



## EDITORIAL

### O imaginário: estruturas da ausência

O tema não podia ser mais adequado às circunstâncias: depois de uma prolongada ausência motivada essencialmente pelo longo processo de reestruturação das unidades de investigação da FCSH/NOVA, os *Cadernos de Ceil* retomam agora plenamente a sua atividade regular e, com revigorado entusiasmo, o seu lugar – nacional e internacional – como espaço privilegiado para um questionamento teórico do imaginário. E este regresso não podia ser mais marcante, este número tendo a sorte e o privilégio de acolher as reflexões de alguns dos maiores especialistas atuais sobre o imaginário: Joël Thomas, Jean-Jacques Wunenburger, Corin Braga e Helder Godinho.

Poderá, decerto, parecer paradoxal consagrar um número de uma revista sobre o imaginário ao tema da ausência, uma vez que o imaginário procura, antes de mais, descobrir a susbtantividade das imagens por detrás das práticas que, de numa forma ou de outra, exprimem, numa geometria sempre variável, a nossa relação com o mundo. O paradoxo é, no entanto, mera aparência: no âmago desta postura epistemológica assente na constante busca da coerência narrativa das imagens para lá da sua organização puramente gramatical ou sintática, é sempre, como adivinhamos, na ausência (do mito, do outro, da significação, etc.) que se funda um dizer e um conhecimento sobre o mundo e sobre a própria identidade; é sempre dos fragmentos ocultos ou parcialmente inacessíveis do desejo, do inconsciente (pessoal ou coletivo), de uma tradição oral ou textual incessante revisitada e recriada na eterna tensão entre memória, história e ideologia, que surgem novos paradigmas culturais; é sempre da ou na ausência que emerge a palavra cuja existência implica – material como simbolicamente – a reiterada experiência da sua própria ausência através do silêncio; palavra cuja condução essencial reside na incompletude, ou seja, num epifania constantemente rasgada pelo não-dito ou o indizível. É da relação consubstancial da palavra com a ausência que nasce a polissemia, o equívoco, a ambiguidade, a metáfora.

Como esclarece Joël Thomas logo no início do seu artigo sobre a figura de Ulisses, «a ausência absoluta não existe; senão estaríamos perante o nada. A ausência define-se filosoficamente na sua relação com a presença». Daí a ligação paradoxal e complexa que une a ausência ao tempo: se a ausência traduz um jogo dos possíveis, designando um universo repleto de virtualidades latentes e não-diferenciadas, o tempo da ausência é, por excelência, o tempo da indiferenciação à qual a palavra virá dar uma Forma. A ausência assume então o registo da nostalgia, da melancolia ou da saudade, como pode assumir também o sentimento da perda daquilo que nunca se conheceu. É nesse difuso, mas extremamente poderoso, desejo do futuro que emerge a singular dimensão da ausência como



espera<sup>1</sup>: espera de um significado que há de encarnar na História e no qual se fundam não apenas os sistemas religiosos de contornos messiânicos, mas também mitos profanos cuja eficácia simbólica influencia a literatura e artes como acaba por moldar mentalidades, matrizes de pensamento e paradigmas culturais e político, ou seja, visões do mundo. Ocorre-nos a emblemática trajetória mítica do Rei Artur da Bretanha, mortalmente ferido por Mordred, o filho do incesto, e levado para a bem venturada ilha de Avalon da qual regressará um dia para salvar os bretões (nomeadamente contra o império dos Plantagenetas), de acordo com uma tradição que remonta à *Gesta Regum Anglorum* de Guilherme de Malmesbury (1125) e que será amplamente retomada, glosada ou combatida pela tradição literária dos séculos XII e XIII. Mas, enraizado nestes mesmos alicerces imaginários donde emerge conceito medieval de realeza messiânica, pensamos igualmente num outro mito fundador bem conhecido entre nós: o Sebastianismo.

É porque a ausência é plenitude ou excesso de sentido (e não vazio de sentido) não corporizado ou circunscrito num discurso, numa ideia, num conceito, num objeto ou numa prática social ou política que tanto a profecia como a utopia, por outro lado, se revelam tão sedutoras e eficazes enquanto projeções das potencialidades da ausência que fingem curto-circuitar o presente. E se as utopias (como relembra Corin Braga) constituem o momento da revelação (no sentido fotográfico do termo) da ausência, a anti-utopias não deixa de representar, por sua vez, o «negativo», a imagem ausente, desta mesma película. Para lá da teoria dos «mundos possíveis», a ausência é assim o princípio estruturante de todo jogo ficcional e do pacto que lhe subjaz.

Particularmente lúcida, como sempre, sobre as complexas dinâmicas que presidem à construção do sentido e da identidade, a Idade Média intuiu claramente esta dimensão fundadora da ausência, nomeadamente através dessa conhecida ficção sobre o Livro inscrita numa retórica de legitimação do discurso poético: imagem do livro que assume, nesse contexto, uma dimensão plenamente *u-tópica*, apontando, por um lado, para a natureza ideal do Livro enquanto estrutura modelar ao qual a narrativa procura colar-se e distanciar-se; que revela, por outro lado, que este modelo, como grande parte dos motivos atualizados pela poesia medieval, não remete para um referente extralinguístico concreto, sendo, antes de mais, um *topos*, um lugar-comum da tradição e do re-conhecimento; que sugere, finalmente, que este lugar é, na verdade um não-lugar, ou um lugar vago (mas não vazio), logo, eternamente disponível, uma pura miragem referencial, uma ausência fundadora. O motivo do livro-fonte escondido e (res)guardado dos olhares profanos numa biblioteca monástica (entre outros exemplos possíveis) ou sepultado (aspeto que reencontramos na tradição oral africana através da figura do *griot* que garante a autenticidade e a integridade da história que se prepara para contar apontando para o livro enterrado a seus pés) participa de um paradoxo onde a Presença emerge da Invisibilidade, o gesto retórico que consiste em mostrar o Livro sendo mais poderoso e convincente do que a própria corporalidade do livro. A presença/ausência do Livro não se esgota assim no princípio sacrametal da

<sup>1</sup> Sobre esta peculiar dimensão da ausência, veja-se o último número da revista *Sigila - Revue Transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret* (37, primavera-verão de 2016) consagrado ao tema da espera.



Revelação, participando também de uma lógica comum à do segredo e do poder: quanto maior for a sua invisibilidade, quanto mais distante, misteriosa e intangível for a origem da Lei, maior será a sua força e eficácia no plano ideológico como simbólico. Mas, como lembrava Maurice Blanchot (*Le livre à venir*, p. 334), se do lugar vazio do livro emana a escrita enquanto forma pura, liberta da marca de qualquer presença autoral, da ausência nasce um hiato no qual se vai justamente imiscuir a figura do poeta. A eterna vacância permite, por sua vez, a permuta virtualmente infinita dos lugares autorais.

A dialética, nem sempre isenta de tensões, entre presença e ausência constitui aliás uma dimensão fundador da cultura e da filosofia ocidentais, sendo que uma das suas manifestações mais proeminente se manifesta precisamente na relação entre a voz (marca da plena Presença estranhamente ausente) e a escrita. De Platão a Saussure, passando por Aristóteles, Santo Agostinho e Hegel, o logocentrismo assimila-se, com efeito, a um fonocentrismo em que escrita, significante do significante, não passa de uma cristalização redutora da voz da qual emana a totalidade do ser e a plenitude da palavra. Se a escrita implica sempre a Diferença (ou a *Diferição*, segundo Jacques Derrida), veiculando uma intransponível falha entre os signos e o mundo que sonha nomear/habitar; se, por outras palavras, a escrita é, por excelência, o lugar da eterna ausência ou do exílio<sup>2</sup>, a voz (*phonè*) mantém viva e pregnante a relação *simbólica* entre a linguagem e o *logos* primordial, os signos e a significação, entre o ser e a alma (Aristóteles dizia que «os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados de alma»<sup>3</sup>), numa copresença e imediatez absolutas que rebaixam a escrita ao estatuto de uma «mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido» (J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 24).

A dinâmica de produção e de estruturação do sentido alicerça-se assim sempre na ausência. É a ausência que estrutura os sistemas semióticos, uma vez que «o pensamento implica sistemas de significações aparentemente ausentes mas permanentemente presentes em todas as suas atualizações e para lá delas, desde o sistema linguístico nos seus diversos níveis, a começar pelo fonológico, por exemplo, até aos arqui-sistemas, onde a abertura para a criação se torna possível como inter-visitação do saber humano, disseminado no cruzamento de vários sistemas, mesmo o saber não-consciente (cérebro não-cortical). De modo que todo o saber e toda a consciência se baseiam e dependem do não-dito que impregna todo o dito, ou seja, se baseiam na Ausência e dependem da Ausência. A essa marca que abre ao não-dito presente no dito de todo o conhecimento, e mesmo dos sentimentos, Derrida chamou *traces*, rastos e marcas da ausência presente» (Helder Godinho). Da mesma forma, é a ausência que funda e estrutura toda e qualquer a relação simbólica, os estudos sobre o imaginário não devendo acentuar a artificial separação entre semiologia e simbologia, mas antes promover a sua reintegração sistémica ao serviço de um pensamento mais holístico dos processos

<sup>2</sup> «L'écriture est le moment du désert comme moment de la Séparation» (J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, p. 104); «Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais dans son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démunir», *Idem*, p. 106).

<sup>3</sup> *Da interpretação*, 1, 16a 3, apud J. Derrida, *De la Grammatologie*, p. 21.



de significação e de uma visão mais integradora das diferenças que constituem o mundo.

É esta dimensão fundadora e estruturante do imaginário da ausência, nos seus diversos matizes, configurações e manifestações, que os artigos que integram este número dos *Cadernos do CEIL* se propõem sondar, explorando campos teóricos e metodológicos onde confluem os estudos literários, a filosofia, a antropologia, os estudos filmicos e os estudos literários.

**Carlos Carreto**

Direção do *Cadernos do CEIL*



## L'ANTIUTOPIE – UNE UTOPIE EN ABSENCE

**Corin Braga**

Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca (Roumanie)

Il est possible de représenter les variétés du genre de l'utopie littéraire sur un axe moral qui part d'un point central, un «point zéro», que nous appelons *mundus* (l'image «neutre» du monde contemporain de l'utopiste). Vers la droite de ce point de repère se rangent les utopies, c'est-à-dire les topies positives, heureuses, eudémoniques, dans une progression qui va des utopies réalistes, vraisemblables (eu-topies) aux utopies idéales, fantastiques, voire impossibles (ou-topies). De l'autre côté de l'axe se rangent des topies qui retombent dans le domaine du négatif, du mal, de l'indésirable, du cauchemardesque, du terrifiant, sur une échelle qui avance du possible vers l'impossible, donc du registre de lecture réaliste, de la convention de véracité, vers le registre fantastique, qui annule les lois de la nature, du psychisme ou de la société. Sur cette échelle, les dystopies et les antiutopies deviennent le pendant symétrique des eutopies et des o(u)topies<sup>1</sup>. Dans ce texte nous nous proposons de démontrer, en analysant quelques unes des premières satires utopiques, que les antiutopies sont nées à l'Âge classique par l'inversion des utopies en leur contraire, qu'elles sont des utopies en absence.

Par sa fonction critique, l'antiutopie est très proche de la satire, et peut-être y trouve-t-elle ses origines. Northrop Frye, dans son *Anatomie de la critique*, fait dériver le genre utopique de la «satire de l'ingénue» et de la satire ménippée, modalités du «Mythos de l'hiver» (à savoir l'ironie et la satire). La suite antique de Ménippe, Lucien, Varron, Pétrone et Apulée serait reprise à l'âge moderne par Érasme, Rabelais, Swift, Voltaire, etc.<sup>2</sup>. À son tour, Robert C. Elliott part des racines mythologiques et magiques de la satire (sortilège, maléfice, enchantement) pour voir dans l'utopie satirique et la dystopie des parades psychologiques de conjuration et d'expurgation des maux de la société<sup>3</sup>. Là où l'eutopie a une fonction constructive, la dystopie a une fonction destructive. C'est à partir de cette assertion que Glenn Negley et J. Max Patrick ont pu opposer les «utopies constructives» aux «utopies satiriques<sup>4</sup>».

