa – evento do calendário cristão que assumiu crescente importância na tradição protestante. Do ponto de vista espacial, portanto, a arquitetura do ensaio, cuja planta baixa é o  $\Phi$ , desenvolve-se pelo princípio do anagrama e simula a simetria troncha e interrompida das torres de Saint-Sulpice; mas, do ponto de vista da temporalidade, isto é, dos 50 dias despendidos na sua construção, acompanha o tempo do retorno dos mortos em que o Cristo ressuscitado habitou entre os vivos, entre a Páscoa e Pentecostes.

É hora de abrir minha edição portuguesa do livro. Entre a folha de rosto e a homenagem a *O Imaginário*, de Sartre, a *Polaroid* de Daniel Boudinet, de 1979 (Figura 2). Nas edições francesa e brasileira, a mesma imagem ocorre depois da homenagem (esse é o lugar original). Na primeira edição inglesa – surpreendentemente – a fotografia de Boudinet não é reproduzida. Quase todo o debate existente acerca dessa fotografia, no contexto de *A Câmara Clara*, decorre de sua flutuação ou ausência em diferentes edições. Como se trata da única foto colorida, jamais sendo mencionada pelo autor, é plausível que alguns editores tenha optado por economizar sua impressão. Muitas justificativas quanto a sua necessidade e pertinência foram propostas. Há quem sustente que ela representa a “câmara clara”, isto é, o jardim do reencontro; outro autor chama a atenção para o trecho do livro em que são mencionadas as pupilas azul-esverdeadas da mãe (Barthes 1989: 96), cuja tonalidade as cortinas translúcidas da *Polaroid* duplicariam – o que não descarta necessariamente a opinião de quem considera que as mesmas cortinas remetem ao velamento do corpo da mãe, sua ausência, ou sua presença-ausência. Todas essas hipóteses concordam em um ponto: a fotografia de Boudinet é parte essencial do livro e jamais poderia ter sido suprimida. Eu mesmo a tomei, inicialmente, pelo cômodo que a mãe habitara já vazio. Mas agora que reconhecemos o caráter simétrico do projeto, ou como definiu Geoffrey Batchen, sua “dinâmica binária”, não resta dúvida que ela funciona como contraponto à fotografia do Jardim de Inverno: a primeira é uma foto que se vê e da qual nada se diz; enquanto a outra, uma foto de que muito se fala mas nunca se vê (Batchen 2009: 16-7)



Figura 2 – Daniel Boudinet, *Polaroid*, 1979. Fonte: Barthes (1989: 10)

Foi apenas na revisão do manuscrito que Barthes atribuiu à fotografia de Boudinet o título neutro de *Polaroid* (neutro por designar antes a técnica que o conteúdo). Inicialmente pretendia chamá-la *Rideau* – cortina (Narboni 2020: 69), termo que nos remete também ao teatro. Se a Fotografia pode ser uma cena, sugere Barthes, então participa do “teatro desnaturado da morte”, do “teatro morto da morte” (Barthes 1989: 127), pois é teatro sem catarse, isto é, sem um final que recompense o espectador, seja por meio da vingança ou da promessa de felicidade.<sup>6</sup> Aberta a cortina, assim que o livro começa, somos imediatamente convidados a participar de um jogo de aparecer/esconder. Barthes não vê o que os olhos de Jérôme viram (o Imperador), mas vê o que os olhos do fotógrafo viram (Jérôme). Não o vê agora, mas em sua memória, pois recorda uma fotografia que viu outrora. O leitor, no entanto, só pode imaginá-la porque não é reproduzida no livro. Ao legar o retrato do irmão do Imperador à nossa imaginação, Barthes procura partilhar o impartilhável: não a foto em si, mas seu espanto diante dela: “Vez por outra eu falava sobre esse espanto, mas, como ninguém parecia partilhá-lo nem sequer compreendê-lo (a vida é feita assim de pequenas solidões), esqueci-o” (Barthes 1989: 15). Esse espanto original foi recalçado e seu interesse pela fotografia, nas obras anteriores, priorizou o “cultural”. Por força de sua própria insistência, o espanto retorna agora na forma de um desejo “ontológico” pela Fotografia “em si” (*ibidem*).

As aspas em “ontológico” e “em si” foram postas pelo próprio Barthes, mas não se trata de citação ou autoironia (como se antecipasse as críticas que viria a receber). Cadava e Cortés-Rocca oferecem-nos a melhor justificativa para as aspas, itálicos e capitulares que ocorrem no livro em profusão: “não pode haver reflexão sobre fotografia que não comece com a revisão das palavras e conceitos com os quais falamos e pensamos as imagens” (2006: 6). Sua leitura parte da premissa benjaminiana de que a fotografia é o advento de si como outro. Também as palavras que entram no mundo da fotografia não permaneceriam idênticas a si mesmas. Elas ocorrem no texto como se tivessem sido fotografadas e isso que lemos entre aspas ou em itálico é apenas sua aparência fugidia ou provisória, uma espécie de eco do seu significado usual. As aspas por meio das quais Barthes fotografa as palavras são como as cortinas translúcidas de Boudinet que tanto escondem como revelam o ocultado. Ou como a cena brechtiana onde as falas pertencem aos personagens mas são pronunciadas como citações pelos atores – a meia-cortina de Brecht, que Barthes tanto admira, simultaneamente interdita e deixa entrever o que ocorre por trás dela.

Depois de *A Câmara Clara* tornou-se praticamente impossível fotografar Roland Barthes – não apenas porque viveu por pouco tempo após o lançamento, mas porque *não o ter fotografado* tornou-se um motivo ensaístico-literário frequente. A primeira narrativa desse tipo da qual tenho notícia (“A Fotografia, tão perto da morte quanto possível”) foi feita por Hervé Guibert (2014), em 1982, em uma coleção de meditações escritas em resposta ao livro de Barthes. Um relato similar, que me interessa particularmente, é fornecido pelo historiador da arte Hubert Damish (2007: 15-6), que tendo colocado mal o filme na câmara, fez Barthes posar em vão no intervalo de um congresso do qual ambos participavam em 1977. O constrangimento do alvo e o fracasso do operador servem de pretexto para uma reflexão sobre o *punctum*. Damisch é um especialista em história da perspectiva e sabe que a noção de *punctum* mobilizada por Barthes provém dos tratados clássicos da pintura: o *punto dell’occhio*. Para um historiador da Renascença, portanto, nada mais *studium* que o *punctum* para onde convergem as linhas que sustentam a construção perspectiva (*idem*: 17). O ponto de fuga onde a perspectiva sustenta a inteligibilidade espacial do seu assunto torna-se em Barthes a linha de fuga por onde essa inteligibilidade escapa.

Os historiadores designam a perspectiva clássica, que o *punctum* de Barthes subverte, de perspectiva albertiana, pois foi sistematizada por Leon Baptiste Alberti, no tratado *Da Pintura*, de 1435. Curiosamente, em *A Câmara Clara* ela é chamada “albertiniana” (Barthes 1989: 114). Damisch (2007: 17) se pergunta se o engano é resultado de um ato falho ou de uma confusão proposital, pois a perspectiva “albertiniana” poderia ser a perspectiva de Albertine, a principal personagem feminina da *Recherche* que, hoje sabemos, Barthes relia no período. Albertine é esse amor dificilmente correspondido ou plenamente realizado, que se supõe inspirado em Alfred Agostinelli, motorista e depois secretário particular e datilógrafo de Proust. Albertine, desaparecida ou em fuga, depois de ter sido aprisionada por Marcel (nas grades da perspectiva, talvez), morre em uma queda de cavalo. *A fugitiva*, é o livro do “luto” do narrador e uma reflexão acerca da morte de um dos seus “eus” – aquele que amava Albertine. Nesse sentido, é também sobre sua indiferença: à fuga e morte de Albertine sucedeu-se a morte daquele que a amava; um outro eu o sucederá.

Hubert Damish (2007: 17) não lamenta ter perdido a oportunidade de fotografar Barthes naquela ocasião, apenas se envergonha de sua falha. Mas se arrepende de jamais ter perguntado ao colega se a substituição de Alberti por Albertine foi acidental (inconsciente) ou proposital. Mas nesse livro em que o *punctum* se transforma em seu contrário, seria possível decidir entre essas duas possibilidades? Olhemos de novo a *Polaroid* de

Boudinet. Quem pode nos assegurar que não se trata mais uma vez Albertine e não de Henriette, a mãe de Barthes? Em *A Fugitiva*, lemos:

Do meu quarto escuro, com um poder de evocação igual ao de outrora, mas que já não me causava senão sofrimento, eu sentia que lá fora, na densidade do ar, o sol poente punha na verticalidade das casas e das igrejas um tom fulvo de ocre. E se, ao voltar, Françoise desarranjava involuntariamente as pregas das grandes cortinas, eu sufocava um grito ante o rasgão que acabava de fazer em mim aquele raio de sol antigo, que me fizera achar linda a fachada nova de Bricqueville l'Orgueilleuse, quando Albertine me disse: 'Ela foi restaurada'.

[...]

Eu dizia a Françoise que cerrasse as cortinas, para não tornar a ver aquele raio de sol. Mas ele continuava a filtrar-se, igualmente corrosivo na memória: 'Não gosto, foi restaurada. Mas amanhã iremos a Saint-Martin-le-Vêtu, e depois de amanhã a... Amanhã, depois de amanhã, era um futuro de vida em comum, talvez para sempre, que começava; meu coração atirou-se a ele, mas já não estava ali, Albertine morrera. (Proust 1969: 61-62)

Com a morte de Albertine, nasce o escritor Marcel. Henriette também morreu, mas o filho Roland está vivo e vasculha seus pertences. A coleção de fotos na caixa de sapatos revela apenas fragmentos. Nenhuma lhe permite reconhecê-la por inteiro: às vezes, não é ela; às vezes é “quase” ela – o “quase” ainda causa mais sofrimento. O “quase é o regime atroz do amor”, o “estatuto decepcionante do sonho”, onde ela nunca é completamente ela – como quando sonhamos com qualquer pessoa – a não ser, Barthes, que nos diz que só sonha com ela. (1989: 94-6). Finalmente, o encontro. Trata-se de uma mãe que ele nunca viu, aos cinco anos de idade. Essa fotografia não corresponde a nenhuma lembrança, mas suas qualidades atravessam o tempo. A menina não tem nada de “histórica”, ela não “imita os adultos” (*idem*: 98) – essa maldição que paira sobre os retratos infantis mais antigos. A impossibilidade de uma pose que não é pose, finalmente encontrada nessa mãe-criança.

Sabemos que jamais irá mostrá-la. Mas se permite duas comparações. Um retrato que Nadar faz de sua esposa Ernestine, que Barthes, mesmo informado a respeito, faz questão manter o leitor em dúvida, legendando, equivocadamente “Nadar: mãe ou mulher do artista” (1989: 100) e uma peça da última obra de Schumann – as “Canções da Aurora”. Seu comentário a respeito do Canto n. 1 pode soar estranho – “harmoniza

simultaneamente com o ser da minha mãe e com o desgosto que a sua morte me provoca” (*idem*: 101) –, mas devemos considerar que, tal como a fotografia, a música sempre sinaliza uma partida de nós mesmos, nossa morte iminente. Ao explicar por que gostava mais de tocar Schumann que escutá-lo em discos, Barthes escreve:

É que a música de Schumann vai mais longe do que os ouvidos; ela corre no corpo, nos músculos, pelo bater do ritmo, e nas vísceras, pela voluptuosidade do *melos*: dir-se-ia que de cada vez a peça só foi escrita para uma pessoa, aquela que a toca: o verdadeiro pianista schumanniano sou eu (Barthes 1984: 238).

Por isso, Cadava e Cortés-Rocca podem concluir que a música, tal como o fotografado, é da ordem do acontecimento: “aparece apenas para desaparecer, e por isso requer, a todo momento, um trabalho de luto” (2006: 33). Os gregos “entravam na morte” de costas, diz Barthes, porque o que tinham “diante deles era o seu passado” (Barthes 1989: 102). Ele também seguiu em seu livro um percurso retrógrado até alcançar a fotografia da mãe. Mas esse recuo é também uma atualização do fim de sua vida, quando Barthes cuidava dela como se fosse sua filha (*idem*: 103). “Redução eidética”, como se diz em fenomenologia: de todas as fotos, apenas uma foto; de toda uma vida com ela até muito antes de seu nascimento, a remota fotografia da mãe criança. A “essência da Fotografia” que o autor buscava, poderia provir dessa foto particular. Ela estava no centro do labirinto formado por todas as fotos do mundo (*idem*: 104).

Todas? Não, de modo algum. Não se trata de uma *foto-síntese*, do terceiro movimento da sonata. É uma foto *qual-quer*. O ponto de vista do desejo e do prazer, que guiou a formação do *corpus* iconográfico do livro fora substituído pelo ponto de vista do amor e da morte. Decide não mostrá-la ao leitor porque seria uma “das mil manifestações do ‘qualquer’”. Só poderia interessar-nos como *studium*, pois não haveria nela uma “ferida” que nos atingisse (Barthes 1989: 105). O leitor talvez aceite essa extrema demonstração de recato, sem se dar conta que o retrato materno deve ser mantido oculto exatamente para que seja uma foto *qualquer*. Pois essa imagem, sendo foto qualquer, não o é, indiferentemente. Pelo contrário, como ensina Agamben, é uma imagem qualquer aquela que “seja como for não é indiferente” (Agamben 2007: 11). No *qual-quer*, ecoa o querer, o amar. *Quod-libet*: o que quiser, conforme lhe apraz. *Quod-libet*, em música, desde os tempos da Renascença, uma combinação de melodias em contraponto. Viver no amor, observam Cadava e Cortés-Rocca, é viver em contraponto, “no limiar entre a vida e a morte” (2006: 24).

Mas o esforço shumanniano, sob o risco da loucura, de harmonizar amor e morte, deve ceder passo à implicação do sujeito naquilo que vê. Em uma fotografia, tudo posa, pois a pose não é parte da técnica do fotógrafo, nem uma atitude do modelo, mas a inclusão do olhar do espectador ao contemplar uma foto: “Faço recair a imobilidade presente no ‘disparo passado’, e é essa paragem que constitui a pose” (Barthes 1989: 111). Por isso, a Fotografia, tal como a história, é histórica – não se constitui sem que alguém a olhe.<sup>7</sup>

William Casby posa para a câmera de Richard Avedon. A legenda informa: “nascido escravo”. Barthes, comenta: “O noema aqui é intenso, porque aquele que eu vejo ali foi escravo” (1989: 113). Em 1988, publiquei um livro com uma série inédita de retratos de escravizados, em formato *carte de visite*, feitos no Rio de Janeiro pelo fotógrafo português Christiano Junior, em torno de 1865 (Azevedo/Lissovsy 1988). Eram quase todas inéditas – e seu autor, por ocasião da pesquisa, um fotógrafo inteiramente desconhecido, pois viveu poucos anos no Brasil. Além da extensão dessa série, única no gênero, as fotografias não correspondiam à imagem dos escravizados que se via nos livros escolares (o trabalhador do eito, a mucama, a ama com bebê). A despeito dessas fotografias serem raríssimas, não apenas em virtude de sua antiguidade e de seu tema, mas também porque Christiano Junior fez poucas cópias e comercializou menos ainda, elas se tornaram, no século XXI, a ilustração canônica da escravidão urbana brasileira. No ano passado, uma das imagens dessa série, particularmente significativa, apareceu em um leilão na Internet (Figura 3). Não havia identificação de autoria ou data, mas certamente outra pessoa, além de mim, a reconheceu. O leilão ocorreu em 10/05/2019. Os lances pela internet começaram em 15€ e foi afinal vendida por 250€. Tivesse sido creditada e datada pela leiloeira, certamente teria alcançado um valor superior. Há 30 anos, quando publiquei o livro, esses retratos não tinham qualquer valor. Estavam esquecidos no fundo de uma gaveta do arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Há 180 anos, talvez, os dois escravos que vemos cumprimentando-se no *carte de visite* como dois príncipes africanos também foram leiloados no porto do Rio de Janeiro. Se fossem jovens e fortes, talvez tivessem saído por um conto e meio de réis cada. Meu livro, por sua vez, em valores de hoje, foi vendido no lançamento por cerca de 20€. Recentemente um exemplar esteve à disposição dos interessados em um sebo do Rio de Janeiro por 200€.



Figura 3 – Christiano Júnior. Escravos de Ganho. Rio de Janeiro, c. 1865. Carte de visite vendido em leilão em São Paulo em maio de 2019.

*Isto foi, isto é, isto ainda será.* Quanto tempo vai levar para que um dos raros *cartes de visite* colecionáveis de Christiano Junior, que agora vale mais que meu livro, igualmente raro, supere o preço de venda desses braços escravizados que carregam guarda-chuvas e tecem cestos? E algum de seus descendentes, mais por necessidade que vaidade, nos dias hoje, ainda posaria pelo mesmo vintém que Christiano pagou pela aparência de seus antepassados?

Barthes sustenta que “a data faz parte da foto... porque ela faz erguer a cabeça, faz o cômputo da vida, da morte, a inexorável extinção das gerações” (1989: 119). 1865, o retrato; 2019, o leilão do retrato. Ergo a cabeça: 1988, meu livro, e todos os leilões progressos e futuros. O *phi* da Fotografia não é o fim da história ou o fim da pesquisa. Mas seu ponto de partida, seu núcleo dramático. A História, por sua vez, é essa série mais ou menos infame de reprises e repetições. E no entanto, toda foto me diz respeito, “pois sou o ponto de referência de toda a fotografia e nisso reside o meu espanto, ao pôr-me a questão fundamental: por que razão vivo *aqui e agora?*” (*idem*: 119)

O “Isto foi” para o qual a Fotografia aponta provém de um espanto próprio e intransferível. O espanto inaugural diante da foto do irmão caçula do imperador, o espanto dos primeiros espectadores da fotografia, sobre o qual escreveu Pedro Miguel Frade (1992).