À la Renaissance, période de profonds bouleversements de paradigme, le genre satirique connaît une vogue facile à expliquer. Sébastien Brandt dans sa *Nef des fous* ou Érasme dans son *Éloge de la folie* critiquaient les structures de la civilisation de leurs temps, de facture chrétienne, remises en question par les

<sup>1</sup> Voir BRAGA, Corin – "Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie". *Metabasis. Filosofia e comunicazione* [en ligne], 2 (Septembre 2006). URL: [www.metabasis.it](http://www.metabasis.it)

<sup>2</sup> FRYE, Northrop – *Anatomie de la critique*. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris: Gallimard, 1969, p. 285, 375-380.

<sup>3</sup> ELLIOTT, Robert C. – *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960, p. 18-48.

<sup>4</sup> NEGLEY, Glenn et PATRICK, J. Max – *The Quest for Utopia. An Anthology of Imaginary Societies*. New York: Henry Schuman, 1952, p. 5-6.



explorations et les découvertes géographiques, la redécouverte de l'Antiquité païenne, les progrès des sciences, l'évolution des mentalités dans la direction du nouvel humanisme. Si Érasme provoquait son ami Thomas More de faire un *Éloge de la sagesse*, de produire un modèle de société idéale, c'était parce que lui, il avait déjà présenté la société européenne comme un contre-modèle. Les textes des deux humanistes avaient provoqué, dès le début, la catalyse du *mundus* entre des «cations», attribués à la civilisation européenne, et des «anions», projetés dans l'Utopie australe.

Toutefois, l'*Éloge de la folie* n'est pas une dystopie ou une antiutopie. La différence spécifique entre une satire et une utopie satirique est donnée par une convention narrative importante, à savoir l'identité ou la non-identité du monde fictionnel avec le monde critiqué. Dans la satire, ces deux mondes coïncident : le satiriste s'en prend au monde contemporain et met en lumière ses défauts et ses vices. Même quand il construit une allégorie, comme la *Nef des fous*, cette allégorie est transparente, transitive, sans reste, elle renvoie directement à l'«allégorisé» (notre monde), sans donner une consistance ontologique fictionnelle à l'«allégorisant» (la nef).

En revanche, dans l'utopie satirique ou l'antiutopie, le monde miroir (un miroir critique) se voit attribuer une identité propre face au monde contemporain de l'auteur (le monde critiqué). C'est justement cette non-identité entre les deux univers fictionnels qui permet la mise en place de l'opposition caractéristique de toute utopie entre un «ici» (d'habitude l'Europe) et un «ailleurs» exotique distribués en figures complémentaires. Pour cela, il faut que le monde étranger, bien qu'il ne soit qu'une parabole de notre monde, jouisse, au niveau de la fiction, d'une certaine réalité ontologique, que l'auteur le présente, ne serait-ce que de manière formelle, comme différent du nôtre.

La convention de lecture utilisée par les utopistes pour sécuriser l'autonomie de l'autre monde (*mundus alter*) face au nôtre (*mundus idem*, en utilisant les termes de Joseph Hall<sup>5</sup>) provenait de la littérature de voyages. Les grandes découvertes de la Renaissance, de concert avec la mentalité empirique et pragmatique inspirée par la philosophie baconienne, avaient engendré un nouveau «pacte de vraisemblance<sup>6</sup>», qui garantissait la véracité de ces relations. Thomas More déjà avait greffé son *Utopie* sur le voyage de Pigafetta, prolongeant pratiquement la géographie réelle dans une géographie imaginaire<sup>7</sup>. Ces techniques de validation (recours à la géographie réelle, langages professionnels spécifiques, approche ethnographique descriptive) avaient pour effet de transférer aux topies imaginaires la consistance des continents, îles, lieux et civilisations nouvellement découverts.

Parfois le brouillage des repères de certification était si bien mis au point qu'il a même pu générer des confusions comiques (relations de voyages jugées inventées,

<sup>5</sup> HALL, Joseph – *Mundus alter et idem*, 1605; *Another World and Yet the Same*, Bishop Joseph Hall's *Mundus Alter et Idem*. Translated and edited by John Millar WANDS. New Haven and London: Yale University Press, 1981.

<sup>6</sup> Voir BRAGA, Corin – «Le pacte de vraisemblance». In BRAGA, Corin – *Les antiutopies classiques*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

<sup>7</sup> Voir PREVOST, André – *L'utopie de Thomas More*. Présentation, texte original, appareil critique, exégèse, traduction et notes. Préface de Maurice SCHUMANN. Paris: Mame, 1978.



comme les *Aventures aux Mascareignes. Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes Orientales*, 1707<sup>8</sup>; utopies passant pour des descriptions réelles, comme *An Historical and Geographical Description of Formosa* de George Psalmanazar 1704<sup>9</sup>). Néanmoins, indifféremment du degré de vraisemblance escompté par l'auteur, minimal ou total, les utopies satyriques (et tout récit utopique) se distinguent des satires par la convention que le monde décrit est un *mundus alter* par rapport au *mundus idem* contemporain de l'auteur. Pour qu'une satire devienne une dystopie, il faut que le monde négatif soit présenté, ne serait-ce que de manière conventionnelle, comme ayant une identité géographique différente du nôtre.

## Satires sociales

Prenons pour exemples deux textes de la même époque, une eutopie et une dystopie. En 1580 et 1581, Thomas Lupton publie les deux tomes d'une fantaisie d'amélioration sociale: *Siuqila. Too good, to be true: Omen. Though so at a vewe yet all that I tolde you is true, I upholde you. Now cease to aske why? For I can not lye. Herein is shewed by waye of Dialogue, the wonderful maners of the people on Mauqsun, with other talke not frivilous et The second part and knitting up of the boke entitled Too good to be true. Wherein is continued the discourse of the wonderfull Lawes, commendable customes, and strange manners of the people of Mauqsun.* De même que Thomas More, qu'il évoque dans le sous-texte, Thomas Lupton est sceptique quant à la possibilité de réalisation de son rêve: «Trop bon pour être vrai». Ce qui est plus important pour notre discussion c'est que, bien que la proposition s'applique sans aucun doute à l'Angleterre contemporaine, l'auteur présente ce monde sous un autre nom, paraphrasant toujours l'Utopie et la Nusquama de Thomas More: Siuqila et Mauqsun, anagrammes d'Aliquis (quelqu'un, quelque chose) et Nusquam (nulle part).

En 1583, Phillip Stubbes utilise la même convention de distanciation dans les deux tomes de son *The Anatomy of abuses: Containing a Discourse or Briefe Summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian Countreyes of the Worlde: but especially in a verie famous Islande called AILGNA: Together, with most fearfull Examples of Gods iudgements, executed upon the wicked for the same, as well in Ailgna of late, as in other places, elsewhere. Verie Godlie, to be red of all true Christians euerie where: but most needfull to be*

<sup>8</sup> LEGUAT, François – *Aventures aux Mascareignes. Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes Orientales* 1707 (Texte intégral), Introduction et notes de Jean-Michel RACAULT, Suivi de Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'île d'Éden, par Henri DUQUESNE (1689). Paris: Éditions de la Découverte, 1984.

<sup>9</sup> *Description de l'Île Formosa en Asie. Du Gouvernement, des Loix, des Mœurs & de la Religion des Habitans: Dressée sur les Mémoires du Sieur George Psalmanazaar, natif de cette île, Avec une ample & exacte Relation de ses Voyages dans plusieurs endroits de l'Europe, de la persécution qu'il y a soufferte, de la part des Jésuites d'Avignon, & des raisons qui l'ont porté à abjurer le Paganisme, & embrasser la Religion Chrétienne Reformée, Par le Sieur N.F.D.B.R., Enrichie de Cartes & de Figures. À Amsterdam: Aux Dépens d'Estienne Roger, marchand libraire, MDCCV [1705].*



*regarded in Englande, et The second part of the Anatomy of abuses, containing the Display of Corruptions, with a perfect description of such imperfections, blemishes and abuses, as now reigning in euerie degree, require reformation for fear of Gods vengeance to be poured upon the people and countrie, without speedie repentance and conversion unto God.* Il s'agit d'une critique puritaine plus que transparente de l'Angleterre (Englande); mais la satire devient toutefois une dystopie par la parade minimale d'attribuer le monde décrit à un espace géographique différent de l'Europe: «*a verie famous Islande called AILGNA*». L'anagramme (avec la convention d'altérité qui l'accompagne) permet la constitution du dispositif spéculaire double du genre utopique: AILGNA est un monde en miroir posé comme modèle négatif pour ANGLIA.

Dans une réédition unifiée et corrigée de 1595, Phillip Stubbes renonce à la parade du dédoublement entre ANGLIA et AILGNA et attribue la pléthore de «*vices and enormities*» à tous les pays du monde, et «*especiallie in this Realme of England*». Aussi, adresse-t-il sa harangue aux Chrétiens de partout, et spécialement à ceux d'Angleterre. Il est possible que la convention utopique lui ait semblé insatisfaisante, puisqu'elle diluait, par l'introduction d'un miroir géographique, la gravité de son message critique et qu'en conséquence il soit revenu aux conventions du genre satirique, qui lui permettaient la nominalisation directe de la société visée par ses attaques.

Et pourtant, malgré ce changement dans le titre, l'*Anatomie des abus* reste une dystopie, puisque l'auteur n'est pas intervenu dans la structure de profondeur de son récit. Conçu comme un dialogue («*made dialogue-wise*») entre deux interlocuteurs, Spudeus et Philoponus, le texte attribue aux deux interlocuteurs une identité ethnique non-anglaise. Leurs noms grecs renvoient non pas à une Grèce historique réelle, mais à une république chrétienne abstraite, à une « république des lettres et de la philosophie » sortie tout droit de Platon et des dialogues moraux de la grande tradition. Plus décisif encore, les deux personnages ne parlent pas de l'Angleterre comme de leur pays, mais comme d'une contrée lointaine, qui a été explorée par Philoponus et est maintenant présentée comme une civilisation étrangère: «*I haue led the life of a poore Traueller, in a certaine famous Iland, once named Albania, after Britania, but nowe presentlie called Anglia*<sup>10</sup>». La position de Philoponus n'est pas celle d'un ethnographe, intéressé par le spécifique local, mais celle d'un moraliste, qui juge les mœurs et les attitudes décrites, en les comparant à ceux de son monde.

Puisque le monde de Spudeus et de Philoponus est un monde idéal, construit sur les principes de l'éthique chrétienne, l'Angleterre ne peut faire figure que d'un monde inférieur, critiquable et, à la limite, corrigible. Cette distribution entre un «ici» (la «république des lettres» des deux «juges») fonctionnant comme un repère moral et un «ailleurs» (l'Angleterre) donné comme un contre-modèle fait de l'*Anatomie des abus* une antiutopie, peut-être la première de la littérature classique. En tout cas, par rapport aux utopies, elle offre un exemple « d'école »

<sup>10</sup> STUBBES, Phillip – *The Anatomy of abuses*, 1595. Edited by Margaret Jane KIDNIE. Tempe (Arizona): Renaissance English Text Society, 2002, p. 109.



pour la séparation et l'extrapolation dystopique inverse des caractéristiques positives et négatives du *mundus*.

Tout d'abord, il faut noter que l'Angleterre de Phillip Stubbes s'approprie les excellences géographiques, climatiques et naturelles que Thomas More attribuait à l'île d'Utopie: «*A pleasant and famous Ilande, immured about with the sea, as it were with a wall, wherein the aire is temperate, the ground fertile, the earth abounding with all things, either needfull for man, or necessarie for beast*<sup>11</sup>». Non seulement Dieu a béni cette nation («*Lorde hath blessed them*»), mais, à la différence de la civilisation d'Utopie, il a aussi envoyé son Fils pour lui apporter la bonne nouvelle et le rachat du péché originel. Or, au lieu de bénéficier de la révélation chrétienne et d'accéder à l'excellence morale, les Anglais sont le peuple «*more corrupt, wicked, or peruerse, liuing vpon the face of the earth*<sup>12</sup>». Il n'y a pas de péché connu à travers les âges qui ne fleurisse aussi dans l'Angleterre contemporaine («*there is no sin, which was euer broached in any age, that flourish not now*<sup>13</sup>»).