Assim como Frade, Barthes reconhece que esse espanto estava em vias de desaparecer. Seu livro talvez fosse apenas um testemunho do Inatual, um vestígio arcaico de experiência destinada a esvaír-se como o amor de seus pais, o amor entre ele e sua mãe. Se Barthes tivesse vivido mais algumas décadas, o que diria da enxurrada de *selfies* postados a todo momento nas redes sociais? Provavelmente que pretendemos nos iludir, como Aquiles, que desejava ultrapassar a tartaruga percorrendo distâncias cada vez menores, até perder-se em infinitos passos sem sair do lugar – superação imaginária da morte pela multiplicação infinita das fotografias, borramento inútil da linha que divide  $\Phi$ . Mas Barthes soube precaver-se: seu monumento a Henriette é o livro, não a foto. Se ela fosse divulgada, seria multiplicada ao infinito – e essas inumeráveis partículas em que a mãe se dissolveria, negligenciadas, acabariam por erodir o livro-monumento cuidadosamente cinzelado.

## NOTAS

<sup>1</sup> Seguindo a sugestão do editor do livro, nós os chamaremos doravante de “momentos”, por sua analogia a segmentos de uma composição musical (Narboni 2020: 68).

<sup>2</sup> Afinal  $\Phi$  também indica, para os fotógrafos, o valor do diâmetro de filtros e lentes.

<sup>3</sup> A origem dessa proposição no Brasil é provavelmente Saiman (1998), tendo sido reproduzida por vários de seus ex-alunos na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

<sup>4</sup> Acredito que o próprio Barthes teria tornado pública essa correlação, se tivesse tido oportunidade, como o fez em relação a *S/Z*, seu livro sobre Balzac, publicado em 1970. Nesse último caso, a obra está dividida em 93 seções ou capítulos. “‘Por que 93?’ pergunta um amigo. ‘Porque é a data de nascimento de minha mãe’, responde Barthes sorrindo (Calvet 1993: 205). A mãe de Barthes havia nascido em 1893. O editor de *A Câmara Clara* relata que o primeiro manuscrito do ensaio tinha 54 capítulos. A redução, proposta pelo próprio Barthes, visaria restabelecer o “equilíbrio perfeito” entre as duas partes (Narboni 2020: 68).

<sup>5</sup> “...o solitário e infeliz Saussure a ouvir a voz enigmática, inoriginada e obsessiva, a do anagrama, no verso arcaico” (Barthes 1984: 53).

<sup>6</sup> Por sua relação com “quadro vivos”, meio vivos/meio mortos, meio gente/meio manequim, as fotografias de Bernard Faucon impressionavam tanto a Roland Barthes (2005a: 213-218). A cortina que nos abre para o drama em dois atos da Fotografia poderia sugerir uma outra matriz arquitetônica para o livro: foyer, platéia, palco e coxia, seguindo um percurso que nos leva da dimensão mais social e o pública da Fotografia até os bastidores ocultos do espetáculo.

<sup>7</sup> “A História é histórica: só se constitui se a olharmos e, para a olharmos, temos de nos excluir dela” (Barthes 1989: 93-4).

### Bibliografia

- Belting, Agamben, Giorgio (2007), *The Coming Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Azevedo, Paulo César / Mauricio Lissovsky (1988), *Escravos brasileiros do século XIX na Fotografia de Christiano Jr.*, São Paulo, Ex-Libris, 1988.
- Barthes, Roland (1984), *O Óbvio e o obtuso*, tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.
- (1989), *A Câmara Clara*, Lisboa, tradução de Manuela Torres, Edições 70.
- (2005a), *Inéditos (vol. 3 - Imagem e Moda)*, tradução de Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes.
- (2005b), *Inéditos (vol. 4 - Política)*, tradução de Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes.
- (2011), *Diário do Luto*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.
- Batchen, Geoffrey, (2009), "Palinode", in *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*, Cambridge, MIT Press, 3-30.
- Cadava, Eduardo / Paola Cortés-Rocca (2006), "Notes on Love and Photography". *October*, vol. 116, Spring, p. 3-34.
- Calvet, Louis-Jean (1993), *Roland Barthes, uma biografia*, tradução de Maria Ângela Villela da Costa, São Paulo, Siciliano.
- Damish, Hubert (2007), *El Desnivel: la fotografía puesta a proba*, Buenos Aires, La Marca.
- Elkins, James (2001), *What photography is*, New York, Routledge.
- Frade, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto; a fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa.
- Guibert, Hervé (2014), *Ghost Image*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lebrave, Jean-Louis (2002), "Point sur la genèse de La Chambre claire", in *Genesis*, n.º. 19, 79-107.
- Narboni, Jean (2020), *La nuit sera noir et blanche*, Paris, Caprici, E-Book.
- Proust, Marcel (1988), *A Fugitiva*, tradução de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, Globo.
- Saiman, Etienne (1988). "Um retorno à 'Câmara Clara': Roland Barthes e a antropologia visual", in: *Do fotográfico*, São Paulo, Hucitec: CNPq.
- Souza, Marcen de Oliveira (2013). "Os anagramas de Saussure: seu modo de presença nos estudos da linguagem". *Revista Investigações*, v. 26, n.º.2, julho, 1-33.

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

## **A morte, a finitude, a palavra e a imagem**



# O poema das oitenta voltas de Herberto Helder ao sol e outras fotografias<sup>1</sup>

Fernando Velasco

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

## **Resumo**

Tomando a fotografia como referência teórico-crítica, este ensaio se dedica à leitura de um único poema de Herberto Helder, no qual procura reconhecer algumas características do que se poderia chamar de “uma poética do instante”. A partir de uma reflexão sobre a reciprocidade entre o nascimento e a morte, o texto procura imaginar um tempo de que participem finitude e duração: um tempo que prolongue infinitamente o aqui e agora.

## **Palavras-chave**

Herberto Helder, poesia, fotografia, morte, instante

*Para Mauricio Lissovsky*

### **Primeira volta: fotografia**

Nada encontro agora que me permita precisar a data – um *e-mail*, um SMS, o registro de uma chamada telefônica. Não importa: tenho certeza de que foi na segunda quinzena de outubro de 2019, em uma tarde que recorro vagamente cinzenta, que a Ana Cristina Joaquim, à época cumprindo parte de sua investigação pós-doutoral no Porto, me convidou a participar de um evento que planejava já para o mês seguinte: uma homenagem a Herberto Helder. Não menciono essas circunstâncias por acaso, mas porque, hoje ainda mais do que então, este texto me parece não ser outra coisa senão um prolongamento do próprio convite de que se origina – como se poderia dizer de um eco que prolonga um chamado ou da memória que acolhe o que desde algum tempo se inclina em nossa direção. Quero com isso dizer que o que se segue surgiu menos como escolha do que como lembrança, menos como uma busca do que como uma topada, um esbarrão.

Explico-me rapidamente: quando a Ana me falou sobre o evento que apenas começava a conceber, o descreveu como a celebração de um aniversário. Celebraríamos, como viemos realmente a celebrar,<sup>2</sup> ainda que com alguns poucos dias de atraso, o que seria, ou o que será sempre, o aniversário de Herberto Helder. De modo que foram os próprios termos do convite de que este texto se origina a marcar seu encontro com aquilo que me veio então à memória, com ou sem justiça, acertadamente ou não, como o mais explicitamente “de aniversário” entre todos os poemas de Herberto Helder – por encenar um nascimento, talvez, mas muito mais seguramente pelo fato de levar consigo, ou de ter a si atribuída, a data – esta sim importante para o que se segue – de vinte e três de novembro de dois mil e dez, dia em que Herberto Helder completou oitenta anos, como o próprio poema faz notar. Transcrevo-o:

saio hoje ao mundo,  
cordão de sangue à volta do pescoço,  
e tão sôfrego e delicado e furioso,  
de um lado ou de outro para sempre num sufôco,  
iminente para sempre

(23.XI.2010: 80 ANOS)

(Helder 2017: 609)

Não sei o que me levou à decisão de me dedicar exclusivamente a este breve poema, primeiro em uma comunicação e depois em um ensaio, este. São apenas cinco versos, aos quais se soma nada mais do que uma singela data, vinte e três de novembro de dois mil e vinte, parente muito próxima, como eu dizia, da que serviu de mote ao evento para o qual este texto foi escrito inicialmente. Como todas as datas, uma inscrição histórica – no poema separada e unida por um sinal de pontuação, dois pontos, à indicação de uma idade, oitenta anos, projeção biográfica, biografema. O que o poema assinala deste modo é uma confluência entre história individual e história comum, como se procurasse aí, neste entroncamento, a consistência do seu próprio presente. Se preferirmos: é como se o poema reivindicasse um presente rigorosamente demarcado, compartilhado com os calendários, certificado por eles, apenas para assim reconhecer no contínuo indiferenciado dos dias, ou para extrair à massa sucessiva de uma história medida comumente em fatias homogêneas de si mesma, algo de eminentemente pessoal.

Consideremos então os dois primeiros versos do poema: um parto prefigura um enforcamento, o vir a ser da vida prenuncia seu não ser mais, um corpo sai hoje ao mundo predestinado ao amanhã de sua extinção. Outro modo de dizer: o nascimento não é senão um passado que gesta o futuro que lhe corresponde: a morte. Em um poema que reivindica o exato dia do aniversário de oitenta anos de Herberto Helder, isto é, na singularidade de um presente em que se cruzam história e biografia, passado e futuro se encostam não como se entrassem em continuidade, mas como se descobrissem, sob a luz instantânea de um relâmpago, o lugar de uma relação renovada, ou de uma reciprocidade original, desde sempre prometida. O que o poema nos oferece é portanto a imagem de um dia que se desprende da série dos dias, ou de um tempo suspenso de qualquer seqüência temporal, no qual todos os tempos todavia se encontram, adensados por sua correspondência.

Há na família das imagens uma a que já se reconheceu, celebrenemente, essa mesma estrutura temporal. Quero dizer: existe uma classe de imagens em que foi identificada uma temporalidade que assenta nessa mesma cintilação de um tempo em outro, nessa mesma “dobra do futuro sobre o passado” (Lissofsky 2008: 67), perceptível apenas no instante fugidio de uma troca de olhares. Refiro-me às fotografias. Para Walter Benjamin (1994: 94), existe em cada uma delas

a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de modo que, diante de uma foto, cabe a nós procurar o lugar imperceptível em

que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

Eis a hipótese que gostaria de propor, neste ensaio que ainda se quer comemorativo, neste texto que procura reiterar intempestivamente seu sentido originário de celebração: o poema que leva a data do aniversário de oitenta anos de Herberto Helder não é, ou não é apenas, um poema; é, ou é também, uma fotografia.

### **Meia volta: cosmos**

Vejamos então o que outro importante personagem do discurso fotográfico tem a dizer sobre a datação das fotografias – e portanto sobre a datação do poema que em Herberto Helder assume temporalidade fotográfica. Roland Barthes, *A Câmara Clara* (1980): “A data faz parte da foto [...] porque faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações” (Barthes 1984: 125). Porque a data integra a foto, porque é sempre parte do seu corpo, eu, que a observo, sou “o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora?*” (*ibidem*, itálicos originais). Para dimensionar o assombroso poder de interpelação legado a cada fotografia por sua própria data, Barthes nos devolve à literatura:

Flaubert zombava de Bouvard e Pécuchet (zombava realmente?) a se interrogarem sobre o céu, as estrelas, o tempo, a vida, o infinito, etc. São questões desse tipo que a Fotografia me coloca: questões que dependem de uma metafísica “boba”, ou simples (as respostas é que são complicadas): provavelmente, a verdadeira metafísica (1984: 126).

Não sei se é boba e menos ainda se é verdadeira a metafísica fotográfica. Mas ocorre-me o seguinte: a disciplina em que se encontram todas as questões que as fotos colocam a Barthes talvez não pertença estritamente à filosofia. Talvez pertença antes a uma história filosófica: a pequena história benjaminiana. Dela participam o tempo, certamente, a vida, de inúmeras maneiras, o céu, as estrelas, o infinito. Como este foi originalmente e pretende tanto quanto possível ser ainda um texto “de aniversário”, podemos acrescentar à lista: os planetas, a generalidade dos astros, o sol. Todos esses temas se encontram com a fotografia, ou antes se encontram na fotografia, enquanto fotografia, se a entendermos como modelo dos acontecimentos históricos, metáfora do

conhecimento histórico em geral, à maneira de Walter Benjamin. Basta lembrarmos, por exemplo, um trecho de sua quarta tese “Sobre o Conceito de História” (1940): “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (Benjamin 1994: 224). Ou quem sabe um excerto da quinta: como uma estrela cintilante, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”, de modo que “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (*ibidem*), como em uma fotografia na qual se tornasse agora subitamente legível.

São muitas as relações entre história, fotografia e corpos celestes em Walter Benjamin. Notemos então apenas mais uma das relações histórico-fotográfico-celestiais a se desdobrar do pensamento benjaminiano – certamente não a mais direta. Sabemos que para Benjamin as palavras são o sedimento máximo da semelhança, as herdeiras últimas dos esforços milenares de nossa faculdade mimética. Pois bem: uma de suas palavras para a formação que contrai ou encarna fotograficamente o acontecimento histórico – outras poderiam ser, se quiséssemos, “cristalização” ou “mônada” – é “constelação”<sup>3</sup>: uma constelação saturada de tensões, diz a décima sétima tese de Benjamin. Talvez exista aqui algo mais que uma simples coincidência vocabular. Se as palavras são o lugar privilegiado de toda a semelhança, então é possível que as fotografias da história, as fotografias como história, estejam desde sempre tensionadas – literalmente – para as constelações, as estrelas. O mesmo seria dizer: a fotografia é uma parente moderna da astrologia. Mais ainda: as fotos podem hoje ser lidas como eram lidos antigamente os astros.

Para Benjamin, de fato, qualquer leitura profana, de textos ou de imagens, conserva algo das leituras mágicas, exatamente porque estaria fundada na percepção de semelhanças, próximas ou remotas, sensíveis ou – como é de longe o mais frequente em nossos dias – extrassensíveis. A esta concepção mimética da linguagem, correspondem uma temporalidade particular e um evento paradigmático. Escreve Benjamin:

Se o gênio mimético foi verdadeiramente uma força determinante na vida dos Antigos, eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom, concebido sobretudo como um ajustamento perfeito à ordem cósmica.

Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade da esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. [...] Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros (1984: 110).

O evento que nos visa desde o fundo de toda semelhança, e que se nos oferece no máximo de sua potência no que lemos, é o nascimento. O tempo que lhe é próprio é o instante de um relampejar. Precisamente, o tempo e o evento que no poema de Herberto Helder nos são dados a ler fotograficamente, em uma imagem na qual, subitamente reconhecida pelo presente do poema das oitentas voltas do poeta ao sol, fulgura, como se no espocar de um flash, a perfeição cósmica do primeiro instante.

### **Volta e meia: sombra**

Benjamin ensina que tanto o astrólogo disposto a ler o brilho evanescente das constelações quanto o leitor disposto a reter o evento semelhante tomam parte no clarão em que se constitui a similaridade que assimilam: nós mesmos e o que nos olha no que vemos. Em outras palavras: não percebemos uma semelhança ao escrutinarmos algo por fora, mas ao sermos fulminados pela emergência repentina de uma identidade que nos condensa com aquilo mesmo que olhamos. O que então o poema de Herberto Helder nos pode mostrar sobre nós próprios, no instante em que sua imagem se adensa a nós, adensando-nos reciprocamente a ela? O que vemos em nós mesmos, no momento em que o poema corresponde aos nossos olhares? Pode ser que um episódio literário-fotográfico, ou antes literário-fotográfico-pictórico, nos forneça algumas intuições a respeito. Escreve Mauricio Lissovsky:

A história é bem conhecida. Em 1867, Dostoievski visitava o museu da Basileia, na Suíça [...]. Diante de uma pintura de Holbein, o Jovem, ele congela, sem conseguir desviar os olhos. No rosto do escritor, a mesma expressão, mistura de êxtase e pânico, que costuma ter na iminência de um ataque epilético [...]. No quadro do museu, Cristo, em tamanho natural, deitado em sua tumba. Este corpo que ainda não começara a decompor-se – e que ao cabo de três dias ressuscitaria, erguendo-se incólume do sepulcro –, estava ali [...] como que em uma fermata entre a vida e a morte. O Jesus de Holbein não repousa seu quinhão de eternidade: de olhos semi-abertos e abdômen contraído, prolonga indefinidamente a dor da cruz e retém indefinidamente o seu último suspiro. A boca aberta não emite nenhum som, mas o dedo da mão direita fala por todo o corpo e aponta-nos o Sudário (2012: 11-2).



Figura 1: Hans Holbein, o Jovem. *Cristo Morto na Tumba*, 1521.

E Lissovsky então prossegue:

O que viu Dostoiévski na pintura de Holbein, se não o próprio duplo? Seu próprio corpo como duplo vivo da imortalidade morta de Cristo. O corpo do Cristo como duplo morto de sua própria mortalidade viva. E, no entanto, tudo isso em suspenso, como em uma fotografia. Jesus [...] nascido junto em corpo e imagem, tão vivo quanto morto (*idem*: 12).