Phillip Stubbes reprend le paradoxe moral construit par Thomas More: si les Utopiens, en dehors de la révélation chrétienne, sont arrivés à une telle excellence morale, pourquoi donc les Anglais se débattent-ils dans une décadence effroyable ? Ce qui diffère dans la structure des deux textes, c'est que chez Phillip Stubbes l'Angleterre n'est plus le point de repère local par rapport auquel est décrite l'Utopie, sinon le pays étranger commenté et jugé par rapport à un état chrétien idéal. Par conséquent, l'Angleterre à laquelle les deux auteurs attribuent les maux du *mundus* change de position; de l'ici et du maintenant, elle est transportée dans un ailleurs qui, de par la distance qu'il implique, assure un examen moral apparemment plus neutre, en fait plus radical.

Le puritain, Phillip Stubbes met en évidence chez ses concitoyens tous les traits négatifs qui constituent la liste des péchés chrétiens. Le premier de la liste est l'Orgueil, «*matercula & origo omnium vitiorum*», «*the very efficient cause of all euils*<sup>14</sup>», cause de la chute de Lucifer. Sa manifestation la plus noire est la vanité, les excès dans la pratique vestimentaire. Et l'auteur de dresser une liste interminable des «*excesses in Apparell*», à partir de tous les habits luxueux en «*silkes, Veluets, Satens, Damasks, Gold, siluer and what not els*<sup>15</sup>» (il n'y a pas pratiquement d'accessoire vestimentaire qui ne soit pas ridiculisé) jusqu'aux parfums, fards, pommades, «*oyles, liquors, vnguents & waters*» de la toilette féminine. Dans l'interprétation prude de Phillip Stubbes, les habits ont été créés par Dieu afin de couvrir le péché, et non pour exposer les parties honteuses et encourager la frivolité et la prostitution. Les créateurs de mode («*inuenteres of new fashions*») sont des agents du diable.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 133.



L'anatomie des maux continue avec la condamnation de tous « *these abuses, these corruptions, and enormities there used*<sup>16</sup> »: prostitution, adultère, inceste, fornication, libertinage, athéisme, gourmandise, ivrognerie, idolâtrie, sacrilège, apostasie, folie, envie, ambition, avarice, corruption et fraude, usure (« *Vsury equall with murther*<sup>17</sup> »), un usurier est pire que Judas, que la mort, que le diable), faux serments (les champions en sont les Papistes, ces « *sedicious Vipers, and Pythonical Hydraes*<sup>18</sup> »), passe-temps, comédies et interludes (« *Playes were inuented by the deuill*<sup>19</sup> »), fêtes populaires païennes (« *Maie-games* », « *Churchales* »), banquets, danses (« *Heathen Deuilrie* »), musique, jeux (« *cardes, dice, tables, tennise, boules, and other exercises*<sup>20</sup> »), combats de coqs, chasse, foires et marchés, football, mauvaises lectures (« *wicked booke* », « *which tend to the dishonor of God, depravation of good manners, and corruption of Christian soules*<sup>21</sup> »), etc.

Dans la perspective de ce que Jean Delumeau appelle une « *pastorale de la peur* », adoptée par toutes les Églises de la Renaissance pour endiguer la « *paganisation* » de l'Europe<sup>22</sup>, Phillip Stubbes pose en défenseur de la vertu et de la morale chrétienne, prêchant à ses lecteurs « *to auoyd all the vanities, and deceiuable pleasures of this life*<sup>23</sup> ». L'instrument de cette propagande anti-vitaliste est la culpabilisation éthique et, parfois, la diabolisation de divers comportements, mœurs et pratiques collectives. Les listes compilées des péchés véniaux et capitaux (pour notre auteur, toutes les fautes sans repentir sont capitales) font office de grille de sélection des traits négatifs du *mundus* anglais et européen. Par symétrie inverse avec les eutopies, une dystopie comme *l'Anatomie des abus* ignore les « *anions* » et ne sélecte que les « *cations* », construisant l'image d'une civilisation « *autre* », avec laquelle l'auteur ne s'identifie pas (la distanciation est une des fonctions de la condition d'étrangers des interlocuteurs du dialogue par rapport au pays présenté), mais qu'il voudrait corriger.

La satire est une arme à deux tranchants, surtout quand le satiriste se déprend des valeurs constituées et de l'ordre en place et s'en prend aux institutions du pouvoir. Alors, au lieu de faire figure de défenseur, voire de champion de la religion et de l'éthique chrétienne ou de l'état et du prince régnant, le satiriste devient un paria poursuivi par le système. En Italie, Traiano Boccalini paie apparemment de sa vie (il meurt assassiné) la fiction satirique *De' Raggagli di Parnaso* (1612), dans laquelle il s'est permis de railler « *sopra le passioni e i costumi degli uomini privati non meno que sopra gl'interessi e le azioni de' principi grandi*<sup>24</sup> », en fait d'attaquer

<sup>16</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 238.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 284.

<sup>22</sup> DELUMEAU, Jean – *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Fayard, 1983.

<sup>23</sup> STUBBES, Phillip – *The Anatomy of abuses*, ed. cit., p. 291.

<sup>24</sup> BOCCALINI, Traiano – *De' Raggagli di Parnaso e Pietra de Paragone Politico*. A cura di Giuseppe Rua. Bari: Laterza, 1934, p. 3.



le pape, la politique espagnole en Italie et l’Inquisition<sup>25</sup>. En France, deux satires si violentes qu’elles quittent le registre du vraisemblable et doivent être rangées dans le fantastique absurde, *Le Supplément du Catholicon ou Nouvelles des régions de la lune* (1595)<sup>26</sup> et *Les Hermaphrodites* d’Artus Thomas (1605)<sup>27</sup>, ne peuvent paraître que sous le voile protecteur de l’anonymat<sup>28</sup>.

En Angleterre, Phillip Stubbes ouvre une longue série de satires dystopiques qui constitueront une arme souvent employée contre le «establishment»: Edward Howard, *The Six Days Adventure, or the New Utopia* (1671); Hendrik Van Schooten, *The Hairy Giants: or a Description of two Islands in the South Sea, called the name of Benganga and Coma* (1671); Richard Head, *The Floating Island* (1673) et *The Western Wonder, or O Brazeel, an Enchanted Island Discovered* (1674); Daniel Defoe, *The Consolidator* (1705); l’anonyme *A Voyage to the New Island Fonseca* (1708); Mary de la Rivière Manley, *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality of Both Sexes, from the new Atlantis, an island in the Mediterranean* (1709); Edward Ward, *A New Voyage to the Island of Fools* (1713); ou encore l’anonyme *The Voyages, Travels and Wondful Discoveries of. Capt. John Holmesby* (1757).

Prenons pour exemple les textes de Richard Head, *The Floating Island* (1673) et *The Western Wonder, or O Brazeel, an Enchanted Island Discovered* (1674), continué un an plus tard par *O'Brazile, or the Enchanted Island* (1675)<sup>29</sup>. Le premier, ayant pour sous-titre *A New Discovery, relating the strange adventure on a late voyage, from Lambethana to Villafranca, alias Ramallia, To the Eastward of Terra del Templo: By three ships, viz. the Pay-naught, the Excuse, the Least-in-Sight, Under the conduct of Captain Robert Owe-much: Describing the nature of the inhabitants, their religion, laws and customs*. Published by Franck Careless, one of the Discoverers, est une satire mordante de la société londonienne. De nos jours, les lieux et les personnages ciblés par les allégories «à clé» de Richard Head sont difficiles à déchiffrer et risquent de rester obscurs, mais le mécanisme de production de la satire dystopique est bien visible.

L’auteur parodie le protocole d’une relation de voyage de découverte. Londres et Angleterre sont mis dans la position d’un pays exotique dont le narrateur décrit les caractéristiques géographiques et naturelles, ainsi que la population et ses mœurs. Les armateurs qui auraient monté l’expédition sont une «société de faillis», commerçants «*indebted and insolvent*», qui voudraient échapper à leurs cruels

<sup>25</sup> Voir NEGLEY, Glenn – *Utopian Literature*. Lawrence: The Regents Press of Kansas, 1977, p. XVI.

<sup>26</sup> *Le Supplément du Catholicon ou Nouvelles des regions de la lune*, Où se voyent depeints les beaux & genereux faicts d’armes de feu Jean de Lagny, sur aucunes bourgades de la France, Dedié à la Majesté Espagnole, par un Jesuite, n’agueres sorty de Paris, 1595.

<sup>27</sup> THOMAS, Artus – *L’Isle des Hermaphrodites*. Edition, introduction et notes par Claude-Gilbert DUBOIS. Genève: Droz, 1996.

<sup>28</sup> Sur la censure des écrits utopiques, voir BRAGA, Corin – «La censure religieuse de la pensée utopique». In BRAGA, Corin – *Du paradis perdu à l’antiuopie aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Éditions Classique Garnier, 2010.

<sup>29</sup> Pour le thème de l’île flottante ou immergée, qui a joui d’un grand succès à l’époque (jusqu’à Jules Verne d’ailleurs), voir FREITAG, Barbara – *Hy Brasil: The Metamorphosis of an Island: From Cartographic Error to Celtic Elysium*. Amsterdam: Rodopi, 2013.



créditeurs. Avec Robert Owe-much ou Bankrupt à la tête, la gaie compagnie décide d'explorer et de coloniser d'autres territoires (lire «des cartiers de Londres»). Trois «bateaux» sont armés pour l'expédition: *The Least in Sight, The Excuse et The Paynought*.

Les voyageurs partent de Lambethana (Lambeth), par la voie des eaux (the Bankside), vers Ramallia (Ram Alley). Ramallia est une «île flottante», toujours en mouvement et prête à disparaître, qui n'accueille les équipages de profiteurs qu'à la saison chaude: «*I call it a Summer-Island, because it is never seen in this Golpho de Thamisis in the winter ; for cold frosty weather will be the ruine of it, and therefore as Swallows and Cuckoos are never seen in this country, last in summer, so this islands always takes its choice of the summer season for its appearances*<sup>30</sup>». Elle est une Villafranca, véritable paradis et oasis des débiteurs (autour de la «City» de Londres, des zones comme «White Fryars Bay» ou Mint offraient des réfugés pour ceux qui risquaient la prison pour cause de dettes<sup>31</sup>), dont les noms antérieurs auraient été Lupania et Vulpinia.

Sur le parcours, les explorateurs rencontrent, suivant le modèle des voyages extraordinaires, plusieurs races humaines merveilleuses. L'une est la compagnie de dramaturges, comédiens et hommes de théâtre, qui «*think their life is but to laugh, and I think to be laughed at, being Wits in Jest, and Fools in Earnest*<sup>32</sup>». Puis des gens «*whose whole delight consists in whoring, drinking, and dancing: if any mischief escape these men, it is not their fault, for they laid as fair for it as they could*<sup>33</sup>». Suivent des vaniteux, «*whose soul and its faculties consisted in rigging or dressing themselves to the best advantage; and that they might not lose either benefit of nature or their extraordinary labour, they omit no opportunity to visit such publick or private places, where a good shape and habit is best shown*<sup>34</sup>». Parmi les races monstrueuses voilà des sportifs et des nageurs: «*several Men-mermaids, swimming and sporting up and down: We were informed that they are Amphibii, and will live both on the land, and in the water*<sup>35</sup>». Les Sirènes ne manquent pas à l'appel, mais, par délicatesse, ne font leur apparition que de nuit. L'île flottante est habitée par des «Amazones chrétiennes», natives de Westmonasteria.

Puisant librement (jusqu'au mot à mot<sup>36</sup>) dans les essais de Thomas Powell, *The Art of Thriving. Or, the plaine Path-way to preferment, together with the mysterie and misery of lending and borrowing* (1635), Robert Head ironise sur ses propres problèmes avec les jeux, les paris et les dettes. Mais il étend la satire à un «traité» moral portant sur *The manners and dispositions of the Ramalliens with their*

<sup>30</sup> HEAD, Richard – *The Floating Island*, 1673, p. 17.

<sup>31</sup> Voir l'article [sans auteur] «*The Floating Island*» [en ligne]. In «A Course Of Steady Reading». Disponible sur: <https://acourseofsteadyreading.wordpress.com/2010/10/27/the-floating-island>. Publié le 27/10/2010.

<sup>32</sup> HEAD, Richard – *The Floating Island*, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>36</sup> Voir STEGGLE, Matthew – «Richard Head's *The Floating Island* (1673) Plagiarizes Thomas Powell». *Notes and Queries*. 52 (3), (September 2005), p. 325-327.



*religion, laws, and customs.* Si Phillip Stubbes prend ses distances face à la société qu'il critique, Robert Head s'y inclut volontairement, produisant une image «de l'intérieur», humoristique et caustique, des défauts quintessentiels de la société de bons viveurs dont il fait partie.

Le même dispositif du voyageur étranger dans un pays inconnu est utilisé par Edward Ward dans son *A New Voyage to the Island of Fools. Representing the policy, government, and present state of the Stultitians* (1733). Le narrateur est un Vénitien noble qui raconte, dans cinq lettres, son voyage chez une nation lointaine, dont il voudrait présenter les caractéristiques. Il prend même soin de décliner l'acuité de son observation, invoquant la différence culturelle trop grande: «*Sir, the task you are pleas'd to impose upon me might be perform'd with less difficulty if I were not so much a stranger to the nature, language and customs of the people you command me to describe*<sup>37</sup>». L'auteur attribue ainsi à son narrateur une altérité confortable qui lui permet une vision distanciée et donc une critique (prétendument) objective du monde visité.

Avant de débarquer dans l'île, à l'écoute des ouï-dire, l'opinion du voyageur est des plus encourageantes. À l'encontre des autres pays d'Europe, on dirait que cette nation serait promise au ciel par la bravoure de ses habitants, la fécondité de son sol, l'aménité de son climat et surtout sa position géographique, des plus favorables pour les échanges et le commerce<sup>38</sup>. Comme nous l'avons démontré autre part, les terres nouvellement découvertes de même que celles inventées au moment de la Renaissance ou pendant l'Âge classique héritaient du *topos* médiéval du jardin d'Éden<sup>39</sup>. Primitivisme et utopie supposaient un état paradisiaque, prélapsaire, et donc une supériorité naturelle et morale incontestable sur les Européens.

C'est avec ce «préjugé» culturel feint, mimé par l'auteur, que le Vénitien aborde l'île. Son désenchantement sera d'autant plus contrariant, renversant abruptement l'utopie en dystopie. À la vision positive des «étrangers», les habitants du pays, y compris le guide local du Vénitien, opposent une vision désabusée et critique. Le code satirique de lecture est mis en avant dès le titre, qui parle d'une île des fous et d'une nation de Stultitians. Cependant que la convention rhétorique est énoncée dans un Mot aux lecteurs, invitant à une lecture en transparence et renvoyant au référent concret de l'allégorie: «*Though this Island of Fools is not to be met within the maps of the world; yet you may guess at the right name of it, as well as its situation, by the manners of the inhabitants. The people are not Stultitians by Nature, but Practice*<sup>40</sup>».

Le schéma (anti)utopique est ainsi mis en marche: l'île des fous et l'Angleterre, en tant qu'allégorisant et allégorisé, sont deux topies opposées. La première, la pire, que l'auteur offre en contre-exemple négatif, est située dans un ailleurs

<sup>37</sup> WARD, Edward – *A New Voyage to the Island of Fools, Representing the policy, government, and present state of the Stultitians.* By a noble Venetian. London, 1713, p. 1.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>39</sup> BRAGA, Corin – *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge 2*, Paris: L'Harmattan, 2006; BRAGA, Corin – *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris: Éditions Classique Garnier, 2010.

<sup>40</sup> WARD, Edward – *A New Voyage to the Island of Fools*, ed. cit., p. V.



géographique ; la seconde, «pas si mauvaise que ça», occupe sa position dans l'ici et le maintenant européen contemporain de l'auteur. En d'autres mots, Edward Ward fait une sélection des traits mauvais de l'Angleterre (plus exactement du *mundus*), qu'il voudrait corriger, et les projette dans un espace exotique, qui lui sert de miroir moralisateur. Devant ce portrait négatif, un tableau qui les représente en «fous» (les *mores* d'Érasme et de More), les Anglais devraient réagir par une prise de conscience et un rejet des maux ainsi mis en vedette.

Edward Ward n'invoque plus la liste de péchés de l'éthique chrétienne, il s'en prend aux défauts de l'homme (pré)moderne: esprit de révolte, imagination («*fancy*»), vanité de s'exprimer sur tout («*Opinion of anything*»), humeurs et passions. Ce sont les facultés de l'âme (passions et sentiments, imagination et *doxa*) que les philosophies rationaliste et empiriste de l'époque dénoncent à l'unisson comme des ennemis de la Vérité, de la Raison et de la Probabilité<sup>41</sup>. Privés de ces instruments d'autocontrôle, les Stultiens (de «*stultus*», bête, stupide, idiot) sont des dégénérés, esclaves de leur avarice, ambition, esprit de vengeance, de leurs folies et vices<sup>42</sup>. De manière plus appliquée, Edward Ward s'attaque aux jeux et aux «locaux de perdition», ainsi qu'à la politique des Whigs, mais ces critiques ne sauraient être que des échantillons des choses qui vont mal en Angleterre.

Le portrait des Stultiens offre une sélection «cathodique» des traits négatifs que l'auteur identifie chez ses contemporains: «*They will pray, fawn, lye, flatter, swear, forswear, murder, rebel, cheat, betray one another, and perpetrate any manner of villainy to gratifie their different sentiments, inclinations, and interest, powerful interest!*<sup>43</sup>». On dirait qu'Edward Ward veut traiter ses concitoyens par une cure «homéopathique», un «autovaccin» qui, en injectant dans l'organisme des bacilles à moitié assommés en grande quantité, oblige le corps (social) à se défendre en sécrétant des anticorps moraux en abondance.

## Satires des mœurs sexuelles

Un des péchés qui a fait couler le plus d'encre corrosive est la luxure ou la concupiscence. Une sous-série des antiutopies de l'Âge classique est composée des satires des mœurs sexuelles. En voilà une sélection: Vincenzo Squaldi, *Republica di Lesbo, avero della Regione di Stato in un dominio aristocratico* (1640); François Hédelin d'Aubignac, *Histoire du temps, ou Relation du royaume de Coquetterie* (1654); Henry Neville, *The Isle of Pines* (1668); Eliza Fowler Haywood, *Reflections on the various effects of love according to the contrary dispositions of the persons on whom it operates. Illustrated with a great many examples of the good and bad consequences of that passion. Collected from the best ancient and modern histories. Intermix'd with the latest amours and intrigues of persons of the first*

<sup>41</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 4.



rank of both sexes, of a certain island adjacent to the Kingdom of Utopia (1726); ou encore Gabriel François Coyer, *Découverte de l'Isle Frivole* (1751).

Henry Neville, un des jeunes iconoclastes de la Révolution anglaise, arrêté, exilé et censuré par le Parlement de Cromwell, imagine dans *The Isle of Pines* (1667, traduite en français comme *Voyage du sens commun à l'isle d'Utopie*, 1668) une critique de la mentalité sexuelle libertine. Le récit, qui feint les rigueurs discursives du voyage d'exploration, offrant des détails pragmatiques comme les coordonnées géographiques, raconte la découverte d'une «quatrième île près de Terra Australis Incognita», le grand continent austral inconnu qui hantait l'imaginaire de l'Âge classique. Suivant le modèle imposé par Christophe Colomb, l'île est plaquée sur le topos du Paradis terrestre: climat parfait, végétation de Pays de Cocagne, offrant la nourriture de par elle-même sans aucun effort cultivateur, faune inoffensive réconciliée avec l'homme, etc. Il ne manque que l'effort humain pour que cette place «would prove a Paradise<sup>44</sup>».

Et la «couronne de la création» ne tarde pas à faire son apparition. Un bateau, *India Merchant*, en route vers les Indes orientales, est surpris par une tempête et coulé près de Madagascar. N'en échappent que George Pine et quatre femmes: la fille du commandant et trois servantes, deux blanches et une noire. L'histoire des naufragés débute comme une robinsonnade, avec la petite compagnie aménageant et cultivant l'île, mais tend rapidement à devenir une utopie, puisque le «contingent» humain monte vertigineusement jusqu'à devenir un peuple. George Pine (le nom n'est pas innocent) a des quatre femmes 47 enfants; à soixante ans, il peut compter une descendance de 565 enfants, petits-fils et arrière-petits-fils; cent ans après, quand l'île est redécouverte par un bateau danois, le capitaine évalue la population à quelque 10-12.000 mille habitants, repartis entre les tribus descendant de Sarah English, Mary Sparks, Elizabeth Trevor et Philippa.

On dirait que cette fertilité (surclassée uniquement par celle d'Edouard et Elisabeth dans l'*Icosameron* de Casanova<sup>45</sup>) ne fait que mettre en pratique la harangue de Dieu de Genèse 1:28 «Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre». Toutefois, le récit semble matérialiser plutôt un fantasme érotique libertin, celui de la polygamie libre. Un épisode intermédiaire, ou un «sas narratif» (selon le syntagme de Pierre Ronzeaud), offre une clé pour le registre sexuel de cette robinsonnade. En Inde, à Calecute (Calcutta), le narrateur évoque l'activité de certains «brahmanes-étalons» («*Brachman Stallions*»), qui offrent leurs services à tous les couples stériles<sup>46</sup>. Combinant la coutume médiévale du droit de cuissage du «seigneur» avec la légende de la «matière d'Asie» sur le rite de défloration des jeunes filles par des étrangers de passage, le récit de Neville place les chastes sages des Indes dans la posture de procréateurs; il tire ainsi une flèche vers les mœurs des prêtres européens et, plus largement, il ironise l'éthique de l'abstinence chrétienne.

<sup>44</sup> NEVILLE, Henry – *The Isle of Pines*. An Essay in Bibliography by Worthington Chauncey FORD. Boston: The Club of odd volumes, 1920, p. 66.

<sup>45</sup> CASANOVA, Giacomo – *Icosameron*. 1788; *Les vingt journées d'Edouard et d'Elizabeth [Icosameron]*. Roman inconnu adapté par J.-M. Lo DUCA. Paris: Éditions Pygmalion, 1977.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 82-83.



Cependant, *L'Île de Pines* n'est pas (ou est plus qu') une rêverie compensatrice qui ne serait qu'un exutoire des frustrations sexuelles. Henry Neville se retranche dans la position d'un moraliste critique qui ourdit un scénario libertin exclusivement pour démontrer ses conséquences néfastes. Pines et ses femmes, ainsi que leurs descendants, sont des européens qui expérimentent l'état d'«homme sauvage»: ils vivent nus et sans contraintes morales. Or, voilà que ce retour à la condition prélapsaire, proposé par différentes sectes adamites au long de l'histoire, n'est pas possible, puisque le péché originel a corrompu la nature humaine («*the depraved nature of mankinde*»). Sans la conscience du péché («*the sence of sin being quite lost in them*»), négligeant de prendre des mesures contraignantes contre la luxure, la population de l'île tombe dans la prostitution, l'inceste et l'adultère. Par cette micro-allégorie de l'histoire de l'humanité, Henry Neville entend prouver la thèse de la nature déchue de l'homme, que seule l'Église de Christ peut racheter. Isolé et amplifié, le péché sexuel finit par transformer le topos paradisiaque de l'île sauvage en une dystopie sociale.