E quanto a nós, aqui e agora, neste ensaio, diante da visada fotográfica do poema que em Herberto Helder leva a data do seu aniversário de oitenta anos? Nós, aqui e agora, expostos a algo que, em um instante de recognoscibilidade mútua, nos visa desde o fundo das palavras do poeta, arrastando-nos para si mesmo, ao mesmo tempo que salta em nossa direção? O que vemos no poema de Herberto Helder, senão o nosso próprio duplo? Ou reciprocamente a nós mesmos, enquanto duplos do poema? Nós mesmos: duplos vivos e mortais da mortalidade viva de um recém-nascido virtualmente morto. Nós: imagem e semelhança inconcebíveis da letalidade desde sempre apenas um pouco atrasada dos nossos próprios partos. Nós: duplos de uma vida que sai ao mundo ligada umbilicalmente a uma morte nem mais nem menos certa que a nossa – quer nos aperte o pescoço ao nascermos, quer não.

O que nos olha quando miramos o poema das oitenta voltas de Herberto Helder ao sol é assim o nosso próprio rosto – duplicata inconcebível de uma imagem que contrai em um só instante um nascimento e uma morte, espelho dos instantes inapreensíveis dos nascimentos e das mortes de todos nós – extremos dos quais nos é dado conhecer apenas o intervalo que o poema precisamente nos nega, ao comprimi-lo em um resumo incommensurável – como se assim nos extirpasse inteiramente o espaço pelo qual se poderia espalhar a diferença a que chamamos – chamaríamos, se não nos tivesse sido justamente negada – “a nossa própria vida”.

### **Volta completa: revolução**

O poema das oitenta voltas de Herberto Helder ao sol encena os instantes inapreensíveis do nascimento e da morte de cada um de nós. Mais ainda: nos apresenta à sua experiência impossível, misturando-nos a uma imagem que nos duplica, ao encenar um parto tão nosso quanto para nós desconhecido, desde o qual nos mira a figura para nós igualmente concreta e abstrata do nosso próprio cadáver. Mas não precisamos nos ater apenas à face mais sombria dos apenas cinco versos a que este ensaio se dedica. Podemos também considerar o que de mais transformador o poema que em Herberto Helder se associa a seu aniversário de oitenta anos herda de sua compleição fotográfica: algo que emanaria de um encontro entre dois dos atributos mais fecundos da temporalidade das fotos: a interrupção e a espera (Lissofsky 2008, 2014).

Tenho para mim que Herberto Helder reconheceu grandes poderes tanto a uma quanto a outra. Escreve o poeta em 18 de setembro de 1971, no semanário *Notícia*, editado em Angola, a propósito de uma exposição do seu então colega de jornal, o fotógrafo Eduardo Guimarães – diga-se de passagem, o mesmo que, em 18 de março de 1972, precisamente seis meses ou meia volta ao sol mais tarde, estaria com o poeta em um fatídico acidente de carro entre o Lobito e Luanda<sup>4</sup>:

De fotografia nada sei, a não ser a inquietante proposta dessa coisa mítica: parar o tempo num pequeno espaço e garantir-lhe uma ambição de eternidade. Mas quem pode garantir não ser ficção o cinetismo da realidade? É dentro de nós que as imagens correm. Mas o caçador chega ao mundo de fora e diz: Pára! – e tudo pára. Temos um movimento visual escolhido pela atenção comovida, o espaço cuidadoso, o alarme fascinado. Na película impressionada fica a conjunção do sujeito com o objeto, síntese de um lapso da “história”, acabado de nascer e já votado às várias mortes das coisas todas.

Eduardo Guimarães é um caçador desses instantes. Vai para os lugares onde pessoas e coisas estão a aparecer e desaparecer com aquela velocidade que se sabe. Diz: Param! E elas param. Depois, claro, está aqui a exposição (Helder 2018: 104).

Tudo neste texto me parece revelador: desde indicações que poderiam descrever aspectos da própria poética de Herberto Helder,<sup>5</sup> até ideias surpreendentes sobre o movimento e a percepção, expostas em termos que a mim me parecem profundamente nietzschianos.<sup>6</sup> Mas estes talvez sejam temas estrangeiros a um texto que pretende ainda conservar algo de sua motivação inaugural, isto é, que reclama à distância certo signo de

celebração, certa visada comemorativa. Aqui e agora, nesta homenagem intempestiva a Herberto Helder, importa o poder revolucionário do tempo das fotografias, considerado em suas forças de interrupção e de espera – como dizia ainda há pouco.

Quanto à interrupção, está perfeitamente explícita desde as primeiras linhas do texto que o poeta dedica às fotos de Eduardo Guimarães: “parar o tempo em pequeno espaço e garantir *-lhe* uma ambição de eternidade” (Helder 2018: 104, *itálico* meu). Mas a quem exatamente seria garantida uma tal ambição? Isto é: a que precisamente se refere este “*lhe*”? Ao tempo? Ao espaço? Ou quem sabe a um tempo parado no espaço, detido espacialmente na interrupção que inauguraria, nas palavras do poeta, um “lapso na ‘história’” (*ibid.*)? Recorramos outra vez a Walter Benjamin, para quem a fotografia, como já vimos, é a metáfora do pensamento histórico em geral. Reza a sua décima-sétima tese *Sobre o Conceito de História*:

[O pensamento histórico] não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, [...] ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas (1984: 231).

Teria então o poema que reclama a data dos oitenta anos de Herberto Helder, em tudo o que compartilha com as fotografias, e portanto com o pensamento histórico, essa força de interrupção? Seria ele a imagem de um tempo que se paralisa como espaço, ou de um espaço que se detém quando se temporaliza, de modo a se destacar a si mesmo, enquanto poema singular, do conjunto da obra do poeta, segregando-a assim de sua época, a nossa, para então suspender nossa época do contínuo da história – ajuizando-nos finalmente a cada um de nós o nosso destino? Teria a vocação para a eternidade que Herberto Helder imputa às fotografias a forma de uma ínfima paragem espaço-temporal? Seria afinal isso o que se dá a ler no quarto dos apenas cinco versos de seu poema fotográfico? “[P]ara sempre num sufôco” (Helder 2017: 609): a eternidade em

um pequeno “lapso da ‘história’”, uma pausa silenciosa do destino (Benjamin 1987, Lissovsky 2014), um hiato na respiração.

Seja como for, o que está em jogo na interrupção do processo histórico pelas imagens fotográficas, enquanto nós inextricáveis de tempo e espaço, é a relação entre o mais breve momento e toda a história, entre um instante e todos os demais, entre o presente mais imediato e toda a eternidade. E no entanto nada garante que sejamos alguma vez capazes de apreender, ou que um fotógrafo seja alguma vez capaz de clicar, este instante em que todos os tempos convergem e frutificam em sua própria interseção. Ou talvez tudo seja ainda mais terrível: desses instantes bem-sucedidos, talvez nunca possamos senão estar à espera. Mas não se trata de qualquer tipo de espera: não uma espera passiva e sim outra, radicalmente vigilante: não a espera de quem se abandona à distração, mas a de quem hesita ativamente a ponto de fazer de sua própria espera um ato de paixão. Todos nós sabemos na prática: enquanto esperamos, o futuro existe. E quando esperamos com paixão, ele existe plenamente.

É assim que me pergunto, aqui e agora, como se finalmente tocado pelo espanto metafísico que Barthes nos convidava há pouco a experimentar diante de cada foto, se não terão sido os vestígios dessa espera apaixonada o que Herberto Helder terá reconhecido nas fotografias de Eduardo Guimarães – imagens que não vi, expostas em Angola, onde nunca estive, no início de anos mil novecentos e setenta, muito antes de eu nascer. Quero dizer: me pergunto se o que Herberto Helder leu nas imagens de Eduardo Guimarães como “um movimento visual escolhido pela atenção comovida, o espaço cuidadoso, o alarme fascinado”, e que teria deixado na “película impressionada [...] a conjunção do sujeito com o objeto, síntese de um lapso da ‘história’” (Helder 2018: 104), não terão sido os traços de uma espera na qual, no tempo de uma interrupção do tempo, o fotógrafo se teria inclinado apaixonadamente para o futuro.

E me pergunto ainda qual seria a mais poderosa espera que o olhar fotográfico poderia conceber, aquela que poderia extrair à mais insignificante fração da história a plenitude de suas possibilidades adventícias, ou ainda a que prolongaria ao máximo a abertura – se pudermos ainda invocar uma última imagem benjaminiana – da “porta estreita pela qual pode passar o Messias” (Benjamin 1984: 233). Ocorre-me uma resposta: seria aquela que, no evento fotográfico, adiasse indefinidamente o momento do disparo que a encerra. Uma espera que, como no verso final do poema-fotografia de Herberto Helder, tornasse o instante do clique “iminente para sempre” (2017: 609).

Eis então o que pode haver de verdadeiramente revolucionário no poema que se

associa à octogésima revolução solar de Herberto Helder: a abertura, no âmago do tempo instantâneo das fotografias, de um tempo de espera, ou de uma “reserva de porvir” (Lissovsky 2014: 45). Entre poesia e fotografia, se esboçaria assim uma poética do instante, à qual corresponderia a demarcação de um espaço de proteção ao futuro: a invenção de um tempo em que se atrasaria para sempre o momento desde sempre já quase consumado em que luz, enquadramento e pose fariam coincidir exatamente o cordão umbilical do recém-nascido e a força do condenado. Um tempo e um espaço que adiariam infinitamente a morte infinitamente próxima.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo foi desenvolvido no âmbito de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/136035/2018) e do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020).

<sup>2</sup> A jornada “*Saio hoje ao mundo*: homenagem a Herberto Helder” decorreu em 26/11/2019, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Uma primeira versão deste texto foi pronunciada na ocasião.

<sup>3</sup> Tomo aqui a palavra “constelação” como equivalente ao que no texto original é o vocábulo alemão “Konstellation”. Sigo assim a maioria dos tradutores de Walter Benjamin, em diversos países. Uma rápida pesquisa por edições publicadas, por exemplo, nos Estados Unidos, na França, no México e em Portugal indica que a opção da tradução é tipicamente “constelação”, “constellation”, “constelación”. A única exceção de que tenho conhecimento é a da tradução de Sérgio Paulo Rouanet – utilizada com frequência no Brasil e adotada como referência por este ensaio mesmo. Em vez de “constelação”, Rouanet opta por “conformação”. Prefiro não acompanhá-lo nesta escolha em particular.

<sup>4</sup> Entre abril de 1971 e junho de 1972, Herberto Helder foi colaborador do *Notícia – Semanário Ilustrado*, de Angola, para o qual realizou diversas reportagens. No dia 18 de março de 1972, o poeta e o fotógrafo Eduardo Guimarães acabavam de finalizar a cobertura do Festival da Chita, no Lobito. Ao retornarem de carro a Luanda, sofrem um acidente que os deixa a ambos bastante feridos. Por alguns dias, ficam internados em um hospital da região. Em seguida, são enviados de avião a Luanda, onde completam sua recuperação. Veja-se, a propósito, em *minúsculas* (Helder 2018: 191–3).

<sup>5</sup> Da poética de Herberto Helder, certamente, mas não apenas. A “conjunção do sujeito com o objeto” que o poeta percebe nas fotos de Eduardo Guimarães é uma ambição extensiva às poéticas modernas em geral. No prefácio que dedica aos *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (1963), por exemplo, Herberto Helder escreve: “A imagem (e tome-se o termo com o sentido que uma moderna nomenclatura lhe possa dar) conduzirá o poeta aos domínios da analogia, isto é, a uma nova noção das elações entre os elementos do real. [...] Pela aproximação agora possível entre as distâncias do real, *pela capacidade de fusão de antinomias*, a poesia de Bettencourt torna-se mais profunda, complexa e densa” (1963: 20–1, itálicos meus). Para Herberto Helder, a poesia moderna, ou certa poesia moderna, é capaz de promover a “fusão”, a “conjunção”, ou, para evitar quaisquer sugestões dialetizantes, a afirmação irrestrita dos termos em contradição, a fuga às antinomias que há milênios organizam o pensamento ocidental.

<sup>6</sup> Em outros textos, Nietzsche é meu convidado de honra, mas prefiro mantê-lo fora deste ensaio. Temo que o filósofo enxergasse, em algumas passagens deste escrito – inclusive na que o conclui – a celebração não de tanto um aniversário, mas do niilismo moderno: a desvalorização do tempo, quer dizer, da vida temporal, em favor de um tempo futuro. É então para escapar às suas marteladas que este ensaio exclui Nietzsche de sua lista de presenças. Mas parece ainda possível indicar os ecos nietzschianos que considero audíveis nas palavras Herberto Helder que acabamos de ler. Diz o poeta: “quem pode garantir não ser ficção

o cinetismo da realidade? É dentro de nós que as imagens correm”. Em um fragmento de 1872, Nietzsche diz algo semelhante (2010: 47): “Inicialmente não vemos as imagens no olho a não ser *em nós*, não ouvimos o som a não ser *em nós* – daí a admitir a existência do mundo exterior há um grande passo”. Note-se ainda que, para Herberto Helder, se a fotografia garante ao instante, por um lado, uma “ambição de eternidade”, capta sempre, por outro, algo “acabado de nascer e já votado às várias mortes das coisas todas”. Ou seja: uma foto tanto suspenderia do fluxo temporal o instante que fixa quanto testemunharia sua participação no movimento do vir a ser. Neste sentido, a fotografia, tal como Herberto Helder a entende, permitiria algo como uma eternização do instante, isto é, uma experiência terrena da eternidade – bem ao modo de Nietzsche.

### Bibliografia

- Barthes, Roland (1984), *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*, tradução de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Benjamin, Walter (1984), *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- (1987), *Obras escolhidas II: rua de mão única*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense.
- Helder, Herberto (1963), “Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt”, *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa, Portugália, XI-XXXII.
- (2006), “O nome coroado”, *Telhados de vidro*, Lisboa, Averno, nº 6, 155-167.
- (2017), *Poemas Completos*, Rio de Janeiro, Tinta da China.
- (2018), *em minúsculas*, Porto, Porto Editora.
- Lissovsky, Mauricio (2008), *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*, Rio de Janeiro, Mauad.
- (2012), “A Fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível!”. *Ícone* (Online) Universidade Federal do Recife, nº 14, v.1, 1-16.
- (2014), *Pausas do Destino – teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad.

# O que aqui se dá a ver é o nosso medo: fotografias de Paulo Nozolino e a escrita de Rui Nunes<sup>1</sup>

Vitor Ferreira

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

## Resumo

Apesar de serem praticantes de artes distintas e autores de obras pessoalíssimas e originais, Rui Nunes e Paulo Nozolino partilham não só uma admiração mútua, como também uma cosmovisão idêntica, sendo que a morte é, assumidamente, um dos temas centrais do trabalho de ambos. Se, na sua obra antológica, intitulada *Far Cry* (2005), o fotógrafo revisita o imaginário de Horror coletivo partindo de lugares como Auschwitz, Gaza ou Sarajevo, no pequeno livro *Makulatur* (2011), o seu olhar detém-se numa tragédia pessoal, a morte dos seus pais. Como tal, este artigo tem como objetivo analisar os diferentes modos de representar a morte nestes trabalhos fotográficos, partindo igualmente das reflexões de Rui Nunes nos livros *O Choro é um Lugar Incerto* (2005) e *A Crisálida* (2016).

## Palavras-chave

Paulo Nozolino, Rui Nunes, fotografia, morte, intermedialidade

1.

No dia 22 de janeiro de 2002, Paulo Nozolino inaugurava uma exposição fotográfica intitulada *Nada*, na Maison Européenne de la Photographie, em Paris. Nas paredes, além das 38 imagens selecionadas pelo fotógrafo (datadas de 1978 a 2000), era possível ler o poema “Ofício”, que o poeta António Osório publicara no livro *A Ignorância da Morte* (1978): “Armacenar sofrimento // Distribuí-lo depois / límpido” (Osório 2009: 86). Alguns anos mais tarde, numa entrevista concedida a Nuno Crespo para o *Público*, Nozolino explicaria a decisão de incluir o poema em conjunto com as fotografias, referindo: “E isto é um grande poema que descreve o meu ofício, o dele e o de algumas pessoas” (Nozolino 2013: s/p). Todavia, o adjetivo “límpido” não deixa de provocar alguma estranheza quando associado à fotografia de Paulo Nozolino, (re)conhecida pelo negro, pela presença do grão e pela escassa nitidez. Além disso, seria o próprio artista, aquando da exposição *bone lonely* na Galeria Quadrado Azul (Lisboa; 2009), a assumir a prática de uma fotografia “suja”:

Esta fotografia “suja” é uma reacção contra duas coisas: primeiro, contra a fotografia limpa, asséptica, a cores, agora praticada, que não tem o mínimo interesse e que não me toca. É a fotografia da banalidade do quotidiano. Em segundo lugar, esta “sujidade” é um espelho do mundo em que vivo. (*apud* Cunha 2009: s/p)

No texto introdutório intitulado “Um certo canto”, presente na recente antologia *Ph. 02 – Paulo Nozolino* (2018), Sérgio Mah enumera os traços “emblemáticos” que caracterizam as imagens do fotógrafo: “o recurso a câmaras analógicas de 35 mm e a escolha de imagens a preto e branco [...] a densidade tonal das provas fotográficas; a preferência por imagens escuras e contrastadas” (Mah 2018: 13). E assim conclui que, em Nozolino, “escurecer” é “um modo de plasticizar a imagem, de reduzir (contornar, refrear, dissimular) a sua (inaceitável) clareza descritiva” (*ibidem*). No entanto, a fotografia “suja” de Nozolino, que rejeita a tal clareza descritiva, é também uma forma de *violência*, uma declarada escolha *estética* que parte de uma justificação *ética*:

Há um sentimento de injustiça enorme na vida e eu estou muito marcado por esse sentimento. Quando era criança não me prepararam, nem me explicaram que o mundo era um sítio tão violento e essa violência confronta-me diariamente. E para lhe sobreviver tenho de gerar mais violência: uma espécie de contraviolência. Não há bem palavras para explicar isto. (Nozolino 2013: s/p)

Ou seja, é a experiência individual do mundo que molda o olhar de Nozolino, “obrigando-o” a produzir certas imagens, fruto dessa “espécie de contraviolência” que o fotógrafo exige a si mesmo.