Dans la *Découverte de l'Isle Frivole* (1751), Gabriel François Coyer porte la critique des mœurs érotiques au comportement de tout un pays, la société française en l'occurrence. La convention utopique est bien présente : la satire ne vise pas la France directement, mais à travers un pays antipodal imaginaire, situé dans le Continent Austral Inconnu. La stratégie de distanciation est sophistiquée ; il y a tout un jeu de masques entre le narrateur du récit (un capitaine anglais), l'auteur de la relation écrite à partir du journal de bord (un Français) et le (prétendu) éditeur (un Hollandais). Ces dédoublements de l'auteur peuvent bien être une parade pour déjouer la censure (comme les Pays-Bas étaient un havre éditorial pour les auteurs huguenots, beaucoup d'éditeurs français donnaient pour leurs livres des imprimeurs et des sièges hollandais fictifs), mais ils ont néanmoins l'effet de conférer une profondeur de miroirs multipliés aux critiques sociales.

L'amiral Anson, en voyage d'exploration avec une petite flottille de trois vaisseaux, est poussé par un «vent impétueux» vers le Sud, près de la Terra Australis Incognita, où il découvre un petit archipel de quatre îles, ayant pour capitale l'Isle Frivole. Si les premières images rappellent le paradis terrestre, le capitaine et son équipage changeront d'impression, dès qu'ils sont emmenés dans la Ville de l'Esprit, la résidence de l'Empereur local. L'île et ses habitants les Frivolites méritent bien leur nom, tout le monde s'adonnant aux frivolités les plus diverses. La superficialité, la vanité, l'embonpoint, les puérilités y règnent maître, ayant complètement banni les vertus, la sobriété et le bon sens.

Le récit peint un tableau où ce que la morale courante traiterait comme des défauts est apprécié: «Un homme à qui bien des gens viennent souhaiter le bon jour, & qui ne le souhaite à personne, qui voit beaucoup d'étoffes & des bijoux dans sa matinée, qui fait répéter aux glaces des magots de grand prix, qui a quantité de chiens & de chevaux, qui fait de grands repas dans un salon bien verni, & qu'on applaudit toujours, cet homme est appelé grand chez les Frivolites, & on lui doit de grands respects, de la politesse aux autres. Elle est l'âme des Frivolites la politesse. Il vaudroit mieux avoir trahi son ami, que d'estropier un compliment. Ils observent les décences avec autant de rigueur. Un homme en place qui vole en grand, est en



grande considération: si avant sa fortune il eut pris quelques Agathines sur un chemin, on auroit puni l'indécence. Une beauté pardonne tout à un téméraire, hors les expressions peu délicates. Un mari ne prétend pas gêner le cœur de sa femme: mais il delateroit si ses amusemens n'étoient pas décens. À l'arrivée de l'Amiral on formoit un établissement où le sexe subalterne pourroit perdre sa vertu avec décence<sup>47</sup>». C'est un monde à l'envers, où les tares de la civilisation européenne sont devenues les valeurs dominantes.

À la cour impériale sont rassemblés les représentants les plus illustres des métiers jugés les plus nécessaires pour l'État: brodeurs, vernisseurs, bijoutiers, marchands d'odeurs et de parfums, fabricants d'étrennes, ouvriers en lustres, compositeurs de desserts figurés, inventeurs et contrôleurs de modes, peintres pour les voitures de ville, maîtres à danser, écrivains de cour («faiseurs de romans»)<sup>48</sup>. L'Amiral Anson est pris en dérision et se fait rejeter par la haute société quand il parle de constructeurs de bateaux, mineurs, médecins et chirurgiens, géographes, mathématiciens et physiciens; en revanche il a un grand succès quand il commence à vendre des brevets pour les rubans, les perruques ou les dentelles et monte une troupe de musique et de danse.

Et pour que le renvoi satirique à la cour royale parisienne ne reste par trop subtil, Gabriel François Coyer invente aussi une histoire de l'Isle Frivole. Tributaires pendant longtemps à l'état de barbarie, les habitants avaient finalement commencé à bâtir une civilisation sobre et prospère. Malheureusement, un navire français échoue sur l'île, qui «colonise» les autochtones avec «tous ces arts qui réjouissent les yeux, qui embellissent les passions» à la mode en Europe. L'arrivée de la pompe et du luxe se fait surtout par l'intermédiaire de la petite bibliothèque du bateau, pleine de «livres de goût»: «des romans délicieux, des comédies pétillantes d'esprit, des tragédies galantes, des opéras d'amour fondu<sup>49</sup>». À son départ de l'île, le sobre amiral Anson prendra soin de cacher ses coordonnées géographiques et de la mettre dans une sorte de quarantaine, moins pour la protéger de la convoitise des Anglais, que pour défendre son propre pays d'une épidémie de frivolité.

La contre-sélection dystopique de ce qu'un moraliste apprécie comme le mal de la civilisation française classique est doublée d'une catachrèse filée, à savoir d'une lecture littérale des métaphores de la superficialité. Les explorateurs sont choqués à leur arrivée par «des phénomènes inconnus ailleurs: la terre aussi légère que la fleur de farine; les arbres sans solidité, les fruits plus faits pour flatter le goût, que pour nourrir; d'autres travaillés dans les creusets d'une nature chimiste, & qui ne flattent que les yeux: le vin dépouillé d'esprits: la chair usuelle peu substantielle, & en général tous les animaux n'ayant que le volume sans avoir le poids proportionnel ni la force. Par tout enfin l'image de la nature plutôt que la nature<sup>50</sup>». À ce décor factice participent des tigres avec des griffes et des dents flexibles, des oiseaux trompeurs, des arbres qui cassent sous le moindre poids, etc. Si ce monde dématérialisé, réduit aux apparences et aux surfaces, n'était pas l'allégorie

<sup>47</sup> COYER, Gabriel François – *Découverte de l'Isle Frivole*. À la Haye, 1751, p. 37-38.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 12-13.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 6-7.



transparente d'une civilisation jugée frivole, si les métaphores de la légèreté devenaient plus «denses» et opaques, alors le récit de Gabriel François Coyer ferait le saut vers le sous-genre des antiutopies qui donnent de la matérialité fictionnelle à des mondes absurdes, comme *L'Île des Hermaphrodites nouvellement découverte* (mais déjà anciennement découverte, en 1605) par Artus Thomas<sup>51</sup>.

En guise de conclusion, nous pensons avoir démontré que, si les utopies constituent le «positif» d'un film, ou une représentation «en repoussé», alors les antiutopies sont le «négatif» de ce film, la fresque dessinée «en creux».

---

<sup>51</sup> Voir aussi notre commentaire dans BRAGA, Corin – *Les antiutopies classiques*. Paris: Classiques Garnier, 2012, p. 102-104.



## SOBRE A AUSÊNCIA

**Helder Godinho**

IELT, FCSH/NOVA

Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas.

Santo Agostinho, *Confissões*: 575

A grande força do real é a do que está para lá dele, porque toda a realidade é redutora.

Vergílio Ferreira, *Pensar*: 100

**1.** Os sistemas de compreensão do mundo, ciência incluída, têm-me vindo a aparecer, cada vez mais claramente, como *ficções*, no sentido em que «a ficção é a criação de uma ordem narrativa sobre a "realidade" com vista a torná-la (provisoriamente) coerente em torno de um valor, um conceito, etc., que é o seu centro autoral»<sup>1</sup>. As reflexões que vos proponho hoje participam do mesmo carácter ficcional no sentido em que todas as imagens que construímos do mundo são provisórias e nunca atingem uma verdade definitiva. Mas isto não quer dizer que não sejam eficazes e não atinjam o «real» e, mesmo, que não actuem sobre ele. Ao longo dos milénios de vida da Humanidade, as visões do mundo foram-se sucedendo e contradizendo, mas as mais bem estruturadas tiveram real eficácia sobre o «real», como, no exemplo contado por Eliade em que, nalguns povos, os doentes eram metidos num buraco considerado representar o ventre da terra e, por isso, ser capaz de os fazer renascer com saúde renovada, o que se verificava frequentemente dadas as relações entre a mente e o corpo, de que vamos tendo uma consciência cada vez mais fundamentada<sup>2</sup>. Por isso, digo que vos proponho mais uma ficção, com a consciência de que pensarmos o nosso pensamento, contextualizá-lo e relativizá-lo é um dos grandes desafios (e possibilidades) do pensamento consciente nos tempos que vamos vivendo.

O pensamento implica *sistemas de significações* aparentemente ausentes mas permanentemente presentes em todas as suas actualizações e para lá delas, desde o sistema linguístico nos seus diversos níveis, a começar pelo fonológico, por exemplo, até aos arqui-sistemas, onde a abertura para a *criação* se torna possível como inter-visitação do saber humano, disseminado no cruzamento de vários sistemas, mesmo o saber não-consciente (cérebro não-cortical). De modo que todo o saber e toda a consciência se baseiam e dependem do *não-dito que impregna*

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, GODINHO, Helder - «Les pouvoirs du récit». *Iris*, 34 (2013), p. 55-67.

<sup>2</sup> ELIADE, Mircea - *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1983.



*todo o dito*, ou seja, se baseiam na *Ausência* e dependem da *Ausência*. A essa marca que abre ao não-dito presente no dito de todo o conhecimento, e mesmo dos sentimentos, Derrida chamou *traces*, rastos e marcas da ausência presente<sup>3</sup>.

Ou seja, não há significação sem que o resto do sistema ou arqui-sistema, a que o elemento em causa pertence, esteja presente, como ausência necessariamente presente, como excesso de sentido que o discurso persegue e procura presentificar. Por isso, nenhuma Presença é possível sem a Ausência, ou seja, nenhuma presença, seja do Outro ou de um conceito ou imagem, nos pode aparecer substantivamente, na sua totalidade e na sua «realidade», porque ambas se dispersam pelos vários níveis de sentido que lhes criam a significação.

Vergílio Ferreira é um dos autores em que o jogo ausência/presença é mais visível, constante e importante. A Verdade ou a Face de todas as faces (mulher ou Deus) são um contraponto contínuo ao quotidiano e uma outra manifestação dessa ausência é a Ordem universal onde tudo faz sentido para além do sentido ou do não-sentido que possam ter no quotidiano imediato<sup>4</sup>. Por isso, em *Pensar*, interroga: «Porque te ris do pobre D. Quixote por amar a Dulcinea, que não existia? Mas todo o homem só ama a mulher que não existe. E bom é isso. Porque se ela existisse o amor deixava de existir. Mesmo que ele a ame, como supõe. Porque todo o amor só existe nos intervalos de a pessoa amada existir. Fora desses intervalos não existe. Porque só existe essa pessoa real»<sup>5</sup>. Ou a insistente pergunta de *Estrela Polar* sobre diante de quem as personagens se amam: «Ser, pois, com alguém é sê-lo perante outro e outro e outro, até a um limite que resista.»<sup>6</sup>. Esse terceiro elemento de ligação é a Presença ausente que, numa epígrafe de *Estrela Polar*, integrada a partir da segunda edição, é designada como *absoluto*: «Toda a relação erótica é uma relação a três em que o absoluto é um dos *partenaires*» – Pierre Emmanuel. Amor e verdade são a mesma coisa, logo amar e saber também: «A verdade é amor – escrevi um dia», diz também em *Pensar*<sup>7</sup>.

A obra persegue a procura da palavra fundamental que desse a Verdade e a Face – mas essa palavra não é dizível. Por exemplo em *Invocação ao meu corpo*: «Mas o aceno que vem da infinitude estende-se a tudo quanto na vida guarda ainda o sinal do *indizível*. (...) Etéreo fluido de uma inquietante presença, como a aura desta noite total»<sup>8</sup>; «Porque onde a palavra certa que nos ligue um ao outro? Ora essa palavra existiu, um dia, outrora, não bem como palavra certa (porque o certo pressupõe o errado) mas como a transparência absoluta de um puro olhar aberto»<sup>9</sup>. «Ou seja, a separação dessa presença que se tornou indizível/invisível deriva da perda da “palavra certa” que outrora existiu, tal como a relação com a

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques - *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

<sup>4</sup> GODINHO, Helder - *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: INIC, 1985.