Numa entrevista recente, Nozolino sublinhava também a importância estrutural que diversas artes tiveram na sua formação enquanto artista, mencionando: “Sem os livros que li, sem a música que ouvi, sem os quadros que vi, as esculturas, as pinturas, a arte, não faria as fotografias que faço” (Nozolino 2018: s/p). Assumindo-se como um grande leitor, já antes o fotógrafo sublinhara a importância da poesia, no geral, e da obra de Rui Nunes, em particular:

Herdei do Rui Nunes a desconfiança acerca das palavras e que é preciso escolhê-las muito bem, porque elas já foram traídas, trituradas e são usadas ligeiramente. E ele gosta da fotografia porque diz sentir na fotografia uma verdade que a palavra já não tem. Mas hoje em dia, fruto da banalização, a poesia já não me alimenta tanto. O importante é ver como os poetas quebram a sintaxe e hoje quem escreve está demasiado preocupado em escrever bem. E o que me interessa não são os textos bem escritos. Tal como não me interessa fotografar ou pintar bem. Interessam-me os momentos de clivagem e destruição e as tentativas de reestruturação das coisas. (Nozolino 2013: s/p)

As palavras de Nozolino permitem concluir que o fotógrafo associa a escrita de Rui Nunes à poesia, e que, simultaneamente, partilha as suas reflexões no que concerne a utilização da palavra e as expectativas em relação ao que a arte “deveria” ser hoje. Neste seguimento, Nozolino confia a Nuno Crespo, o desejo de quebrar a “sintaxe” da sua fotografia, num esforço de fotografar “pior” e quiçá encontrar algo mais *verdadeiro*: “Isto é o pior que consigo fazer. Mas gostava muito de fazer pior. Gostava que as imagens fossem mais cruas, porque ainda há um sentimento estético que me liga a cada uma das imagens e do qual gostava de me libertar” (*ibidem*). Estas palavras aproximam de forma evidente o fotógrafo a Rui Nunes, que, em variadas entrevistas, tem vindo a equiparar uma escrita “límpida” a uma escrita “mentirosa”, reforçando, ao invés, a necessidade de “turvar” a linguagem. No primeiro episódio (intitulado “Mensageiro Diferido”) do projeto *Arquipélago*<sup>2</sup> (concebido por Diogo Vaz Pinto, Hugo Magro e Paulo Tavares), Rui Nunes, em frente à câmara, sublinha “a necessidade de cortar, de partir, de obrigar [a língua] a... dizer a sua pobreza. De tirar aquela empáfia” (Nunes 2015).

Embora um seja escritor e o outro fotógrafo, a crença na visão é um ponto de

partida para ambos. E se Rui Nunes recentemente afirma que “a [sua] escrita é o [seu] seu olhar” (2018a: s/p), convém recordar que já no episódio de *Arquipélago* dizia: “Respeitar a língua é impedir-me de dizer o que eu quero, como eu vejo” (Nunes 2015). Ou seja, primeiro vê, depois escreve (mantendo uma relação de concordância com a visão). Paulo Nozolino, de forma idêntica, comentava alguns anos antes: “A fotografia é uma reflexão pessoal. É como eu vejo o mundo e como me vejo a mim dentro desse mundo” (apud Cunha 2009: s/p). Tal como veremos de seguida, escritor e fotógrafo partilham temáticas e obsessões, produzindo diversas obras em que esses ecos são assinaláveis.

## 2.

Para acompanhar as fotografias presentes na exposição antológica *Far Cry*, de Paulo Nozolino, que decorreu em 2005 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Rui Nunes escreveu o texto “O choro é sempre um lugar incerto”, que constituiria a primeira parte do livro *O Choro é um Lugar Incerto* (2005), publicado no final desse mesmo ano.<sup>3</sup> Desde então, a fotografia de Nozolino imiscui-se frequentemente nos textos do escritor, através de referências mais ou menos discretas. Mas além da admiração pelo trabalho fotográfico de Paulo Nozolino, da “ternura exasperada” que pressente nas suas imagens (como refere no episódio de *Arquipélago*), o que terá motivado a escrita de “O choro é sempre um lugar incerto”?

Quando Paulo Nozolino fala ou escreve a respeito da sua obra, não deixa de sublinhar a importância que uma visita a Auschwitz, em 1994, teve no seu trabalho fotográfico subsequente. Daí que o fotógrafo assumia: “Há dois períodos do meu trabalho: um antes e um depois da visita a Auschwitz. A partir daí deixei de ver o mundo da mesma maneira; nem eu sou a mesma pessoa. A partir dessa data tornei-me um ser politizado” (Nozolino 2006: s/p). A experiência de ver as imagens de *Far Cry*, acompanhadas pelo texto de Rui Nunes, permite constatar que são justamente essas fotografias, pós-1994, que interpelam o escritor. No entanto, Nunes parece igualmente consciente da impotência da palavra face ao Horror:

O Holocausto, o inominável da situação, ainda hoje nos move sem nós sabermos. Desde miúdo que convivi com pessoas que viveram essa situação. Algumas já morreram, mas durante 30 e tal anos, quase 40, convivi com pessoas que estiveram num campo de concentração, cujos irmãos e pais tinham morrido num campo de concentração. E vi como isso opera e como é que cala. A linguagem não chega para dizer as coisas. (Nunes 2013: s/p)

De qualquer forma, ver as fotografias de Nozolino suscita no escritor a necessidade da denúncia, a resistência possível à desmemória. Os fragmentos que formam o seu texto não se encontram numerados nem se organizam de forma simétrica, havendo frases a negrito e espaçamentos irregulares que acentuam a sensação de desordem do texto. Todavia, há também uma evidente estratégia de abertura e fechamento:

o que aqui se dá a ver é o nosso medo:

cada fotografia diz que as trevas são luminosas e a luz sombria, que a luz se abre em grão de sombra, se torna descontínua, às vezes concentra-se e pesa e traça a linha da alucinação

[...]

**Esta luz não abre à palavra. Mas abre em nós a palavra como uma reminiscência:**

(Nunes 2005: 29)

Temos medo

Temos sempre medo:

nem a palavra que dizemos em voz baixa nos acompanha.

[...]

(idem: 45)

Estes excertos, retirados do primeiro e do último fragmento de “O choro é sempre um lugar incerto” explanam esse estado emocional (“medo”) como consequência direta da visualização das imagens de Nozolino. Como tal, o texto de Nunes assinala o medo, não apenas da realidade que as fotografias mostram, mas sobretudo da insuficiência da palavra enquanto resposta (“A linguagem não chega para dizer as coisas”). Eis o escritor num lugar de impossibilidade: perante o Horror absoluto, a palavra parece insuficiente; o mutismo também. Rui Nunes combate descrente o silêncio e num outro fragmento redige: **“Só os pormenores aproximam os olhos das lágrimas”** (idem: 44). Por conseguinte, o seu olhar perscruta demoradamente certas imagens, tal como se pode verificar num dos fragmentos iniciais do texto:

um rosto cresce até à legibilidade, cresce e mostra o sofrimento, tão intenso, que esbate cada linha numa doença da fronteira. A morte rodeia-o dos seus sinais: peso, mortalha, letras, números, porém ele parece dormir, no silêncio de um nome a apagar-se. E, nesse

sono, sonha a infância:

correm as crianças na rua vazia, num movimento que as quer desprender da sua sombra. Este horror está inscrito na nossa memória; outras crianças correram assim, numa cidade da Alemanha, numa rua de Gaza, no silêncio das ruínas de Sarajevo, num meio-dia qualquer da incerteza, presas também à sua sombra, mas tentando escapar dela (*idem*: 29-30).

Não é uma tarefa árdua identificar as fotografias de Nozolino que o excerto convoca. Neste caso, o “rosto” mencionado será o que se encontra na fotografia “Dead child, Sarajevo 1997”,<sup>4</sup> sendo possível reconhecer as letras e os números, a ambiguidade do olhar da criança, a confusão entre a morte o sono. Porém, é igualmente necessário atentar ao modo como o escritor promove a relação (através do sinal de pontuação “:”) entre esta imagem e a seguinte, — “E nesse sono sonha a infância: correm as crianças na rua vazia, num movimento que as quer desprender da sua sombra” — que dirá respeito à fotografia “Untitled, Sarajevo 1997”. Ambas as imagens partilham a referência espaço-temporal (Sarajevo, 1997), mas o entendimento de Nunes é metonímico, multiplicando a sua leitura por outros espaços/tempos de Horror: “numa cidade da Alemanha, numa rua de Gaza”. Conforme escreve noutro fragmento, os seus olhos, como os do fotógrafo, não veem “nexos mas acumulações”:

montes de garfos que são montes de cabelo que são montes de roupa que são montes de sapatos de malas de ossos de mortos,  
montes de garfos que são montes de corpos nus a resvalar, no plano inclinado da caixa de uma camioneta, para uma vala comum,  
garfos que na periferia têm o brilho do aço dos capacetes, o tracejado milimétrico de um tiro. (Nunes 2005: 31)

Os “montes de garfos” (observe-se o “caráter metonímico e alegórico” da fotografia de Nozolino, como Sérgio Mah aponta em “Um certo canto”) também são facilmente reconhecidos numa fotografia de *Far Cry*: “Untitled, Mullhouse 2001” (Nozolino 2005). A legenda da imagem não impede o escritor de pensar no Holocausto, abrindo, porventura, a reminiscência de outras imagens como a “vala comum” de Resnais em *Nuit et Brouillard* (1955). E ainda que a legenda aponte noutra direção, imagens como esta formam já parte da iconografia do Horror, como Yara Frateschi Vieira sublinha no prefácio

de *O Choro é um Lugar Incerto*: “O peso dessas imagens na nossa memória é tão grande que, mesmo quando a fotografia não explicita esse contexto, é a sua própria ausência que se contempla” (Vieira 2005: 18).

Assim, a escrita de Rui Nunes em “O choro é sempre um lugar incerto” é um exercício paradoxal, que se esforça por imaginar o inimaginável, tentando escapar à sua própria sombra (isto é, ao conhecimento e à memória) como as crianças que correm na fotografia de Sarajevo. Este é o esforço de uma escrita que se assemelha profundamente à intenção de Didi-Huberman no seu livro *Écorces*. O ensaio fotográfico (e autobiográfico) do escritor francês surge como consequência de uma visita a Auschwitz-Birkenau em junho de 2011. Um fragmento em particular debate a possibilidade de fotografar ou escrever sobre o Holocausto:

J’ai donc passé la porte de ce qui fut l’enfer autrefois et de ce qui était, ce dimanche matin, si calme et silencieux. Je suis monté au mirador principal. J’ai photographié la fenêtre qui donne sur la rampe de sélection. Mon ami Henri, qui m’accompagnait – et par l’insistante douceur duquel je m’étais résolu à faire le pas de ce voyage –, me dit m’avoir entendu dire: « C’est inimaginable. » Je l’ai dit, bien sûr, je l’ai dit comme tout le monde. Mais si je dois continuer d’écrire, de regarder, de cadrer, de photographier, de monter mes images et de penser tout cela, c’est précisément pour rendre une telle phrase incomplète. Il faudrait plutôt dire : « C’est inimaginable, donc je dois l’imaginer malgré tout. » Pour en figurer quelque chose au moins, au minimum de ce que nous pouvons en savoir. (Didi-Huberman 2011: 30)

“Malgré tout”: há que continuar essa frase incompleta. Ou, como na última página de um outro livro (*Nocturno Europeu*) Rui Nunes professa: “tentar mais uma vez, mesmo sabendo que / tentar mais uma vez / é não interromper a morte” (Nunes 2014: 107). Isto é, tentar, sempre, quanto mais não seja pelo seguinte motivo:

não sei acabar: sei prolongar o massacre.

O meu.

Repito. Repito?

porque qualquer repetição inicia

um pequeno e fascinante desvio

(*ibidem*)

3.

Ao contrário de outros livros de Paulo Nozolino, *Makulatur* (2011) é assumidamente um objeto catártico que surgiu de uma obrigação sentida pelo fotógrafo após a morte dos seus pais:

Foi horrível, mas foi a única maneira que encontrei de lhes fazer uma homenagem. E foi assim que exorcizei a morte deles, que foi uma coisa que deu cabo de mim. No espaço de um ano, perdi ambos os meus pais, que eu adorava. E conheci a terrível dor de ter ficado órfão. Foi muito, muito duro. Mas tive de fazer essa exposição, até porque esta é que é a verdadeira dimensão do trabalho, senão, são só jogos florais ou papel de parede. (Nozolino 2013: s/p)

Nozolino nunca pretendeu dissimular o verdadeiro propósito do livro. *Makulatur* é um conjunto de doze fotografias, organizadas em seis dípticos, que não se coíbem de mostrar o pai e a mãe nos momentos que antecedem as suas mortes. Após as fotografias, no livro, surge a seguinte frase a negrito, ocupando integralmente uma página: “my mother died one year, one month and one day after my father” (Nozolino 2011).<sup>5</sup> Em relação ao título escolhido, “Makulatur” é uma palavra alemã que significa “resíduo” ou “desperdício”, sendo também uma expressão que a editora Steidl utiliza nas impressões com erros (e que, por isso, devem ser destruídas). *Makulatur* é, portanto, uma elegia que se revela ainda mais violenta tendo em conta a dimensão autobiográfica da obra e a associação promovida entre as fotografias dos pais e os restantes elementos fotografados, tais como: valas, espingardas, carne.

“No momento da morte, / o mundo enche-se de objectos” (Nunes 2016: 15): assim abre o primeiro excerto de “(Makulatur)” em *A Crisálida*.<sup>6</sup> E prossegue numa associação, já tantas vezes mencionada, entre a palavra e a morte: “No momento da morte, / as coisas unem-se, como as palavras de uma imensa frase” (*ibidem*). Ao longo do texto, Rui Nunes não cede a um mero exercício efrástico, mas tampouco deixa de retomar certas imagens do fotógrafo: “Às espingardas alinhadas uma por baixo das outras, na parede” (*ibidem*), que corresponde à oitava fotografia; “somos (todos) o instante prévio. Do talhante. [...] o boi pendurado de um gancho. / O piano das costelas” (*idem*: 16), que corresponde à última fotografia; “Hoje, as oito espingardas alinhadas na parede têm a imobilidade que antecipa” (*idem*: 23), que corresponde novamente à oitava fotografia.

Em relação às “personagens”, Rui Nunes opta pelos termos “homem” (ou “pai”, apenas numa ocasião) e “mulher”. A imagem do pai diz respeito à quarta fotografia, e a da mãe à décima. Sobre a “mulher” poucas palavras acrescenta: nota-lhe a “boca”, a “solidez dos maxilares [que] entreabre no ar uma imprecação. / Que nunca se extinguirá” (Nunes 2016: 16). Mas no que diz respeito ao “homem”, o escritor inscreve-o no texto de forma obsessiva. Ao contrário da mãe, que, deitada numa cama, não parece ter consciência de estar a ser fotografada, o pai dirige diretamente o olhar em direção à câmara (e, conseqüentemente, a quem vê a fotografia). Este confronto direto parece perturbar o escritor, que, em múltiplos fragmentos narra o que o seu olhar minucioso vê ou antecipa:

uma tinta espessa, um pincel grosseiro, traçaram quatro letras e alguns números num cobertor. E empobreceram-no. Empobreceram o homem, enrolaram-no numa morte de que ele quer fugir, na corrida trôpega de quem está quase a ser apanhado.

A boca aberta são os livros todos do medo.

Do mundo

(*ibidem*)

Veja-se como o texto de Rui Nunes se constrói através de um movimento que oscila do facto, do visível (“quatro letras e alguns números num cobertor”) ao intuitivo, à imaginação (“numa morte de que ele quer fugir”). Um movimento que se repete no seguinte excerto:

Ao lado, no pulso do homem, a ligadura. O número na pele.

O anónimo, apesar das letras.

Uma palavra abriga na mancha a sua traição: é uma manta áspera, enrolou tantos mortos, ninguém diz ao homem: levanta-te e caminha: ele é só um homem na sua ira. Que a ira torna um homem qualquer. Chama, talvez. Ou vai chamar. Ou um nome que o devora. Que o devora, não. Que o come. Que o mastiga. Os lábios não se encontram: as contorções de um verme desencontram-se.

(*idem*: 17)

A quarta fotografia permite a identificação da “ligadura”, da “manta áspera”, dos pormenores em que o olhar de Nunes se fixa. Mas o texto vive também daquilo que o

escritor intui *para além* do que está representado (“ninguém diz ao homem: levanta-te e caminha: ele é só um homem na sua ira”). Num outro momento, Rui Nunes interroga: “Hoje, o pai, empurrado para a frente pelo pano branco que tapa a cadeira. Quer falar. Ou o grito onde acaba?” (*idem*: 23). A boca aberta, a expressão de medo antecipada pelos olhos, e congelada pela fotografia, fazem do sofrimento um lugar inescapável: “Um homem bate com os pulsos ligados nos braços da cadeira. Até o sangue manchar as ligaduras” (*idem*: 25).