<sup>5</sup> FERREIRA, Vergílio - *Pensar*. Lisboa: Bertrand, 1992, p. 53-54.

<sup>6</sup> FERREIRA, Vergílio - *Estrela Polar*. Lisboa: Portugália, s.d. [1962], p. 234.

<sup>7</sup> FERREIRA, Vergílio - *Pensar*. ed. cit., p. 12.

<sup>8</sup> FERREIRA, Vergílio - *Invocação ao meu Corpo*. Lisboa: Portugália, 1969, p. 23.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 28.



presença»<sup>10</sup>. Esta relação da palavra e do amor aparece já, por exemplo, em *Vagão J*<sup>11</sup>, onde os pobres não sabem dizer o amor ou mesmo amar) por não terem um discurso sobre o mundo e a sociedade<sup>12</sup>. Porque, como diz *Pensar*: «Atrás de todo o real há o irreal que é dele, e esse é que é. (...) O irreal do real está nele, é a sua presença inteira, porque é apenas o seu milagre de ser»<sup>13</sup>. Ou ainda: «Se não tivesse existido Eva, Adão não poderia pensar “eu”, nem que estava “sozinho”. Mas a relação “eu/outro” precisa de alguém que lhes ateste essa relação. Por isso Deus teve também aí a sua funcionalidade. Só que a verdadeira testemunha é o inominável que está para lá dele, que tem um nome. Procura-a aí»<sup>14</sup>. Ou seja, amar o outro é, fundamentalmente, amar uma ausência que está presente no sentido que o outro ganhou para ser amado.

O discurso que fazemos sobre nós é, também, em grande parte, inevitavelmente sobre a parte de nós ausente (inconsciente) e que sustém a que vemos e de que temos consciência.

A importância do cérebro não-cortical, não-consciente, sobre que Damásio insistiu no *Livro da Consciência*<sup>15</sup>, favorece, ou é a causa, dessa presença ausente, cujos conteúdos foram, em grande parte, criados pela filogénese (imaginário 1), depois completados pela cultura (imaginário 2) e pelas vivências pessoais (imaginário 3).

Na construção desta nossa ficção, podemos imaginar que, no início da humanidade, a procura de sentido para as coisas se foi alargando até à procura de sentido para o mundo e que, então, o mundo se tornou *mitificável*, ou seja, foi possível sobre ele serem construídas narrativas que o explicavam – os mitos. E contar uma história sobre ele implicou ligar elementos, num processo de *metaphorein*, construir um sistema de significação em que o excesso de sentido de qualquer sistema se tornou um dado incontornável da significação do mundo e a esse excesso de sentido foi dado o nome de Deus. Esse excesso de sentido foi também entendido como falando da existência de um outro mundo, onde os deuses residiriam, e os chamanes visitavam-no em viagens extáticas. Ou seja, mitificar o mundo terá suposto, com bastante segurança, dado o que sabemos hoje da ausência implicada em toda a presença, como *trace*, a consciência da Ausência até porque, o que caracterizou a revolução cognitiva do *Sapiens* foi o falar sobre coisas que não existiam e a criação de abstrações<sup>16</sup>. Deus e o Outro Mundo terão sido os primeiros nomes dessa Ausência de que hoje sabemos que toda a presença depende, e os ritos terão tido, entre outras, a função de porem os homens em relação com o significante ausente procurando entrar em contacto com ele em cada

<sup>10</sup> GODINHO, Helder - «A questão da Palavra em Vergílio Ferreira - alguns aspectos». In PIMENTEL, M. d. R.; MONTEIRO, Maria do Rosário - *Leonorama. Volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Colibri, 2010, p. 274.

<sup>11</sup> FERREIRA, Vergílio - *Vagão J*. Coimbra: Coimbra Editora, 1946.

<sup>12</sup> GODINHO, Helder - «Palavras que dizem e organizam o mundo (sobre Vagão J)». *O Público*. (21 de Maio de 2014), p. 47.

<sup>13</sup> FERREIRA, Vergílio - *Pensar*. ed. cit., p. 328.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 364, sublinhado por mim.

<sup>15</sup> DAMÁSIO, António - *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

<sup>16</sup> HARARI, Yuval N. - *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*. Paris: Albin Michel, 2015.



rito que nos aproxima do sagrado. Ouso dizer que o Sagrado é a terra da Ausência que nos permite criar sentido, ligando elementos, ou seja, *metaforizando*, e, por isso, a linguagem está tão dependente e impregnada dos processos retóricos de que a contiguidade da metonímia é, a par com a metáfora em sentido mais restrito, um dos processos fundamentais.

**2.** Vemos, assim, que a característica maior das imagens simbólicas – pôr-nos em contacto com a outra metade (ausente) do símbolo, tem a ver com a ausência que todos os sistemas (semióticos) implicam e de que necessitam para funcionarem. Podemos, a partir daqui, repensar esse mundo outro a que as imagens dão acesso ao serem veículos, supostamente privilegiados, do excesso de sentido. Gilbert Durand ao introduzir o conceito de «trajecto antropológico»<sup>17</sup> (Durand 1969) introduz uma determinação externa ligada à fisiologia (os reflexos dominantes), de algum modo como a capacidade da linguagem, mesmo que inata, necessita de falantes externos para se poder actualizar, sem o que os seres humanos não falam, mesmo nascendo com a capacidade de o fazer. Mas Gilbert Durand insiste na anterioridade da imagem, baseando-a no seu semantismo próprio e natural, que a torna superior ao signo arbitrário, não-motivado, tornando-se, por esse semantismo, motivado, abertura para um outro mundo da significação que não é exprimível por conceitos. Mas para que a imagem *signifique* tem que ser sujeita a uma semiose que a integra num sistema, mesmo que de signos motivados (símbolos), onde a ausência é a regra da significação. E esse sistema de signos motivados e a significação que nele se cria tendem a ser ditos pela linguagem de signos arbitrários. Mas, independentemente disso, ao ganharem sentido numa semiose, esse sentido é um conceito - que poderá ser dito pela linguagem ou, simplesmente, ficar não-dito no não-consciente não-cortical, do mesmo modo que muito do sentido que nós criamos e nos move a actos e pensamentos é não-consciente, o que o torna mais eficaz e dominador do que fazemos ou pensamos. E assim permanece até que o não-consciente encontre uma narrativa que o possa dizer a nível cortical, ou seja, consciente. Porque, como pretende Damásio no *Livro da Consciência*, o cérebro, para pôr em relação as suas partes mais diversas e trazê-las à consciência, encontrou a *narrativa* (o que, de resto, já estava implicado na psicanálise de Freud). Ou seja, a narrativa torna consciente ou, melhor, torna possível a consciencialização do processo de pôr-em-relação que permite a significação. Com esse processo de organização narrativa do mundo, o real torna-se *desejável*<sup>18</sup>.

**3.** Parece-me que não podemos fugir à conclusão de que, na medida em que é um pôr-em-relação, *significar é amar*. No amor humano entram em jogo níveis diversos de significação, muitos não-conscientes, para o acesso dos quais o corpo do outro enquanto texto, o seu comportamento e discursos são chaves que poucos conseguem decifrar. Por ser um pôr-em-relação, o amor pode ser desencadeado

<sup>17</sup> DURAND, Gilbert - *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.

<sup>18</sup> WHITE, Hayden - «The Value of Narrativity in the Representation of Reality». *Critical Inquiry* (Autumn 1980), p. 5-27.



por uma narrativa, como Santo Agostinho e os autores medievais bem perceberam. Santo Agostinho, nas *Confissões*, além do caso que conhecemos do retor Hiério, escreve sobre o amor a Deus: «Amo-te, Senhor, com uma consciência não vacilante, mas firme. Feriste o meu coração com a tua *palavra* e eu amei-te. (...) Mas que amo eu quando te amo?»<sup>19</sup>. E, por toda a significação depender da presença de uma Ausência, textos como o *Lai de l'Ombre* puderam basear numa sombra/imagem o desencadear do amor<sup>20</sup>. A «presença» da Dama estava mais na ausência/sombra do sistema que a fazia significar na relação consigo e na relação com o cavaleiro, do que no seu corpo. Tal como em *Estrela Polar* de Vergílio Ferreira, onde o narrador se interrogava sobre quem os unia para que houvesse amor e diante de quem eram, como já referimos.

Voltando aos sistemas motivados e aos arbitrários, não se percebe, como acontece no pensamento de Gilbert Durand, *e.g.*, porque é que os sistemas semióticos arbitrários (línguisticos, neste caso) são menos «dignos» que os que têm alguma motivação (neste caso o Imaginário) e que, por isso, são signos deles próprios. Porque os sistemas arbitrários mostram, na sua arbitrariedade, apenas a relação que cria sentido. Eles são, de algum modo, a relação formalizada que apenas pretende exprimir-se como *relação*, ou seja, como sentido. E relação baseada na ausência daquilo que se não estivesse também presente tornaria qualquer significação impossível. Ausência omnipresente e omnipotente no que respeita à criação de sentido, a que alguns, além dos que lhe chamam Deus, também chamam Ser. E é a presença desse Ser como traço no ente que dá aos entes sentido e vida. Saber é convocar a Ausência e, com ela, construir sentido. Amar é, assim, e sempre amar Deus, como nome final da ausência e do sentido, e, por isso, alguns dizem que amam Deus sem o terem visto. Estão, no entanto, a exprimir com esse amor a Deus, uma verdade fundamental da significação. Por isso, o narrador de *Estrela Polar* procurava alguém que o unisse às mulheres amadas, consciencializadas como hipóstases da Presença ausente, um terceiro que criasse a relação e aí a epígrafe de Pierre Emmanuel já referida de que o amor é uma relação a três em que o terceiro é o Absoluto.

Mas o Imaginário não se esgota na questão das imagens, da sua anterioridade ou preeminência e do mundo de ausência a que nos dão acesso. Ele é um sistema e isso é mais importante que a questão do estatuto da imagem. Ele é, com isso, uma estabilidade e uma permanência, em grande parte não-consciente, que determina o *Sapiens*, as culturas e as identidades pessoais, estabelecendo-as, *ipso facto*, como dependentes de uma ausência, onde se insere a importância do *tu* e da aprovação dos outros. Aí a necessidade do Outro e do seu reconhecimento, em Hegel, na dialéctica do Senhor e do Escravo, por exemplo, onde se mostra a não-substantividade do Sujeito, necessitado de ser reconhecido. A relação com a Ausência acontece através de escolhas que derivam da filogénese (imaginário 1) da história das culturas (imaginário 2), da história pessoal (imaginário 3). Essas escolhas, dependentes das condicionantes referidas, delimitam Formas estáveis (os

<sup>19</sup> Santo Agostinho - *Confissões*. Lisboa: INCM, 2000, p. 447.

<sup>20</sup> RENART, Jean - «Le Lai de l'Ombre». In MÉJEAN-THIOLIER, Suzanne; NOTZ-GROB, Marie-Françoise - *Nouvelles Courtoises*. Paris: Poche, Lettres Gothiques. éd. Bilingue, 1997, p. 578-631.



imaginários)<sup>21</sup> que são fundamentalmente Formas de Ausência mas que tem uma influência eficaz na relação com os outros e o mundo em geral. O imaginário pessoal 3, constrói-se sobre os dois outros e sobre as vivências pessoais e é a manifestação estável (embora não imutável) da nossa identidade na relação com o exterior ou com o que fazemos, é um mitoestilo (narrativa estável que condiciona uma visão pessoal do mundo) que funciona como um Protoautor (o caso de Vergílio Ferreira é muito esclarecedor)<sup>22</sup>.