Desconfiando do *poder* da palavra, Rui Nunes submete a linguagem a um esforço *último*: escreve por necessidade, mas suspeitando; esgrime a palavra perante o horror coletivo (Holocausto, conflito israelo-palestino, Guerra da Bósnia) e individual; diz a palavra após a fotografia; combate, portanto, com a palavra, as situações em que não há bem palavras para isso (tal como em Nozolino, talvez se trate afinal de uma estratégia de *contraviolência*). Assim, cabe ao leitor interrogar-se: *porquê?* Há uma resposta de Rui Nunes que oferece uma conclusão, nunca definitiva, apenas possível:

Eu acho que nenhuma palavra diz uma pessoa. E esse é o único plano da transcendência – aqui literalmente – que me fascina. É que uma pessoa está totalmente para lá de tudo o que se pode dizer. Há um lado irreduzível em cada pessoa. Irreduzível a qualquer palavra. E é isso que o escritor deve explorar, sabendo que não chega lá. Aliás, há um lado irreduzível na própria realidade. E é essa irreduzibilidade que leva a que se escreva continuamente. (Nunes 2018a: s/p)

#### 4.

Antes de terminar, há que voltar ao princípio. Quando Paulo Nozolino contrapõe “fotografia suja” a “fotografia limpa”, revela um entendimento da arte muito semelhante a Rui Nunes, que opõe “palavra desfeita” a “palavra inteira”. Simultaneamente, ambos partilham uma visão *modesta* da arte e dos seus ofícios. Quando questionado a respeito do “que pode a literatura”, Rui Nunes responde: “Acho que pode muito pouco, e não é um problema, isso. A literatura pode fazer algumas coisas. O que pode fazer é obrigar-me a entrar na minha própria intimidade. Um livro é actual quando eu entro na minha intimidade. É isso que a literatura pode, e muito pouco mais pode” (2018a: s/p). Também Paulo Nozolino não acredita que possa “mudar o mundo”; fotografa, pois, “para ver como é que ele evolui” (Nozolino 2013: s/p). Desta forma, a “limpidez” do seu ofício não terá tanto que ver com os resultados técnicos obtidos, quanto com uma

finalidade ética, – a justiça e a integridade que as suas fotografias deverão revelar – como sublinha Rui Nunes no texto “Intempestivo até à desolação”, que fecha o livro *Ph. o2* – Paulo Nozolino:

Não trai. Não se trai. Íntegro, na sua incompletude. Despreza a retórica da justificação, a cobardia dos que se escondem nas palavras e dos que desviam os olhos.

É o que faz. Até à ausência de qualquer álibi.

(um homem sem álisis)

Desprotegido, desprotegendo-se, torna-se inatacável.

O ato de mostrar não é uma acusação mas um desvendamento.

Os seus olhos veem, o seu olhar escolhe: não mostra o homem com medo, mostra o medo do homem; não mostra o mundo abandonado, mostra o abandono do mundo; não mostra a ausência de Deus, mostra o Deus da ausência: a solidão de todos nós.

Descrente?

(Nunes 2018b: 127)

São palavras de Rui Nunes a respeito de Paulo Nozolino. Mas poderia ser ao contrário. Isto é, une-os uma visão desencantada do mundo, no geral, e da arte, em particular. Mas também a certeza de que fazem parte desse mundo, e de que o deverão representar dignamente através das suas artes. São, portanto, *homens sem álisis*, que desejam, acima de tudo, preservar a ética de um olhar que não se desvia, a integridade.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo foi desenvolvido no âmbito de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/130686/2017) e do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020).

<sup>2</sup> O projeto consiste na realização de vídeo-entrevistas a escritores. Até ao presente momento, encontram-se disponíveis 8 episódios (2015–2018), em linha e de forma gratuita, na plataforma digital *YouTube*.

<sup>3</sup> O livro de Nunes divide-se em duas partes: “O choro é sempre um lugar incerto” e “(os habitantes da casa: luz, palavra, segredo)”. A primeira parte encontra-se também na edição em livro de *Far Cry*, publicada pela Steidl e Fundação de Serralves, e intitula-se “Crying is a place ever uncertain”, numa tradução de Yara Frateschi Vieira e Eric Mitchell Sabinson.

- <sup>4</sup> As páginas de *Far Cry* não se encontram numeradas. Os títulos das imagens de Nozolino que são citados neste artigo remetem para as legendas que surgem no livro, por baixo de cada fotografia.
- <sup>5</sup> Tal como em *Far Cry*, as páginas de *Makulatur* tampouco se encontram numeradas. No entanto, ao contrário do que sucede em *Far Cry*, as imagens de *Makulatur* não têm títulos nem legendas.
- <sup>6</sup> A *Crisálida* (2016) é um livro de ficção de Rui Nunes, composto por vários fragmentos com diversos títulos. Os quatros fragmentos intitulados “(*Makulatur*)” surgem nas seguintes páginas: 15-16; 16-18; 23; 24-25.

## Bibliografia

- Cunha, Sílvia Souto (2009), “O mundo segundo Nozolino”, *Visão*, 8 de janeiro, <<https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2009-01-08-o-mundo-segundo-nozolino-1/>> (último acesso em 23/11/2020).
- Didi-Huberman, Georges (2011), *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Mah, Sérgio (2018), “Um certo canto”, in *Ph. 02 – Paulo Nozolino*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 7-27.
- Nozolino, Paulo (2005), *Far Cry*, Göttingen e Porto, Steidl e Fundação de Serralves.
- (2006), “O olhar é um lápis que se afia com a idade”, entrevista concedida a J. Paulo Coutinho, *Jornal de Notícias*, 25 de setembro, <[www.jn.pt/arquivo/2006/interior/o-olhar-e-um-lapis-que-se-afia-com-a-idade-571018.html](http://www.jn.pt/arquivo/2006/interior/o-olhar-e-um-lapis-que-se-afia-com-a-idade-571018.html)> (último acesso em 24/11/2020).
- (2011), *Makulatur*, Göttingen, Steidl.
- (2013), “Paulo Nozolino: o fotógrafo das imagens difíceis”, entrevista concedida a Nuno Crespo, *Público*, 12 de maio, <<https://www.publico.pt/2013/05/12/jornal/se-eu-nao-conseguir-amar-as-coisas-que-fotografo-nao-consigo-sobreviver-26491882>> (último acesso em 23/11/2020).
- (2018), “Paulo Nozolino. ‘A fotografia é a minha prova de vida: estive aqui, vi isto, senti isto’”, entrevista concedida a Ana Sousa Dias, *Diário de Notícias*, 19 de maio, <<https://www.dn.pt/artes/paulo-nozolino-a-fotografia-e-a-minha-prova-de-vida-estive-aqui-vi-isto-senti-isto-9355790.html>> (último acesso em 23/11/2020).

Nunes, Rui (2005), *O Choro é um Lugar Incerto*, Lisboa, Relógio D'Água.

- (2013), “Não basta compreender o terror. É preciso participar dele”, entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto, *Jornal i*, <<https://ionline.sapo.pt/358208>> (último acesso em 24 de novembro de 2020).
  - (2014), *Nocturno Europeu*, Lisboa, Relógio D'Água.
  - (2015), “Mensageiro diferido – Rui Nunes”, vídeo-entrevista concedida a Diogo Vaz Pinto, Hugo Magro e Paulo Tavares, *Arquipélago*, nº1, <<https://www.youtube.com/watch?v=pJciskT5mR8>> (último acesso em 23/11/2020).
  - (2016), *A Crisálida*, Lisboa, Relógio D'Água.
  - (2018a), “Rui Nunes: ‘A minha escrita é o meu olhar’”, entrevista concedida a Hugo Pinto Santos, *Público*, 16 de novembro, <[www.publico.pt/2018/11/16/culturaipsilon/entrevista/rui-nunes-escrita-olhar-1850215](http://www.publico.pt/2018/11/16/culturaipsilon/entrevista/rui-nunes-escrita-olhar-1850215)> (último acesso em 23/11/2020).
  - (2018b), “Intempestivo até à desolação”, in *Ph. o2 – Paulo Nozolino*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 126-129.
- Osório, António (2009), *A Luz Fraterna. Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Vieira, Yara Frateschi (2005), “Fotografia e memória: revelação pela palavra”, prefácio a *O Choro é um Lugar Incerto*, Lisboa, Relógio D'Água: 11-23.



# Quando nós, os mortos, despertarmos: Ana Teresa Pereira, intermediação e o fantasma do narrador

Amândio Reis

Universidade de Lisboa - Centro de Estudos Comparatistas

## Resumo

No seio da obra vastamente dialógica de Ana Teresa Pereira, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008) e *A Outra* (2010) são paradigmas de uma “literatura em segundo grau”. Mobilizando conceitos como os de paródia e novelização, esta reflexão visa iluminar o lugar destes textos numa rede intertextual que envolve também uma novela de Henry James e um romance de Daphne du Maurier, bem como um filme de Alfred Hitchcock e outro de Jack Clayton. Ao dar a voz, nestas duas obras, às personagens mortas de Miss Jessel e Rebecca, Ana Teresa Pereira transforma o modo narrativo num mecanismo mediúnico, um acto de fala performativo e prosopopeico (isto é, a narração) que confere eloquência aos fantasmas e os vivifica, concebendo a escrita e a leitura, tanto num plano textual quanto num plano meta-literário, como experiências de contacto com a assombração.

## Palavras-chave

Novelização, paródia, prosopopeia

### 1. Originais, recriações, revisões

A alusão, a citação e a referência são mecanismos basilares na construção do radical “hipertexto” em que, no sentido dialéctico que Gérard Genette dá a este conceito, a obra de Ana Teresa Pereira assenta fundamentalmente se considerarmos que ela não é apenas, por inevitabilidade prática, relacional ou dialógica, mas derivativa na sua essência.

Esta reflexão é uma tentativa de compreender mais claramente, por um lado, de que forma aqueles mecanismos de interdependência alimentam e constituem a ficção de Ana Teresa Pereira, e, por outro lado, reconhecer os limites a que a autora levou este processo, bem como as consequências de tal experimentação para a crítica e a teoria literárias voltadas para a literatura contemporânea, num contexto em que, segundo crêem alguns críticos, a *produção* da arte terá sido superada pela sua *reprodução* (Allen 2000: 177).

Reconhecendo a importância desta última ideia no entendimento do caso específico de Ana Teresa Pereira, podemos centrar-nos em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008; doravante, *O Verão Selvagem*) e *A Outra* (2010). A escolha deve-se ao facto de, encenando justamente a possibilidade de se actualizar e redimir um passado que é tão celebrado quanto profanável numa época inerentemente recicladora, estas narrativas materializarem a ideia de reescrita a partir das obras em que cada uma se baseia: respectivamente, *Rebecca*, de Daphne du Maurier (1938), e *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James.

Usei antes o termo “interdependência”, não porque a novela de Henry James e o romance de Daphne du Maurier dependam das recriações de Ana Teresa Pereira para poderem ser lidos e compreendidos, mas porque, aos olhos dos leitores da escritora portuguesa, a relação intertextual que une estes dois pares de textos tem o efeito de oferecer tanto os alicerces que sustentam as reescritas contemporâneas quanto as lentes que permitem reavaliar duas obras que granjearam o estatuto de clássicos. A interdependência a que me refiro verifica-se, portanto, ao nível da (re)interpretação mútua que a ligação entre hipertexto e hipotexto implica, e da qual nenhum dos elos sai indiferente.

A possibilidade de retroacção sobre o texto de base foi pensada por Adrienne Rich como o negociação de toda a criação literária com o passado e contra o passado, baseado no que a autora designa *re-visão*, isto é, “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (1972: 18-30). Incluir nesta reflexão o ensaio da poeta norte-americana, cujo título também replico depois de ela o furto, por sua vez, a uma peça de Henrik Ibsen,<sup>2</sup> permite-me sublinhar o potencial crítico que os textos de Ana Teresa Pereira contêm, na medida em que resultam da

interferência directa em duas histórias consagradas no panorama internacional, e não apenas no seu contexto de origem, que versam justamente sobre raparigas jovens, mais ou menos vulneráveis, subjugadas a figuras masculinas mais ou menos manipuladoras. Ao adoptar os pontos de vista alternativos de duas personagens diabolizadas nos textos de origem (Miss Jessel, uma mulher de conduta duvidosa e a primeira preceptora das crianças na novela de James, e Rebecca, a esposa indómita e infiel, primeira mulher de Max de Winter, no romance de Du Maurier), Ana Teresa Pereira exponencia, precisamente, o carácter subversivo das suas “revisões” desses textos originais, não para transmitir ou reproduzir passivamente uma tradição (à qual ela mesma se filia), mas para “quebrar o domínio dessa tradição sobre nós” (Rich 1972: 19),<sup>3</sup> ou, pelo menos, para o desafiar.

No seu estudo sobre os modos complementares da adaptação e da apropriação, Julie Sanders invoca repetidamente o papel fundamental deste impulso contraditório no sentido da dependência e da libertação. De facto, ao descrever a relação entre originais e recriações, a mesma estudiosa enfatiza o seu carácter tensional, até mesmo paradoxal, bem como o seu potencial transformador, equacionando-a ainda no âmbito da investigação académica em termos relevantes para a reflexão que aqui proponho:

Indeed the study of appropriations in an academic context has in part been spurred on by the recognized ability of adaptation to respond or write back to an informing original from a new or revised political and cultural position, and by the capacity of appropriations to highlight troubling gaps, absences, and silences within the canonical texts to which they refer. Many appropriations have a joint political and literary investment in giving voice to those characters or subject-positions they perceive to have been oppressed or repressed in the original. (2006: 98)

“Dar a voz” a figuras cuja voz havia sido de algum modo reprimida no original é justamente o gesto que aproxima as apropriações de Ana Teresa Pereira – uma autora que pouco se pode associar a movimentos de reivindicação política ou cultural – deste paradigma de questionação do cânone e de intervenção sobre ele. A este propósito, importa notar que a adesão da escritora portuguesa à causa das personagens preteridas – e uma premonição do que viriam a ser os dois textos de que aqui me ocupo, publicados alguns anos depois – fica sugerida nas suas palavras acerca de *Wide Sargasso Sea*, o romance de Jean Rhys, publicado em 1966, que revê a história de *Jane Eyre* a partir

do ponto de vista da primeira esposa de Mr. Rochester, a “mulher louca no sótão”, Antoinette Cosway.

A posição modelar que a prequela de Rhys do romance de Charlotte Brontë ocupa no imaginário “apropriativo” fica atestada na frequência com que ela é referida na bibliografia crítica dedicada ao tema, bem como no lugar cimeiro que conquista no estudo de Sanders no momento em que esta ensaísta toma a adaptação como “*construção de pontos de vista alternativos*” (2006: 100–106). Como sugeri antes, porém, é o que Ana Teresa Pereira diz sobre o texto numa crónica intitulada “Mar de sargaços”, coligida em *O Ponto de Vista dos Demónios*, que liga a sua própria obra à discussão que aqui se tem ensaiado: “Jean Rhys não se limitou a escrever um romance belíssimo sobre o amor, o desejo, a loucura, a condição da mulher no século XIX, o medo da natureza e da mulher identificada com a natureza, ela libertou uma personagem do seu pesadelo” (2002: 25).

A alteração do ponto de vista, a dádiva de voz a uma personagem emudecida no texto original e, por fim, a tentativa de libertação dessa personagem, antes reprimida (e oprimida, especificamente, num contexto de dominação masculina), são os traços que permitem, numa perspectiva crítica, relacionar *O Verão Selvagem* e *A Outra* com uma linhagem de adaptações literárias que reincidem criativa e criticamente sobre o seu objecto de partida, enquanto, numa perspectiva literária, os mesmos traços singularizam estes dois textos no seio da obra ampla e intercomunicante da autora, permitindo que eles sejam agrupados num lugar particular que justifica a especificidade deste estudo.

A ficção de Ana Teresa Pereira é insistentemente descrita pelos críticos como um dos maiores exemplos em língua portuguesa de uma “literatura em segundo grau”, para ecoar outra noção de Genette particularmente adequada a este contexto. António Guerreiro recorre ao conceito de “hipermemória literária” para designar o “imaginário fornecido pela literatura e pelo cinema” do qual nasce a ficção da autora (2012: 31), enquanto, no posfácio de *O Fim de Lizzie*, Fernando Guerreiro expõe as simetrias entre as histórias deste livro e *Wuthering Heights*, assim como entre as quatro personagens centrais do tríptico e os irmãos Brontë no seu mundo inventado de Gondal (2009: 211–226). Já Eduardo Prado Coelho (2006: 16) e, mais recentemente, Hugo Pinto Santos (2017) destacam a cinefilia de Ana Teresa Pereira e a relação imbricada das suas narrativas com o cinema e a pintura.

Com efeito, a “hipermemória” da qual resulta e para a qual remete a escrita de Ana Teresa Pereira tem produzido resultados visíveis ao longo de toda a sua carreira. Contam-se nela vários textos que mantêm com os seus originais uma relação tão directa

quanto os que são aqui analisados. Ou seja, são vários os títulos de Ana Teresa Pereira que se afirmam como “paródias” de obras precedentes, no sentido revisto, não irónico, que Linda Hutcheon encontrou para o termo na literatura moderna, e segundo o qual o prefixo grego “para” tanto indica contraste, contra-canção, como desenvolvimento ou paralelismo, canção ao lado (1985: 32). Há que notar, a este propósito, os casos de “O sonho do unicórnio”, um conto que transforma o romance distópico de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, e o incorpora no ciclo de Lizzie, e de *Inverness*, um romance que oferece, essencialmente, uma reescrita de *Vertigo*, a longa-metragem de Alfred Hitchcock adaptada de *D’entre les morts*, da dupla Boileau-Narcejac.