**4.** O facto de concebermos a criação de sentido como uma procura da ausência, que está presente como traço ou marca nos elementos da vida e nos discursos, e de considerarmos que existem Formas mais ou menos estáveis que *de-limitam* essa procura aproxima-nos da ética como ciência da relação (saber é pôr em relação). Porque, se as escolhas que marcam a nossa relação connosco e com os outros têm Formas estáveis a que chamamos «imaginários», essa estabilidade cria valores que, ainda por cima, esquecem «nietzscheanamente» a sua origem. Alguns, ligados ao imaginário 1 serão universais, outros ligados às culturas são válidos na área cultural em questão (crenças religiosas, valores como monogamia/poligamia, etc.), e os ligados aos imaginários pessoais (que assumem os outros dois, não o esqueçamos) são utilizados na luta pela sobrevivência como justificação de atitudes. E é interessante notar que o valor supremo a defender nunca é a vida mas os valores culturais e pessoais (2 e 3) que a fazem significar. O valor supremo é a *significação* da Vida e não ela (para que se faça de nós uma bela canção...). O próprio Mal tem a ver com valores que expressam uma significação, logo uma Ausência.

Um exemplo interessante da ligação do Mal à Ausência, neste caso como forma de lidar com ela, é-nos dado por S. Agostinho. Leiamos as seguintes passagens das *Confissões*.

Efectivamente, o orgulho imita a excelência, sendo tu o único Deus excuso acima de todas as coisas. E a ambição que é que procura senão honras e glória, sendo tu o único digno de ser honrado acima de todas as coisas e glorioso para sempre? E a残酷za dos poderosos quer ser temida: mas quem deve ser temido senão apenas Deus, a cujo poder, nada, em nenhum tempo ou lugar, para nenhum lugar ou por nenhum meio, pode furtar-se e subtrair-se? As carícias dos amantes querem reciprocidade mas nada é mais carinhoso do que o teu amor e nada é amado mais salutarmente do que a tua verdade, mais formosa e luminosa que todas as coisas. E a curiosidade parece afectar amor do saber, quando tu conheces sumamente todas as coisas. A ignorância e a estultícia escondem-se sob o nome de simplicidade e de inocência, porque nada se encontra mais simples do que tu. Que há de mais inocente do que tu, visto que são inimigas dos maus as suas próprias

<sup>21</sup> A psicanálise de Desoille pelo sonho acordado dirigido, de que *Marie-Clothilde* é um dos melhores exemplos, mostra a integração no imaginário pessoal 3 da estabilidade do imaginário 1 do *Sapiens*: DESOILLE, Robert - *Marie-Clothilde, une psychothérapie en rêve éveillé dirigé*. Paris: Payot, 1971.

<sup>22</sup> GODINHO, Helder - «O mitoestilo de Vergílio Ferreira». *Colóquio Letras*, 103 (1988), p. 72-74.



obras? E a preguiça deseja uma espécie de repouso: mas que descanso seguro existe além do Senhor? (...) Perversamente te imitam todos aqueles que se distanciam de ti e se levantam contra ti. Mas, imitando-te, mesmo assim mostram que tu és o criador de toda a natureza e, por isso, não há para onde alguém se afaste totalmente de ti. Por conseguinte, que amei eu naquele furto e em que é que imitei o meu Senhor, mesmo viciosa ou perversamente? Será que me apeteceu agir contra a lei ao menos por manha, já que não podia fazê-lo pela força, para imitar, sendo prisioneiro, uma liberdade estropiada, fazendo impunemente aquilo que não era lícito, mercê de um arremedo tenebroso de omnipotência? (71-73).

Ou seja, peca-se para encontrar Deus porque o excesso que se procura pecando é personificado por Deus. Estando Deus ausente do Mal, ele é o referente de grandeza que o Mal procura, ou seja, *estando ausente está, de facto, presente*.

Além da procura de Deus (Ausência e Sentido) que Santo Agostinho refere, o mal e o sentido variam ainda com os contextos epochais e os valores sócio-culturais que eles actualizam (a integração dos imaginários cultural e pessoal sob o fundo do imaginário 1 do *Sapiens*). Diz ainda, nas *Confissões*:

São assim aqueles que se indignam ao ouvirem dizer que, naquele tempo, foi permitido aos justos alguma coisa que, neste tempo, não é permitida aos justos, e ainda porque àqueles Deus preceituou uma coisa e a estes outra, conforme as circunstâncias temporais (104-105); [a justiça] não tem todas as coisas em simultâneo nas várias épocas, mas distribui e preceitua em cada época o que lhe é próprio (105).<sup>23</sup>

Ou seja, essa variação dos valores segundo as épocas mostra também que a Ausência que o Sentido persegue ganha Formas diferentes. O tempo obriga a percorrer várias relações com a Ausência, interrogando as possibilidades de as coisas significarem e ganharem valor, e as possibilidades que se vão materializando diferentemente no decurso e nos discursos mostram que a Ausência, ao manter-se para lá das suas várias presentificações significativas, se reserva como convite e como fundo de uma semiose permanente que mantém os homens vivos. E aqui convém lembrar, como o notou Harari, já referido, que o *Sapiens* se afirmou como a espécie que fala de coisas que não existem concretamente, que cria ficções. Mas é essa não-existência concreta, de que os mitos são os mais representativos testemunhos, que, na sua contínua reformulação, une os homens em comunidades sociais, religiosas, políticas, criadas em torno de ficções<sup>24</sup> que tendem a dar corpo, ou seja, dar presença, às ausências que convidam a encontrar um sentido que lhes dê corpo, tal como os deuses ganham vida e corpo nos mitos e nos ritos.

<sup>23</sup> O sonho de Carlos Bruno em *Mudança* parece inspirado desta passagem das *Confissões* (FERREIRA, Vergílio - *Mudança*. Lisboa: Portugália, s.d. [1949]).

<sup>24</sup> HARARI, Yuval N. - *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité.*, ed. cit.



Assim, encontrar sentido para as presenças é, fundamentalmente, interrogar e dar corpo ficcional ao não-visível e ausente do quotidiano e que espera que as marcas de sentido que deixa no visível possam balizar o caminho desse diálogo inesgotável com a Ausência.



## ULYSSE, OU L'ABSENT

**Joël Thomas**

Université de Perpignan-Via Domitia (France)

«La vie nous lance en l'air comme des cailloux,  
Et nous disons là-haut "Voyez comme je bouge!"»

(F. Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*,  
tr. fr., Bourgois, 1999, p. 342)

L'absence absolue n'existe pas, sinon, il s'agirait de néant. L'absence se définit donc, philosophiquement, par rapport à la présence. En grec, l'ajout du préfixe *apo*, «loin de, séparé de», au terme générique *on, ontos*, «l'être»<sup>1</sup>, marque la notion d'absence: *apeimi*, «être absent», c'est «être séparé de». On retrouve le même système sémantique en latin: sur une base de participe présent *ens, entis* du verbe *esse*<sup>2</sup>, sont développées des formes composées, à partir de suffixes *ab-* et *prae-*: *ab-esse*, «être hors de vue, être loin», donc «être absent», et inversement, *prae-esse*, «être tout près, être là», donc «être présent». Sur ce point, la philologie nous dit la même chose que la philosophie: présence et absence sont liées. Métaphysiquement parlant, l'Être ne se présentifie que dans la mesure où il s'est d'abord fait ressentir par son absence.

La spéculation philosophique autour de ces notions d'absence et de présence est déjà d'une grande richesse dans l'Antiquité. Mais, dans le cadre de cet article, nous délaisserons le monde des idées, au profit d'un autre, non moins fécond: celui des images, et plus particulièrement des mythes. Car, comme l'écrit A. Machado, «une idée n'a pas plus de valeur qu'une métaphore, en général elle en a moins.» Or, dans l'imaginaire antique, le mythe de référence sur l'absence, celui qui s'impose sans conteste, c'est la légende d'Ulysse.

Pour le monde d'Ithaque, pour son épouse et son fils, Ulysse demeure, dans les mémoires, comme celui qui a été, pendant vingt ans<sup>3</sup>, l'Absent.

Ce qui est admirable dans le mythe d'Ulysse, c'est qu'il nous dit, non avec des concepts, mais en nous racontant une histoire, que la relation peut survivre à l'absence. Ulysse et Pénélope sont séparés. Lui a été projeté dans un espace mouvant et hostile, qui se dérobe, s'oppose à son retour. Il se bat contre l'espace, pour rejoindre un paradis à réintégrer: Ithaque. Quant à Pénélope, son sort est inverse. Elle est immobilisée dans une terre natale désormais sans intérêt, puisqu'Ulysse n'y est plus. Et dans cet espace mort, en latence, son problème, c'est

<sup>1</sup> Dans le vocabulaire philosophique, c'est plutôt *ousia* qui est employé, au sens de «la réalité, la substance, l'essence».

<sup>2</sup> Non usitée; pour lui suppléer, c'est à Cicéron qu'on prête l'invention du mot *essentia*, équivalent du grec *ousia*; il n'est pas attesté en littérature avant Apulée.

<sup>3</sup> Les dix ans de la Guerre de Troie, et les dix ans de son *nostos*, de son voyage de retour.



le temps. Elle se bat contre le temps, et les sollicitations des prétendants, qui voudraient lui faire tourner la page, oublier Ulysse. Son arme, c'est la patience, et la ruse<sup>4</sup>, qui lui permet de nier le temps qui passe, à travers le subterfuge du tissage du linceul de Laërte, qui n'avance pas, puisque, toutes les nuits, elle défait son travail de la journée.

Donc, malgré l'absence, Pénélope est présente à Ulysse, et Ulysse est présent à Pénélope. Chacun vit dans la mémoire de l'autre, sous forme d'une représentation qui n'est pas moins vive, pas moins forte qu'une présence réelle. En ceci d'ailleurs, par son efficacité, par la force du lien qu'elle entretien, cette évocation de l'autre est une réelle présence. Lorsqu'Ulysse est chez Calypso, il n'est pas vraiment présent. De même qu'à table, il ne mange pas les mêmes mets que la nymphe, parce qu'ils sont tous deux ontologiquement différents<sup>5</sup>, de même, dès qu'il le peut, il s'isole, va sur la grève, et tourne ses regards vers Ithaque:

«Elle trouva le héros assis sur le rivage; ses yeux étaient toujours mouillés de larmes, et pour lui la douce vie s'écoulait à pleurer son retour perdu.» (*Odyssée*, V, 151-154)

Au-delà de la *saudade*, et de la nostalgie de la terre natale, Pénélope reste la lumière dans la nuit, la source qui permet à Ulysse de rester vivant. Quant à Pénélope, après vingt ans d'absence, elle ne supporte plus le chant des rhapsodes évoquant la gloire d'Ulysse, mais le souvenir de son époux est «toujours vivant»:

«Phémios, cesse cette rhapsodie si triste, qui toujours me déchire le cœur au fond de la poitrine, depuis que m'a frappée un deuil inconsolable; tel est mon regret d'une tête si chère, et mon souvenir toujours vivant du héros dont la gloire s'étend au loin dans la Grèce et jusqu'en Argos.» (*Odyssée*, I, 340-342)

A travers ces deux attitudes à la fois semblables et contraires, on trouve toute la complémentarité qui relie Ulysse et Pénélope, par-delà l'absence. Ils veulent se rejoindre; pour cela, il se bat contre l'espace, elle se bat contre une autre résistance, plus impalpable: celle du temps. Il ne cesse de se déplacer, de suivre une trajectoire lentement centripète, mais constamment perturbée par des forces centrifuges qui le repoussent. Inversement, elle est axiale, reste sans bouger à Ithaque, où, comme on a vu, elle se bat contre le temps, symbolisé par le linceul tissé de Laërte. Ulysse bouge, Pénélope est immobile; il est à la périphérie, et elle est au centre, qu'il cherche à réintégrer. Métaphoriquement, cette mise en situation évoque à la fois la stratégie du jeu d'échecs et la figure du métier à tisser.

<sup>4</sup> Elle partage cette *métis* avec son époux.

<sup>5</sup> Lui, mange la nourriture des hommes; elle, se nourrit du nectar et de l'ambroisie, inaccessibles aux mortels.