Esta intermediação, ou “trans-contextualização” (Hutcheon 2013: 11), entre o texto literário original, a sua adaptação fílmica e a retransposição literária que, de ambos, faz Ana Teresa Pereira, conheceu os seus antecedentes paradigmáticos em duas narrativas breves coligidas em *A Coisa que Eu Sou*: “O ponto de vista das gaivotas” e “She Who Whispers”. No caso destes dois textos, o que se oferece são versões ficcionais, de difícil circunscrição de género – entre a descrição efrástica, o comentário e a crítica de cinema –, de um suposto filme de Hitchcock, intitulado *Nightmare*, de 1947, e de um suposto filme de David Cronenberg, intitulado *The Double*, de 1985. Sob a máscara denotativa destes contos e dos falsos filmes sobre os quais eles versam, no entanto, o que encontramos são recriações literárias de filmes reais que os dois realizadores assinaram de facto: *Rebecca* e *The Fly*.<sup>4</sup>

Podemos inferir que uma interpretação viável destes textos depende, da parte do leitor, do reconhecimento da sua duplicidade a partir de uma “*distância crítica irónica*” sem a qual, segundo Hutcheon, o dispositivo paródico seria sabotado, eliminando-se com ele “*uma parte significativa, tanto da forma quanto do conteúdo do texto*” (1985: 34). Torna-se assim evidente que, quando falamos de *O Verão Selvagem* e de *A Outra*, falamos de textos que se aproximam intimamente deste núcleo de ficções em segundo grau que dependem de um acto de leitura capaz de “*completar*” a sua criação (Hutcheon).

O que distingue estas obras, então, no contexto aqui apresentado? Esta é a pergunta a que procuro responder no restante desta reflexão, num confronto “trans-contextualizante” entre este caso paradigmático da literatura de hoje e certa tradição moderna ocidental, ela mesma composta e *multimédia* (como veremos), do fim-de-século e do século XX.

## 2. Fantasmas (e) narradores

O traço distintivo mais importante destas histórias é o facto de elas serem contadas através da viva voz, na primeira pessoa, de duas personagens originalmente mortas. Isto é, não obstante o papel fundamental que desempenham como figuras não-participantes no arco temporal e diegético de *The Turn of the Screw* e de *Rebecca*, Miss Jessel e Rebecca morreram antes do início da acção, apresentando-se como emblemas de um passado tumultuoso que vem assombrar o presente. O acesso a estas personagens é, pois, nestes casos, feito por interpostas pessoas, por sinais do texto, pelo que dizem os narradores e as restantes personagens, e por inferência, por meio de pistas e conjecturas que, no seu conjunto, reconstituem os espectros de Miss Jessel e Rebecca.

A complicar esta estrutura de mediação, acresce o facto de os textos de James e Du Maurier serem narrados precisamente pelas duas mulheres que vieram substituir as que, antes delas, haviam sido vítimas de um destino trágico. Ou seja, nas narrativas de partida, as mulheres substitutas são precisamente dotadas daquilo que falta às mulheres originais: uma voz capaz de articular a sua própria história. Assim, *Rebecca* é um romance inteiramente narrado pela segunda mulher de Max de Winter (uma jovem ingénua, de origem humilde e baptizada com “*um nome muito bonito e muito raro*” [Maurier 2012: 25] que nunca é revelado). O texto nasce da rememoração desta jovem de acontecimentos que tiveram início alguns meses após a morte de Rebecca, a primeira esposa de Max de Winter, em relação à qual ela não sente apenas curiosidade e temor, mas, também, um aguçado complexo de inferioridade.

Embora recorra a uma moldura narrativa em que o relato central nos é transmitido por um narrador intradieético não identificado, também *The Turn of the Screw* procura oferecer-nos uma ilusão de imediatismo, reproduzindo textualmente o suposto manuscrito autógrafo da segunda preceptora de Miles e Flora, outra jovem inocente, contratada para tomar o lugar de Miss Jessel, a primeira preceptora das crianças, que havia morrido em circunstâncias enigmáticas pouco antes da chegada da sua sucessora, tal como morrera o seu amante, Peter Quint, jardineiro em Bly, a propriedade rural onde decorre a acção. A piedade que a jovem possa sentir, a princípio, por Miss Jessel e pela história macabra da sua morte não tarda em transformar-se em suspeição e em repulsa perante a leviandade que, afinal, ela suspeita ter manchado a sua vida e a das crianças.

Vemos assim que as duas obras que Ana Teresa Pereira escolheu para recriar contêm à partida paralelos importantes: o condicionamento da narração, dada a partir de um ponto de vista subjectivo, assente por sua vez na ficção do relato autobiográfico das

protagonistas;<sup>5</sup> o anonimato destas narradoras – subtração de um traço fundamental: o nome próprio – que leva a que elas sejam absorvidas na hiper-identidade das figuras que as antecederam e cujos nomes ressoam eternamente; e, por fim, o teor amoroso do enredo, que, atravessado por uma pulsão trágica, não deixa de convocar nos dois textos a atmosfera gótica, onírica e erótica de um universo *brontëano*.

O mecanismo que Ana Teresa Pereira encontrou para se apropriar desta matriz formal e temática ao mesmo tempo que a subverte – sobrepujando também, assim, a mediação aparentemente inexorável que nos limitava o acesso a Miss Jessel e a Rebecca – consiste na atribuição directa de eloquência aos fantasmas destas duas personagens. Esta oferta da voz a sujeitos antes reprimidos corresponde ao que, no mesmo passo que citei anteriormente, Julie Sanders vê como uma das motivações mais importantes para a “apropriação”, e liga-se sem dúvida ao que Jean Rhys, modelo assumido de Ana Teresa Pereira, havia feito no seu *Wide Sargasso Sea*, no qual a história da primeira mulher é contada pela própria. Embora, neste caso, o romance não seja absolutamente unívoco, já que nos oferece também, a espaços, o ponto de vista de Mr. Rochester, é significativo que Rhys tenha optado por não nomear esse futuro noivo de Jane Eyre, votando a figura masculina a uma deleção e a uma violência identitária proporcionais às que encontramos em *The Turn of the Screw* e *Rebecca* no que toca às suas heroínas femininas, e instaurando um regime de identidade implícita, ou anónima, que se replicará na relação entre os textos originais e as obras de Ana Teresa Pereira, nas quais os nomes das protagonistas são raramente mencionados.

Ana Teresa Pereira afasta-se de Jean Rhys, no entanto, ao conceder eloquência, desde logo, aos fantasmas de Jessel e Rebecca, e não a uma versão anterior destas duas personagens que permitisse filiar os seus textos, sem hesitação, à forma da prequela. Ou seja, a natureza palimpséstica destas recriações não se verifica apenas numa mudança de ponto de vista que acompanha a amplificação retrospectiva do enredo, atestando-se sobretudo num efeito de assombração da narrativa que, além de ter consequências importantes no tratamento do tempo, parece previsto na pragmática da adaptação, uma vez que tanto na argumentação de Julie Sanders quanto na de Linda Hutcheon as metáforas de assombração são cruciais na descrição do fenómeno adaptativo.<sup>6</sup> No entanto, as duas estudiosas foram antecidas neste particular por J. Hillis Miller, que, ao comentar “The Triumph of Life”, de Shelley, defende que todo o poema – asserção que se pode generalizar a toda a obra de arte – depende de um acto de canibalismo em relação a poemas anteriores (2016: 446). Na sequência da sua reflexão, Miller aborda não apenas

a operação fantasmal que subjaz ao fenómeno de intertextualidade, como também o teor paradoxal, complementar e antagónico, da relação entre originais e apropriações:

These [os textos anteriores] are present within the domicile of the poem in *that curious phantasmal way*, affirmed, negated, sublimated, twisted, straightened out, travestied, which Harold Bloom has begun to study and which it is one major task of literary interpretation today to investigate further and to define. *The previous text is both the ground of the new one and something the new poem must annihilate by incorporating it, turning it into ghostly insubstantiality, so that it may perform its possible-impossible task of becoming its own ground.* The new poem both needs the old texts and must destroy them. It is both parasitical on them, feeding ungraciously on their substance, and at the same time it is the sinister host which unmans them by inviting them into its home, as the Green Knight invites Gawain. Each previous link in the chain, in its turn, played the same role, as host and parasite, in relation to its predecessors. (446-447, itálicos meus)

Contudo, as narradoras-fantasma de Ana Teresa Pereira exigem que se tenha em linha de conta um segundo aspecto, o qual se prende com o facto de a narração em *A Outra* e *O Verão Selvagem* decorrer inteiramente da prosopopeia, figura da linguagem que o mesmo J. Hillis Miller sintetizou, lendo o termo etimologicamente, como “to give a name, a face, or a voice to something that has none of these” (2016: 107). Assim, percebemos que, ao tornar Rebecca e Miss Jessel os sujeitos da enunciação que origina o texto, Ana Teresa Pereira concebe um dispositivo narrativo que não apenas torna literal a metáfora mais importante no pensamento sobre a recriação de textos anteriores (a do fantasma), como também concretiza o efeito de assombração entendido na própria figura do discurso a que recorreu na sua ficcionalização do *acto de contar*. Para reforçar esta ideia, convém lembrar que, não obstante a variedade de expressões que a prosopopeia, enquanto personificação, pode assumir, também as definições de Paul de Man e de Michael Riffaterre – com as quais a de Miller dialoga directamente – pressupõem uma conexão com a morte ou com uma ideia de vivificação.<sup>7</sup>

Correspondendo, da primeira à última página, a um relato post mortem, as obras nas quais este estudo se baseia assentam numa sobreposição entre prosopopeia e narração. Na verdade, Pereira recorre frequentemente à narração na primeira pessoa ao longo da sua obra, utilizando para este efeito vozes masculinas e femininas de modo equitativo. No entanto, a especificidade de *O Verão Selvagem* e de *A Outra* reside no facto de a

narração ser, aqui, à maneira daquilo a que assistimos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, realizada a partir de um ponto em que foram ultrapassados todos os limites do possível, assente numa prosopopeia que é, por inerência, uma “impossibilidade natural”,<sup>8</sup> não como tropo central da autobiografia em sentido próprio, como Paul de Man equaciona (1984: 78), mas, sim, como figura crucial da tanatografia, isto é, da história da vida que integra a morte como um elemento constitutivo a partir do qual a narração pode ter lugar. Assim, esta dupla de ficções explora a confluência entre discurso literário e espiritismo, ou entre texto e aparição, e vê essa confluência como uma espécie de hierofania, se tivermos ainda em conta o parentesco, frequentemente marcado, entre Rebecca e os “anjos”.

### 3. As voltas do parafuso

Neste ponto, há que sublinhar uma diferença entre *O Verão Selvagem* e *A Outra* que problematiza, em certa medida, o que acabo de afirmar. Ambos os livros se constroem na alternância vincada entre o presente da narração e o pretérito das *memórias póstumas* das suas protagonistas, de acordo com o dispositivo anamnésico do texto. Assim, a primeira página de cada um dos seis capítulos de *A Outra* é redigida no presente e coincide temporalmente com a novela de James, enquanto, no segmento de texto que se segue, Miss Jessel revê episódios de quando ainda estava viva, num tempo anterior àquele a que acedemos em *The Turn of the Screw*. De modo muito semelhante, *O Verão Selvagem* contém vinte capítulos, correspondendo dez deles às deambulações e reflexões do fantasma de Rebecca no presente, num tempo coincidente com o romance de Du Maurier, e os outros dez à sua vida até ao casamento com Max de Winter, à sua chegada a Manderley e à sua morte. Contudo, esta duplicidade temporal corresponde, na reescrita de *Rebecca*, também a uma polifonia narrativa, já que, além de serem narrados no pretérito, os capítulos de número par de *O Verão Selvagem* são narrados na terceira pessoa. Portanto, *A Outra* é um texto inteiramente subjectivado, não obstante a variação temporal que o caracteriza, enquanto em *O Verão Selvagem* a alternância entre presente e passado é acompanhada pela oscilação entre a narração da protagonista e o que parece tratar-se de um narrador heterodiegético, na terceira pessoa. No entanto, além de uma confusão geral, propositada, entre narração e diálogo, que não traz nenhuma marcação habitual, como o travessão ou as aspas, originando uma confusão de vozes e pontos de vista, há um momento crucial em que, no oitavo capítulo, a narração heterodiegética resvala para a primeira pessoa, revertendo rapidamente para a terceira, mas convidando-

-nos, a partir daí, a suspeitar da identidade deste narrador não-identificado.<sup>9</sup>

Em suma, ao examinar de perto o texto de *O Verão Selvagem*, qualquer leitor tem fortes indícios para desconfiar de que os segmentos narrados na terceira pessoa são também uma manifestação da voz de Rebecca, que se esconde de si mesma e de nós ao referir-se ao seu passado, ao tempo anterior à sua morte, na terceira pessoa. Portanto, o fantasma de Rebecca distingue-se de Rebecca mulher viva, e essa cisão manifesta-se na narrativa através de uma voz dual *eu/ela*. Em todo o caso, não obstante a complexidade acrescida que *O Verão Selvagem* apresenta em comparação com *A Outra*, os dois textos têm o condão de, ainda que dividindo-se em planos temporais distintos, fazer coincidir o tempo da narração nas reescritas, o tempo das narrativas originais e o tempo da leitura. Ou seja, o presente diegético — aquele que contrasta aqui com o pretérito da memória — corresponde também a um regresso ao passado, como canal que nos leva de volta aos textos de partida, e a um mecanismo de assombração da leitura que se revela, enquanto acto de comunicação, ou, pelo menos, interlocução (considerando-se o leitor um destinatário extradiegético implícito), contemporânea do presente fantasmático do texto.

#### 4. Hipermemória(s)

O mecanismo prosopopeico que estrutura ambos os textos originais, então, aquilo a que podemos chamar uma narrativa de ressurreição, convidando-nos a reconsiderar a própria noção de narrativa, aqui equacionada, em pleno sentido, como dicção, locução, relato, *performance* das mulheres mortas. De igual modo, o enredo, isto é, o desenrolar das acções no tempo, assume características do drama; e, se o artifício associado ao *papel* das protagonistas já era um ponto assente nos textos de partida, Ana Teresa Pereira vai apertar mais o laço, nas suas apropriações, entre narração e agenciamento, por meio de uma mudança de personagem e de perspectiva que implica também uma alteração de estatuto no seio da narrativa: de personagem secundária, não-participante, a protagonista e narradora. Assim, a autora radicaliza o carácter actuante e *autopoético* do *storytelling*, tornando-o princípio activo da sua escrita, que, ao resgatar Rebecca e Miss Jessel, enfatiza a qualidade “apostrofica” da figura de linguagem — a proposopeia — através da qual opera (Man 1984: 78), e colocando o leitor em conversação ficcional com os mortos.

Contudo, a dimensão performática da narração de *A Outra* e *O Verão Selvagem* parece sair ainda reforçada no confronto com um terceiro elemento que vem complexificar os

elos entre este conjunto de ficções, enriquecendo o palimpsesto que elas formam. Re-firo-me às duas mais emblemáticas adaptações cinematográficas dos textos originais: *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, e *The Innocents* (1961), de Jack Clayton. Se estes dois filmes eram já importantes para Ana Teresa Pereira, encontrando-se referências e alusões a eles em boa parte da sua obra, eles apresentam-se aqui como a lente através da qual a autora filtra, lê e dá a ler a sua recriação do romance de Du Maurier e da novela de James. Pela qualidade própria da imagem fílmica e pelo uso da representação e do corpo visível das duas atrizes que encarnam a segunda esposa de Max de Winter e a segunda preceptora de Miles e Flora (Joan Fontaine e Deborah Kerr), estas obras, interpretações das mesmas histórias num outro *medium*, vêm não apenas somar novos elementos ao imaginário dos textos (uma cara – a de Fontaine – para Mrs. de Winter, por exemplo, no que é uma outra configuração da prosopopeia), oferecendo-lhes uma concreção visual própria do cinema, como também enaltecer a qualidade de *simulacrum* que já era tão importante nos textos literários.

A aproximação ao discurso fílmico permite que se estabeleça um paralelo com o conceito de novelização, partindo do princípio de que os textos de Ana Teresa Pereira são tanto uma apropriação dos romances originais quanto uma recriação das adaptações fílmicas desses mesmos romances. Sem chegar a estabelecer uma hierarquia baseada na precedência, *A Outra* e *O Verão Selvagem* vivem precisamente numa triangulação entre registo escrito e registo visual, em que um é tido, necessariamente – aprioristicamente, na opinião de Jan Baetens<sup>10</sup> –, como a “*transposição fantasmática*” (2008: 78) do outro. É certo que estes textos não se coadunam com uma definição restritiva da novelização, pressupondo esta a adaptação literária de um original cinematográfico. A justificação para o paralelo reside, contudo, não só no facto de a novelização não se reger pelos mesmos princípios da adaptação (isto é, não poder ser entendida como uma espécie de adaptação fílmica às avessas, razão pela qual Baetens a descreve como “*anti-adaptação*” [71]), como também no facto de uma reflexão rigorosa em torno desta forma literária prever a sua ligação quase invariável e embrionária a um texto que precede o filme: tradicionalmente, o argumento ou guião (69), e, nestes casos, a novela e o romance.

Adoptando, portanto, uma dinâmica de intermediação (à qual se associa, também, uma exploração intertextual) que as aproxima da novelização, as obras de Ana Teresa Pereira aqui em estudo partilham com a novelização um outro traço que me leva de volta ao ponto inicial deste raciocínio, e que havia sido já enfatizado por Baetens num artigo um pouco anterior ao volume antes citado:

Novelizations emphasize narration, in the double sense of the term; the level of the story retains the attention and is at the same time often filtered by a narrative device missing in the movie (think of how the cinema is less drawn to voiceover, especially in the case of fictional movies). (2005: 55)

Embora a pressuposição de Baetens faça todo o sentido numa acepção geral do funcionamento do cinema narrativo, *Rebecca* e *The Innocents* parecem precisamente o contra-exemplo desta ideia, tratando-se ambos de filmes que utilizam crucialmente a *voice-over* de modo a recuperar a enunciação subjectiva dos textos literários. Se o filme de Hitchcock começa exactamente com a mesma frase – convite à analepse e à entrada do espectador-leitor no sonho em causa – com que a narradora de Du Maurier dá início ao seu relato (“Last night I dreamt I went to Manderley again”), *The Innocents* encena, por meio da *voice-over* da protagonista, um acesso imediato à consciência desta, trazendo para primeiro plano uma voz submersa no quadro formal da novela de James, e, ao dispensar essa moldura narrativa, fazendo o filme decorrer, tal como *Rebecca*, de um acto directo de rememoração da segunda mulher, acto este que se revela a origem das imagens, isto é, o momento que as espoleta enquanto figuração visual da narrativa e enquanto *filme mental*, friso mnemónico da protagonista.

O nexa entre o que os filmes evidenciam como representação (*acting*) e como fantasma da memória (ao qual os próprios visam aceder) pode ser tomado como ponto de encontro das obras aqui em questão, justamente porque permite articular a ideia de teatralidade e o problema de narração que particularizam *A Outra* e *O Verão Selvagem*. A máscara da representação (as caras e as vozes de Joan Fontaine e Deborah Kerr, os adereços, os cenários) corresponde, de alguma maneira, à máscara da prosopopeia que, de acordo com Riffaterre, pode ser colocada, inclusivamente, sobre o que não tem rosto (Rebecca e Miss Jessel), libertando a imaginação do espectador da relação mimética e referencial (v. 1985: 108).

Este efeito de *desfamiliarização* é o que Ana Teresa Pereira procura e atinge ao fazer falar os fantasmas de mulheres mortas cujos rostos adquiriram, na esfera icónica das obras e no imaginário do público leitor e espectador, inevitavelmente, os traços das suas substitutas. Porém, não é só na voz enunciativa que *O Verão Selvagem* inverte as nossas expectativas, revelando também que já estava a cumprir um papel aquela mulher que, mais tarde, seria tomada como modelo de realidade e imitada pela nova esposa de Max de Winter. Afinal, Rebecca, a mulher original, estava *também* a representar:

Mas, porque não compreendia as outras pessoas, e tinha de viver no meio delas, tornei-me uma actriz.

Eu sempre gostei de teatro [...]. Quando era miúda, sonhava vagamente ser actriz. Depois percebi que tinha mesmo de sê-lo, mas que *só havia um papel para representar, o papel da minha vida, o papel de Rebecca*. E a primeira vez que pensei nisso a ideia apaixonou-me totalmente, era tão bom como ser Hamlet, era melhor do que ser Hamlet, porque em mim não havia grandes indecisões, eu queria tirar da vida tudo o que ela pode oferecer. (Pereira 2008: 25-26)

O próprio conceito de personagem parece estar a ser reformulado nestas linhas. Sobrepondo-o à ideia de trama, ou *plot*, como acção (isto é, ser *Rebecca*), Ana Teresa Pereira concretiza uma ideia de dramatização da prosa,<sup>11</sup> ou seja, a noção hipertrófica de teatro que, para ela – e de modo muito visível num conjunto de obras que vai de *O Fim de Lizzie* às mais recentes –, concentra a ideia de arte, incluindo a literatura e o cinema, e incluindo a escrita como actuação/realização.<sup>12</sup> Neste contexto, cumpre-se ainda o primado de que, para a autora, as personagens literárias são “actores” postos em cena.<sup>13</sup> Na verdade, esta ideia de Ana Teresa Pereira ecoa a formulação de Luigi Pirandello quando este defende, no prefácio de *Seis Personagens em Busca de Autor*, um princípio de ontogénese da personagem, aplicável a qualquer forma de arte, com base no teatro: “Cada fantasma, cada criatura da arte, para existir, deve ter o seu drama, ou seja, um drama de que seja personagem e pelo qual o é. O drama é a razão de ser da personagem: é a sua função vital, necessária à sua existência” (2008: 95).

Tanto o “espírito” de Pirandello, designação que o autor usa no mesmo texto (96), quanto o actor de Ana Teresa Pereira propõem uma reconceptualização da personagem enquanto arquétipo, já não como entidade realista, psicologicamente determinada, que se exprime de acordo com características próprias, mas como forma em devir que se aprende e se repete, se assimila, isto é, se ensaia. Uma atestação extremamente importante desta ideia verifica-se no título de *O Verão Selvagem*, retirado de um poema de William Butler Yeats, “The Folly of Being Comforted”, sobre uma mulher cuja beleza aumenta, ao contrário do esperável, com a passagem do tempo:

Time can but make her beauty over again: Because of that great nobleness of hers  
The fire that stirs about her, when she stirs,  
Burns but more clearly. O she had not these ways  
When all the wild summer was in her gaze. (1996: 78)

No caso de Ana Teresa Pereira, a exponenciação da figura de Rebecca dá-se na antinomia entre “o verão selvagem dos seus olhos” e, não o seu envelhecimento, mas a sua morte. Pode dizer-se, então, que, no mundo de *O Verão Selvagem*, a “beleza” e a “nobreza” de Rebecca se afirmam maximamente quando a sua portadora se configura como fantasma, entidade que transcende o tempo, de facto, numa operação de regresso dentre os mortos que o próprio texto, narratologicamente, executa.

### 5. O acto da literatura

Assim, percebemos que na arqui-narrativa formada pela sobreposição do romance de Du Maurier e do filme de Hitchcock com as reescritas da autora portuguesa, o drama do regresso é também um drama de figurinos e imitações. A nova Mrs. de Winter copia Rebecca, que surpreendentemente já se copiava *a si mesma* ao copiar a aparência da tia-avó de Max, Caroline de Winter – a sua única forma visível –, posteriormente copiada, outra vez, pela nova Mrs. de Winter na trágica cena de baile ao centro da história. Além disso, não nos podemos esquecer de que há o cadáver de uma mulher desconhecida que passa por Rebecca perante a polícia e os olhos culpados de Max, o viúvo, assim como Rebecca não apenas ascende ao seu papel como também se faz passar por Mrs. Danvers, sua criada de quarto e governanta em Manderley, nas visitas ao médico em Londres. Pode dizer-se que, de certa maneira, Ana Teresa Pereira convoca e amplifica, na medida em que o torna explícito e central na sua ficção, este jogo de máscaras e de faz-de-conta.

Importa recuperar, a este respeito, o levantamento de Erich Auerbach da “figura de ficção” como “cópia”, na esteira do pensamento de Lucrecio, como ângulo a partir do qual podemos ler estas personagens e o seu trabalho de representação e assombração:

A special variant of the meaning “copy” occurs in Lucretius’ doctrine of the structures that peel off things like membranes and float round in the air, his Democritean doctrine of the “film images” [...], or *eidola*, which he takes in a materialistic sense. These he calls *simulacra*, *imagines*, *effigies*, and sometimes *figurae*; and consequently it is in Lucretius that we first find the word employed in the sense of “dream image,” “figment of fancy,” “ghost.”

These variants had great vitality, and were to enjoy a significant career; “model,” “copy,” “figment,” “dream image” – all these meanings clung to *figura*. (1984: 16-17)

“Modelo”, “cópia”, “ficção”, “visão de sonho” são termos igualmente cruciais no entendimento das figuras em jogo no pequeno conto intitulado *A Outra*. A ideia de ensaio – tentativa e repetição – plasma-se na macroestrutura do texto, distribuído em seis partes que correspondem a sucessivos desenvolvimentos de uma fórmula inicial:

[Cap. 1] A porta abriu-se sem que ninguém lhe tivesse tocado.

O vento trouxe as folhas para dentro de casa, num movimento suave, com algo de musical. (2010: 9)

[Cap. 2] A porta abriu-se sem que ninguém lhe tivesse tocado.

O vento trouxe as folhas para dentro de casa, num movimento suave, com algo de musical.

A porta estava aberta e o vento fazia as folhas entrarem no vestíbulo. As folhas tinham um tom castanho, algumas vermelho forte.

Devia ser o Outono. (21)

O esquema replica-se até ser revelado a Miss Jessel, a narradora-fantasma, o rosto daquela que a veio substituir como preceptora de Miles e Flora:

[Cap. 3] A porta abriu-se sem que ninguém lhe tivesse tocado.

O vento trouxe as folhas para dentro de casa, num movimento suave, com algo de musical.

A porta estava aberta e o vento fazia as folhas entrarem no vestíbulo. As folhas tinham um tom castanho, algumas vermelho forte.

Devia ser o Outono.

A rapariga de cabelo castanho estava imóvel num canto. Olhava para a porta com uma expressão assustada.

Era ainda mais jovem do que eu, e muito bonita. Ele gosta de nós jovens e bonitas. Eles gostam de nós jovens e bonitas. (33)

Aquela unidade diegética original será invertida no último segmento, resultando numa imagem simetricamente inversa que dobra o texto sobre si mesmo, fechando-o em círculo, ao mesmo tempo que alegoriza a ideia de livro – tornado objecto auto-reflexivo – na figura da casa cuja porta agora se fecha: “O vento leva para fora as folhas que

tinham entrado no vestíbulo. Num movimento leve, quase musical. / A porta fecha-se sem que ninguém lhe toque” (68).

A casa, objecto com nome próprio – Bly (em *The Turn of the Screw/A Outra*) e Manderley (em *Rebecca/O Verão Selvagem*) –, localizado numa encruzilhada entre personificação e analogia, é identificada pela narradora de Daphne du Maurier como um “sepulcro” (2012: 4), o que de algum modo antecede a tripla equivalência que encontramos em Ana Teresa Pereira entre casa, livro e caixão, nomes alternativos para a morada das suas narradoras espectrais. Mas que estas duas obras se unem e se mesclam, não apenas através do pensamento metafórico que as atravessa, fica também atestado na aproximação ao cinema. A Rebecca de Ana Teresa Pereira lembra-se de uma *nursery rhyme* (“*Willow Waly. We lay my love and I beneath the weeping willow...*” [2008: 13]) que não tem lugar no romance original, mas surge na adaptação de Clayton da novela de Henry James (texto onde, de resto, ela também não aparece). Vemos, assim, que a autora faz a sua Rebecca partilhar o universo psicológico da versão cinematográfica de Miles e Flora (que ouvimos cantar *Willow Waly* nos créditos iniciais do filme), e com isso integra na sua recriação de um texto elementos da adaptação fílmica do outro, envolvendo-os numa rede simbólica e intermedial que não opera em função de referências directas, mas de um entrecruzamento oblíquo de objectos mediadores. Em suma, através de Ana Teresa Pereira, *Rebecca* encontra-se com *The Turn of the Screw* por intermédio de *The Innocents*.

De modo semelhante, uma breve cena da adaptação que Hitchcock realizou de *Rebecca* pode ter oferecido à autora o título da sua reescrita de *The Turn of the Screw*, ligando o texto de James à adaptação do romance de Du Maurier através de *A Outra*. Durante uma sequência crucial em que, devido a uma terrível tempestade, o barco de Rebecca (muito significativamente baptizado *Je reviens*)<sup>14</sup> é reencontrado no fundo da baía, a mulher sem nome interpretada por Fontaine dirige-se à praia para se encontrar com o marido, que se havia juntado à missão de socorro a um navio encalhado. Durante a sua busca desesperada, a rapariga cruza-se com Ben – o louco que vive no chalé da praia, na baía de Manderley –, que lhe pergunta, amedrontado: “She won’t come back, will she?”. Perante o desconcerto da segunda Mrs. de Winter, Ben esclarece a quem se está a referir: “The other one!” Não exactamente a outra Mrs. de Winter, a primeira, mas, simplesmente, *a Outra*: Rebecca, a mulher-demónio cujo nome parece possuir um traço mágico ou profano que obriga o ingénuo aterrorizado a identificá-la por oposição, por aquilo que ela veio a representar enquanto símbolo da alteridade.<sup>15</sup> Afastando-se

de Ben, Fontaine sobe a uma rocha, num plano fixo que destaca, por um instante, a sua figura elevada recortando-se por entre a bruma, como se fosse ela a *outra* que, naquele momento, vicariamente, regressasse: a Rebecca *revenante*.

Ao deslindar este sistema de trocas, vemos que Ana Teresa Pereira “noveliza” aspectos de *The Innocents* na reescrita de *Rebecca* e se apropria de uma estrutura central de *Rebecca*, o filme, na sua recriação de *The Turn of the Screw*, fazendo das suas obras o produto de um quiasmo que, no fundo, talvez represente a figura mais essencial da sua poética, baseada numa espécie de interseccionalidade pessoalíssima. No entanto, o elo que mais fortemente une *O Verão Selvagem* e *A Outra* entre si e já não propriamente às obras de partida, inscrevendo-os absolutamente no universo que a sua autora tem vindo a criar com enorme coerência, é, uma vez mais, a noção de teatralidade que, também aqui, se associa ao literário, modalizando-o dramaticamente. A este propósito, vejamos os termos com que Miss Jessel descreve a sua chegada a Bly:

Quando me aproximei da mulher [Mrs. Grose], tive uma vaga ideia de que eu podia ser assim daí a muitos anos. Magra e com rugas no rosto, o cabelo grisalho. O vestido era parecido com o meu.

No entanto, *sentia que o meu papel não era aquele. Como nas peças de teatro que nunca vi, há personagens principais e personagens secundárias.*

Aquela mulher era nitidamente uma personagem secundária.

Essa era a grande diferença entre nós. *Eu era jovem e bonita e não nascera para um papel secundário. Não era da sua família mas da família das heroínas dos romances que lera nos últimos anos.*

[...]

Naquele momento, como se começasse a cena seguinte de uma peça, ouvi as notas de um piano no andar de cima. (Pereira 2010: 23-24, *itálicos meus*)

A descrição que, pouco depois, ela nos oferece do homem que virá a ser o seu amante é igualmente sugestiva do mesmo campo semântico:

O seu nome era Peter Quint.

Alto, magro, com uma expressão um pouco trocista...

[...] Mas havia algo de errado em Peter Quint. Era como se as roupas não lhe pertencessem. Mais tarde Mrs. Grose disse-me que ele usava roupas do patrão. Naquele momento, eu só

pensei que ele parecia um actor.

Eu nunca vi um actor. Mas imaginava-os assim. Quase como alguém. Só quase. Com alguma coisa que não batia certo.

[...] Eu também tinha um guarda-roupa que ainda não sentia como inteiramente meu. Como uma actriz.

Perguntei a mim própria se daria a mesma impressão aos outros... a de que aquela roupa demasiado elegante não me pertencia.

Mas, se ambos estávamos vestidos como actores, que peça diabólica nos preparávamos para representar? (36)

Para o leitor, que, é certo, se encontra numa posição de privilegiado distanciamento, a pergunta da preceptora, actriz, narradora-fantasma e parente de Jane Eyre, parece ter uma resposta fácil: a peça que ela e Peter Quint estão prestes a representar é justamente o conto *A Outra*, que corresponde à *pré-história* de *The Turn of the Screw*, na qual uma preceptora e um jardineiro se encontram, se amam e se destroem mutuamente (como já fora ensaiado, aliás, em *The Nightcomers*, de 1971, uma longa-metragem de Michael Winner, com Marlon Brando no papel de Peter Quint, cujo argumento se constitui como *prequela* particularmente sórdida do texto de James). Esta resposta simples esconde, no entanto, várias complexidades e outras perguntas. Tal como em *Rebecca*, neste jogo de imitações e de cópias – de acordo com o qual a nova preceptora imita Miss Jessel, que imita Jane Eyre e as heroínas dos romances, para ser imitada por Flora, enquanto o irmão desta, Miles, imita Peter Quint, que imita ele mesmo o patrão, tio das crianças e primeiro homem com o qual Miss Jessel contacta eroticamente – a voz do fantasma afirma-se, sobretudo, como voz autoral, isto é, como atestado de literariedade.

Se Miss Jessel se reconhece insistentemente criatura literária, saída dos romances, à procura do seu Mr. Rochester, Rebecca é, desde o romance de Du Maurier, uma criatura da escrita. É pela escrita, pela assinatura do seu nome, que ela constrói o seu próprio habitat, toma posse dos elementos materiais que a circundam, afirma a sua presença para além da morte, e continua a comunicar com os vivos, a assombrar Max de Winter e a jovem que toma o seu lugar em Manderley. A primeira mulher regressa através dos papéis na sua secretária, das dedicatórias nos livros que ofereceu a Max, dos bordados que coseu tudo o que lhe pertencia, da sua agenda, numa paradoxal hiper-espacialização da presença ausente, fenómeno que Hitchcock materializou no seu filme através da propagação do nome-signo ou das iniciais *R* e *RdeW*, visíveis sobre uma enorme quantidade de objectos.

Ligando esta situação ao que acontece em *The Turn of the Screw*, vemos que é também à secretária, cenário de escrita e comunicação (da chegada e da partida de correspondência), que a preceptora anónima de James vê ou alucina o fantasma de Miss Jessel a escrever uma carta. Ela conta: “Seated at my own table in the clear noonday light I saw a person whom [...] had applied herself to the considerable effort of a letter to her sweetheart” (James 1996: 705). É claro que, tal como a nova Mrs. de Winter fazia com os objectos de Rebecca, a nova preceptora se vai sentar à secretária para imitar os gestos da sua proprietária anterior, *possuindo*, por meio do seu corpo de carne, aquele fantasma feito de memória gráfica e cénica, ou, resumindo, cenográfica. No dispositivo ficcional que Ana Teresa Pereira monta, esta carta que o fantasma escreve ao seu amado no texto de James pode ser a que agora, num esforço combinado entre a mão da autora e a narração de Miss Jessel, nós lemos. Por outras palavras, a carta de Miss Jessel pode bem ser este livro, *A Outra*, missiva ao leitor, capaz de libertar o fantasma do seu pesadelo.

Assim, em conclusão, podemos supor que há uma “outra volta do parafuso” que faz da escrita destes textos, também ela, um exercício de imitação que é porventura desvelado nos livros seguintes. Como tal, o escritor que protagoniza *O Lago* perceberá, perto do final do romance, que “não há qualquer diferença entre escrever e representar” (2011: 105). Uma outra actriz participa neste jogo: Ana Teresa Pereira, também encenadora que dirige as suas personagens como se elas fossem actores e atrizes, confunde o seu gesto autoral, por meio da escrita, com a manifestação discursiva das suas protagonistas, oferecendo-lhes eloquência e exumando-as das suas sepulturas, isto é, dos livros originais, *The Turn of the Screw* e *Rebecca*, em que estavam encerradas.

No início desta reflexão, vimos que um gesto semelhante a este, levado a cabo por Jean Rhys em *Wide Sargasso Sea*, fora descrito pela autora portuguesa como um método de redenção, uma forma de “libertar a personagem do seu pesadelo.” Contudo, o gesto apropriativo e criativo de Ana Teresa Pereira parece esconder um secreto desígnio, radicalmente diferente deste. Ao falar por Rebecca e por Miss Jessel, isto é, através delas, no lugar delas – ao fazer reviver os fantasmas num efeito prosopopeico que, em rigor, consiste num passo de ventriloquismo –, a autora, num primeiro momento, enceta com o seu leitor, destinatário destas vozes, um colóquio com os mortos, mergulhando-o no mesmo pesadelo que as personagens habitam, e, num segundo momento, concebe a função autoral como um exercício de possessão, ou, literalmente, de *intermediação*, em que a leitura é uma releitura e a escrita é um retorno, um ensaio, uma repetição da voz póstuma, isto é, generalizando, um acto em que a literatura se afirma como fenómeno

de assombração do qual podem resultar, sob o signo de duas casas assombradas, estes dois livros assombrados, que, enquanto território demarcado, se afirmam como domínio dos fantasmas das próprias narradoras. J. Hillis Miller avançou a hipótese, a propósito de Henry James, de que as histórias de fantasmas guardam intrinsecamente uma reflexão sobre o “*acto da literatura*” e o poder galvanizador da ficção (2005: 299-300). Talvez tenha sido com James que Ana Teresa Pereira entendeu este poder, atribuindo assim à sua Miss Jessel – entidade que, aqui, precede a segunda preceptora e coexiste com ela – o papel actuante de autora ficcional que Maurice Blanchot reconheceu já na protagonista de James (muito embora o teórico francês se esqueça de mencionar, a bem do seu próprio argumento, que a personagem sem nome não é só narradora, mas *escritora* do manuscrito encaixado na narração de *The Turn of the Screw*):

Os leitores modernos, tão astutos, compreenderam que a ambiguidade da história não se explicava apenas pela sensibilidade anormal da preceptora, mas por essa preceptora ser também a *narradora*. Esta não se limita a ver os fantasmas, que talvez obcequem as crianças, ela é a que fala deles, atraindo-os ao espaço indeciso da narração, a esse além irreal onde tudo se torna fantasma, tudo se faz deslizante, fugidio, presente e ausente [...] ...essa narradora que é a própria intimidade da narrativa, uma intimidade certamente estranha, presença que tenta penetrar no centro da história onde no entanto continua a ser uma intrusa, uma testemunha excluída, que se impõe pela violência, que falseia o segredo, o inventa talvez, o descobre talvez, de qualquer modo o força, o destrói e só nos revela dele a ambiguidade que o dissimula (2018: 149)

No fundo, tudo o que Blanchot afirma sobre a narradora-escritora de James se aplica à narradora-escritora de Ana Teresa Pereira. Isto significa que a autora portuguesa deslocou os dínamos que pareciam *estabilizar* as duas personagens como imitadora e modelo, sucessora e antecedente; e o seu acto de reescrita é afinal outra forma de conhecimento e de exploração de como as vozes literárias, ao exercerem uma dêixis de efeito *poético* (quando dizem *eu, ela, ou aqui*), permanentemente refractem e refazem a temporalidade e as estruturas provisórias do real. Por conseguinte, Miss Jessel pode mesmo imitar a segunda preceptora numa história que não é a mera continuação da origem, mas uma vertiginosa inversão e reversão da origem.

Notei antes a importância de a autoria de *Jane Eyre* ser atribuída à protagonista do romance, com o que se despromove a sua autora à figura de editor (v. nota 3). De

alguma forma, a narradora-fantasma que aqui encontramos subentende também a colocação da autora real na posição de *ghost writer*, expressão eloquente que fantasmagoriza aquela que, afinal, deu corpo à escrita, e designação apropriada para um demiurgo cujo trabalho implica, no entendimento de Ana Teresa Pereira, certa medida de possessão. Canalizando a voz do fantasma pela escrita, o capítulo que abre *O Verão Selvagem* configura-se, precisamente, como um acto de fala performativo: uma promessa que faz equivaler o livro, desta feita, ao barco de Rebecca – barca de Caronte –, intitulando-se “Je reviens”: *eu regresso* ou *eu regressarei*, tal como Rebecca regressa ciclicamente dentre o nevoeiro de cada vez que lemos as suas palavras, as actualizamos e lhes soprámos vida, provando que a sua substituta estava errada ao supor que “*não haveria ressurreição*” (Maurier 2012: 4). Ana Teresa Pereira parece dizer-nos que há lugar, sim, para uma forma de ressurreição por meio da literatura como actuação, *coup de théâtre* e encenação do miraculoso, e através de uma arte da narrativa que a faz aparecer ao leitor como concretização simples, radiante e duplamente assombrosa de uma impossibilidade natural: fazer falar os mortos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este ensaio reformula e amplifica um tópico primeiramente abordado no capítulo “Livros paralelos e fantasmas eloquentes”, em *O Livro Encenado* (Reis 2015: 57–68).

<sup>2</sup> Utilizo o título *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, de acordo com a tradução para português de Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer, publicada em *Peças Escolhidas* (Cotovia, 2006).

<sup>3</sup> Assinalam-se a itálico citações e expressões que, por serem de curta extensão e surgirem integradas na cadeia sintáctica do texto corrido, se opta por traduzir directamente para português.

<sup>4</sup> Para uma discussão aprofundada destes textos, v. Reis 2013: 25–38.

<sup>5</sup> Deve salientar-se, a este respeito, que *Jane Eyre* surge uma vez mais como texto paradigmático sobre o qual trabalham James, Du Maurier e Ana Teresa Pereira, já que assenta desde logo numa encenação da autoria e num jogo entre ficção e documento ao identificar-se, na página de rosto da primeira edição, como uma “autobiografia” escrita pela própria Jane Eyre e apenas *editada* por Currer Bell, pseudónimo masculino sob o qual Charlotte Brontë se escondeu brevemente.

<sup>6</sup> “The vocabulary of adaptation is highly labile: Adrian Poole has offered an extensive list of terms to represent the Victorian era’s interest in reworking the artistic past: ‘(in no particular order) ... borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating ... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed’ (Sanders 2006: 3, itálicos meus); ‘J. Hillis Miller has explored various permutations of the paratextual, the peritextual, and the hypertextual in his critical writings, delineating the multifarious ways in which a literary text can be ‘inhabited ... by a long chain of *parasitical presences, echoes, allusions, guests, ghosts of previous texts*’ [...]. This volume concerns itself at various turns with these *textual ghosts and hauntings*’ (3–4, itálicos meus); ‘To deal with adaptations as *adaptations* is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander’s great term [...], inherently ‘palimpsestuous’ works, *haunted*

at all times by their adapted texts” (Hutcheon 2013: 6, itálicos meus); “Yet the opera [*Carmen*, de Bizet] is more than just another intertext; from the film’s title on [*Prénom Carmen*, de Jean-Luc Godard], it haunts the work as a palimpsest” (158, itálicos meus).

<sup>7</sup> “[I]t is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (Man 1984: 77); “Fontanier, who wrote in 1821 what probably is the most thought out and systematic taxonomy of tropes and figures, offers his definition: ‘Prosopopeia [...] consists in staging, as it were, absent, dead, supernatural or even inanimate beings’” (Riffaterre 1985: 107).

<sup>8</sup> Aliás, é nesses termos que Riffaterre qualifica a própria figura da prosopopeia (cf. 1985: 110).

<sup>9</sup> “Mas não é um lugar estranho. Eu senti que de alguma forma já estava lá dentro, como se tudo acontecesse ao mesmo tempo, e o cão reconheceu-me... / O pai ainda estava na biblioteca. Ela teve a impressão de que ele adormecera com o jornal no colo, mas depois percebeu que a observava por entre as pálpebras semicerradas” (2008: 57, itálicos meus).

<sup>10</sup> O autor refere-se, mais precisamente, à predisposição do leitor contemporâneo para encarar o texto literário “romanesco” como, desde logo, uma espécie de novelização prospectiva ou imaginária (cf. 2008: 77).

<sup>11</sup> A analogia teatral aqui em causa, e que é hoje um dos motivos obsidianes da prosa de Ana Teresa Pereira, aparece uma vez mais, numa versão digna de nota, no romance de Charlotte Brontë, num passo em que a narradora, protagonista e, não esqueçamos, escritora ficcional, fala do seu próprio processo de escrita como se este consistisse num trabalho do palco, interferindo directamente, ao apostrofar o leitor mais do que uma vez, no efeito de hipotipose (i.e. de visualização da narrativa) que ela mesma procura gerar: “A new chapter in a novel is something like a new scene in a play; and when I draw up the curtain this time, reader, you must fancy you see a room in the George Inn at Millcote, with such large figured papering on the walls as inn rooms have; such a carpet, such furniture, such ornaments on the mantelpiece, such prints, including a portrait of George the Third, and another of the Prince of Wales, and a representation of the death of Wolfe. All this is visible to you by the light of an oil lamp hanging from the ceiling, and by that of an excellent fire, near which I sit in my cloak and bonnet...” (Brontë 2001: 79).

<sup>12</sup> Os exemplos disto são muitos e variados, mas talvez seja de especial interesse recuperar um romance do início da carreira de Ana Teresa Pereira, *A Cidade Fantasma*, que tem já como personagem um escritor chamado Tom, e que mostra como, na verdade, as preocupações que se vêm agudizando e concretizando mais recentemente já estavam anunciadas nos momentos inaugurais da obra da autora: “As descrições de Tom eram extremamente secas [...]. As suas páginas eram visíveis, os cenários tinham três dimensões, as personagens tinham carne, sangue... e medo [...]. Era quase como ver um filme” (1993: 122).

<sup>13</sup> “É como se trabalhasse com um pequeno número de actores: dou-lhes papéis diferentes, os cenários mudam um pouco” (“Histórias Submersas”, Pereira 2008: 28-29).

<sup>14</sup> No romance, a narradora tece algumas considerações acerca do nome do barco de Rebecca que ganham um contorno particularmente irónico em função do que viria a acontecer, e que faria o barco e, em certa medida, a sua antiga proprietária, *regressarem* (Maurier 2012: 171).

<sup>15</sup> É importante notar, ainda sobre este aspecto, que a memória deste momento central de reconhecimento ressurgiu veladamente em *O Verão Selvagem* quando o fantasma de Rebecca assiste a uma conversa entre o louco e a mulher que tomou o seu lugar em Manderley: “Lembro-me das palavras de Ben há pouco, quando falava com a rapariga, disse que ela tinha olhos de anjo. Talvez. E a «outra», a que passeia de noite pelos bosques, parece-se com uma serpente” (2008: 63). No momento em que se identifica por antítese com a nova esposa de Max, Rebecca fá-lo referindo-se a si mesma na terceira pessoa e recuperando aquela voz, marcada entre aspas, que a transforma em arquétipo.

## Bibliografia

- Cunha, Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London/New York, Routledge.
- Auerbach, Erich (1984), *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Baetens, Jan (2008), *La Novellisation: du film au roman – Lectures et analyses d'un genre hybride*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- (2005), "Novelization, a Contaminated Genre?", *Critical Enquiry*, 32:1, 43-60.
- Blanchot, Maurice (2018), *O Livro por Vir*, tradução de Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D'Água.
- Brontë, Charlotte (2001), *Jane Eyre*, New York/London, Norton Critical Edition.
- Coelho, Eduardo Prado (2006), "Onde tu estás é sempre o fim do mundo", *Público* (Mil Folhas, 21 de Janeiro), 16.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Guerreiro, António (2012), "O Demónio da Perversidade", *Expresso* (Atual, 3 de Novembro), 31.
- Guerreiro, Fernando (2009), "O Mal das Flores (notas para Ana Teresa Pereira)" [prefácio], Ana Teresa Pereira, *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*, Lisboa, Relógio D'Água, 211-226.
- Hutcheon, Linda (2013), *A Theory of Adaptation*, 2.<sup>a</sup> ed., New York, Routledge.
- (1985), *A Theory of Parody*, New York/London, Methuen.
- Ibsen, Henrik (2006), *Peças Escolhidas*, vol. 1, tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer, Lisboa, Cotovia.
- James, Henry (1996), "The Turn of the Screw", *Complete Stories 1892-1898*. New York, Library of America, 635-740.
- Man, Paul de (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP.
- Maurier, Daphne du (2012), *Rebecca*, London, Virago.
- Miller, J. Hillis (2016), "Reading Wallace Stevens's 'The Motive for Metaphor'", R. Ghosh e J. H. Miller, *Thinking Literature across Continents*, Durham/London: Duke UP, 93-110.
- (2005), *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*, New York, Fordham UP.
- (1977), "The Critic as Host", *Critical Inquiry* 3: 3, 439-447.
- Pereira, Ana Teresa (2011), *O Lago*, Lisboa, Relógio D'Água.
- (2010), *A Outra*, Lisboa, Relógio D'Água.

- (2009), “O sonho do unicórnio”, *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*, Lisboa, Relógio D’Água, 143-210.
- (2008), “Histórias Submersas”, *Máxima* 232 (Janeiro; entrevista de Leonor Xavier), 28-29.
- (2008), *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Lisboa, Relógio D’Água.
- (2002), “Mar de sargaços”, *O Ponto de Vista dos Demónios*, Lisboa, Relógio D’Água, 23-25.
- (1997), “She Who Whispers”, *A Coisa que Eu Sou*, Lisboa, Relógio D’Água, 55-64.
- (1996), “O ponto de vista das gaivotas.”, *Fairy Tales*, Lisboa, Black Sun, 33-38.
- (1993), *A Cidade Fantasma*, Lisboa, Caminho.
- Pirandello, Luigi (2008), *Henrique IV e Seis Personagens em Busca de Autor*, tradução de Margarida Periquito e Sandra Escobar, Lisboa, Relógio D’Água.
- Reis, Amândio (2015), *O Livro Encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira*, Lisboa, Colibri.
- (2013), “Os Filmes (D)escritos de Ana Teresa Pereira: *Nightmare*, de Alfred Hitchcock, e *The Double*, de David Cronenberg”, *MATLIT: Materialidades da Literatura* 1: 2, 25-38.
- Rich, Adrienne (1972), “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English* 34: 1, 18-30.
- Riffaterre, Michael (1985), “Prosopopeia”, *Yale French Studies* 69, 107-123.
- Sanders, Julie (2006), *Adaptation and Appropriation*, London/New York, Routledge.
- Santos, Hugo Pinto (2017), “Eu não sou eu nem sou a outra”, *Público* (Ípsilon, 27 de Fevereiro), [publico.pt/2017/02/27/culturaipsilon/noticia/eu-nao-sou-eu-nem-sou-a-outra-1762152](http://publico.pt/2017/02/27/culturaipsilon/noticia/eu-nao-sou-eu-nem-sou-a-outra-1762152), consultado a 21 de Agosto de 2020.
- Yeats, William Butler (1996), “The Folly of Being Comforted”, *The Collected Poems of William Butler Yeats*, Edição de Richard J. Finneran, New York, Scribner, 78.

*um dia destes tenho o dia inteiro para morrer: a finitude nas artes*

*um dia destes tenho o dia inteiro  
para morrer:*

a finitude nas artes

A presente publicação reúne textos originalmente apresentados na jornada “um dia inteiro para morrer completamente: a finitude nas artes” – decorrida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em outubro de 2019 – e outros textos inéditos, produzidos já fora do âmbito do evento. Para preparar suas colaborações, os autores partiram de algumas noções centrais – morte, finitude, arte, artes –, a serem manejadas em absoluta liberdade. É portanto à singularidade das inclinações intelectuais e estéticas de seus colaboradores que este volume deve seu aspecto plural. Em dez ensaios, torna-se evidente o potencial conceptual e reflexivo dos termos que a publicação toma como base.

ISBN 978-989-54784-6-0



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

**U. PORTO**  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

 Santander  
UNIVERSIDADES  
**U. PORTO**