Dans le jeu d'échecs, le roi est axial, il bouge très peu, et les autres pièces se déplacent autour de lui dans une sorte de danse cosmique. Mais ici, c'est la reine qui est axiale. C'est elle qui fait être, qui confère au roi la légitimité de son action. Ulysse se bat, et Pénélope, restée au centre du jeu, validera son action, le moment venu. C'est elle qui fera passer Ulysse de l'absence à la présence. Elle est, comme le dit un proverbe kabyle, «le pilier de la tente». C'est en la retrouvant qu'Ulysse donne un sens à son voyage, et à son absence, et s'ancre à nouveau dans une Ithaque axiale, méritée et reconquise. Après cela, qui oserait dire qu'il y a de la misogynie dans l'*Odyssée*? C'est un monde où les hommes agissent, mais ne seraient rien sans les femmes qui, implicitement, sont en communication avec un ordre ontologique supérieur à celui des hommes, sans pour autant que l'on puisse parler d'une supériorité du féminin sur le masculin, ou inversement, puisque chacun de ces deux mondes ne saurait exister sans l'autre.

Le système du monde de l'*Odyssée* n'est pas sans nous rappeler aussi la figure du métier à tisser de haute lice, où le tissage, le *textum*, la création, ne s'opère que par l'entrecroisement d'une chaîne immobile de Mémoire (la figure de Pénélope) et d'une trame mobile de Respiration (la figure d'Ulysse)<sup>6</sup>.

Mais à Ithaque, on ne se contente pas d'attendre Ulysse, on le *cherche*, aussi. Ce sont les deux stratégies développées pour lutter contre l'absence: la supporter, ou l'abolir; la patience ou l'action; attendre Ulysse, ou partir à sa recherche. Métaphoriquement, ce sont les deux postures de nature différente déterminées par l'attente: celle de Pénélope, et celle de Télémaque. A partir du moment où le jeune Télémaque, ne tenant plus en place, décide d'aller à la rencontre de son père, ce ne sont plus deux fils qui tissent l'espace de l'*Odyssée* (celui du destin d'Ulysse et celui de Pénélope), mais trois: il y a toujours celui d'Ulysse, qui se bat au loin contre d'espace, pour revenir; celui de Pénélope, qui reste immobile à Ithaque, et résiste contre le temps; mais il y a maintenant aussi celui de Télémaque, qui cherche désormais à *relier* les deux autres, celui de son père et celui de sa mère. Désormais, les trois fils s'entrelacent, et resteront noués jusqu'à la fin du récit.

Lorsqu'Ulysse revient, il lui faut donc d'abord se faire reconnaître dans sa légitimité, abolir l'absence, réintégrer sa place. Et ce n'est pas facile, car le monde a beaucoup changé en vingt ans. Le risque est celui d'un hiatus, qui se serait creusé entre les deux mondes, celui d'Ulysse et celui d'Ithaque<sup>7</sup>. D'ailleurs, quand Ulysse est de retour dans sa patrie, il est tellement conscient de ce risque d'être rejeté qu'il préfère prendre les devants, et se faire passer pour ce qu'il est sans doute devenu dans le regard des autres : un étranger. L'absence a même fait son travail dans la mémoire de Pénélope, non qu'elle ait oublié Ulysse, mais parce que les contours de ses souvenirs sont plus flous, un peu estompés.

<sup>6</sup> Cf. THOMAS, Joël – «L'Espace du héros, ou les destins croisés», in *Wegkreuzungen, Eranos Jahrbuch* 1987. Frankfurt: Insel Verlag, 1989, p. 133-177.

<sup>7</sup> Certains savent tirer profit de l'absence. Mais ce sont des politiques. Ainsi Jules César quitte Rome pendant sept ans, le temps qu'il lui faut pour la conquête de la Gaule. Puis, riche de ce nouveau trophée, il revient à Rome dont il avait empoisonné et stérilisé la vie politique par l'intermédiaire de ses lieutenants. Mais la brutalité et le réalisme du projet politique de César n'ont rien à voir avec l'histoire d'Ulysse, qui touche à des racines bien plus profondes, humaine et complexes.



Alors, Ulysse entreprend de lui faire retrouver le passé, dans toute sa force et son évidence, comme s'il le ressuscitait. Il y a bien, par-delà la nuit de l'absence, un «temps retrouvé» de l'*Odyssée*.

D'abord, comme Ulysse l'avait prévu, on ne le reconnaît pas. Il est l'étranger, méprisé et rejeté. Même Pénélope se méfie de lui. Il lui propose donc de lui révéler deux signes irréfutables qui permettront de l'identifier en tant qu'Ulysse, son époux, et d'effacer ce drame de l'absence qui a gommé son identité. Le premier signe n'est pas vraiment probant; c'est la cicatrice qu'il porte au pied, et que reconnaît sa nourrice Euryclée; Euryclée est convaincue, mais pas Pénélope. Alors, Ulysse révèle à Pénélope un secret qu'ils sont seuls à connaître: c'est lui qui a taillé leur lit conjugal dans un tronc d'olivier plongeant encore ses racines dans le sol d'Ithaque:

«Qui donc a déplacé mon lit? [...] La construction de ce lit, c'était mon grand secret! C'est moi seul qui l'avais fabriqué, sans un aide. Au milieu de l'enceinte, un rejet d'olivier déployait son feuillage; il était vigoureux, et son gros tronc avait l'épaisseur d'un pilier: je construisis autour, en blocs appareillés, les murs de notre chambre, et je la couvris d'un toit. [...] Voilà notre secret!...La preuve te suffit? Je voudrais donc savoir si notre lit est toujours à sa place, ou si, pour le tirer ailleurs, on a coupé le tronc de l'olivier.» (*Odyssée*, XXIII, 184, 187-204)

Ce lit, perdu et reconquis, a bien des points communs avec toutes les barques sur lesquelles Ulysse a sillonné les mers: la forme, l'intimité du creux, le matériau. Mais, vaisseau immobile ancré dans la chambre nuptiale, elle-même lovée au cœur du palais, lui-même situé au centre de la terre d'Ithaque, il représente, dans son axialité, l'ultime métamorphose de la barque, la dernière barque, celle qui symboliquement fait passer du profane au sacré, à la sacralité du cosmos, pour marquer la fin de la quête, et en même temps sa réalisation. La barque devient lit, son symbolisme maternel n'est plus menacé par l'instabilité inquiétante et mortifère des flots; c'est Pénélope elle-même — celle qui consacre et légitime la royauté d'Ulysse — qui l'invite à jouir de son lit :

«Ton lit te recevra, dès que voudra ton cœur, puisque les dieux t'ont fait rentrer sous ton grand toit, au pays de tes pères!» (*Odyssée*, XXIII, 257-259).

Quant à Pénélope, elle n'a plus besoin d'anéantir symboliquement le temps qui passe, en défaisant toutes les nuits son tissage du jour. Et ce renversement, ce sont Ulysse et Pénélope qui l'ont mérité. Avec leur histoire, c'est la dialectique de la



dynamique créatrice et de la nécessaire conservation du passé qui permet l'alliance et la conjonction finales<sup>8</sup>.

Le dernier signe est le plus connu: c'est l'épreuve de l'arc, prolongée par l'épisode sanglant du meurtre des prétendants, mais commençant par une assumption à la symbolique nettement solaire et héroïque: Ulysse est seul à pouvoir tendre l'arc qui lui appartenait, et il réussit à envoyer une flèche à travers les douze anneaux des haches plantées dans le sol. Ainsi, après avoir été reconnu en tant que voyageur, en tant qu'amant, il est restauré dans sa fonction guerrière et royale. Il concilie bien désormais sur sa seule personne les trois régimes de l'imaginaire durandien: héroïque (le guerrier), nocturne synthétique (le voyageur) et nocturne mystique (l'amant, l'époux de Pénélope). Il est en quelque sorte «complet», et il l'a prouvé.

On le voit, ces trois épreuves font passer Ulysse de l'ombre à la lumière, de l'état d'*Outis*, «Personne» en grec (le nom qu'il avait pris pour tromper Polyphème, mais qui reflétait aussi cruellement son état d'errance, à ce moment: *Outis*, «Personne», c'est, typiquement, l'*Absent*<sup>9</sup>) à celui de roi et seigneur d'Ithaque. En lui rendant son identité en même temps que l'amour de son épouse, ces trois épreuves ont tout d'un parcours initiatique. Il s'agit bien d'une individuation, et en même temps de la (re)découverte de son nom par ses proches. On sait que la nomination est toujours une étape importante de l'initiation: Perceval découvre sa mission en même temps que son nom; et le changement de nom des moines prenant l'habit s'inscrit dans la même tradition. Nommé, le héros cesse d'être aliéné, absent aux autres et à lui-même. Les trois épreuves sont bien les trois étapes d'une réintégration. L'absence fait alors partie intégrante du processus initiatique, au même titre que la séparation: il faut partir pour revenir différent, enrichi, meilleur. De même, dans l'*Énéide*, Énée fait table rase de Troie, de sa famille, de son enfance. Cet oubli volontaire, cette séparation sont de nature alchimique: c'est l'œuvre au noir, comme prélude nécessaire à la construction initiatique du héros. En ce sens, l'absence est une «mort» (mort au «vieil homme» qui était en soi; mort aux yeux des autres; mort au monde), mais elle peut être une «petite mort», prélude à une autre vie. Elle prend une des formes de l'exil qui, lui aussi, peut se révéler positif, comme l'exil d'Énée. On ne saurait mieux décrire cette dimension alchimique de l'absence qu'en citant le grand Pessoa (au nom prédestiné...)<sup>10</sup>. Il évoque certes un autre contexte: le processus de la création artistique; mais le microcosme de l'art est la *mimesis* d'un ensemble plus vaste évoquant la construction de la psyché humaine, et dont cette loi alchimique de l'initiation rend compte: on laisse d'abord pourrir les sensations (c'est l'œuvre au Noir; ce sont les ténèbres du renoncement, de la séparation et de l'absence); puis, quand elles sont mortes, on les blanchit par la mémoire (celle qui accompagnait Ulysse et Pénélope pendant les vingt ans du périple du héros; c'est l'œuvre au Blanc); ensuite, on les

<sup>8</sup> Cf. THOMAS, J. - *L'Imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*. Bruxelles: Latomus, 2006, p. 39-40.

<sup>9</sup> Bel exemple lacanien d'un mot choisi stratégiquement et délibérément (ici, par ruse), mais qui s'inscrit dans un contexte où «ça parle» à notre insu: c'est aussi l'inconscient d'Ulysse qui choisit ce mot à son insu, pour dire sa situation existentielle.

<sup>10</sup> «Pages intimes et d'auto-interprétation», *Action poétique*, 104, (1986).



rubéfie par l'imagination (celle qui pousse Ulysse à se déguiser en mendiant pour mieux se faire reconnaître; c'est l'œuvre au Rouge); enfin, on les sublime par la cristallisation dans l'écriture et l'expression, dans le cas de la création artistique, et par le passage à l'action qui concrétise le processus, dans le cas de la réintégration d'Ulysse dans son pouvoir «royal».

Mais ce passage initiatique de l'absence à la reconnaissance n'est pas sans danger. Nous avons décrit l'absence comme une «petite mort», prélude à une renaissance. Mais si les choses se passent mal, cette mort peut être définitive. Combien de *nostoi*, de voyages de retour, se sont mal passés après le siège de Troie, pour les autres guerriers compagnons d'Ulysse, et les ont plongés dans les ténèbres définitives de la mort! Tout le problème, c'est que, jusqu'à la fin, le héros *ne sait pas* s'il trouvera l'ombre ou la lumière. En ceci, son histoire n'est pas si différente, *mutatis mutandis*, de l'expérience physique dite du chat de Schrödinger. On en connaît le principe: on place un chat dans une boîte fermée pourvue d'un système destiné à tuer le chat. Ce système est constitué d'un flacon de poison, d'une petite quantité de matière radioactive et d'un compteur Geiger. Lorsque la première désintégration d'un noyau radioactif se produit, le compteur Geiger réagit en déclenchant un mécanisme qui casse le flacon et libère le poison mortel. Mais les phénomènes relevant de la physique quantique (comme la désintégration nucléaire) étant, par nature, aléatoires, donc imprévisibles en physique classique, ils relèvent d'un autre ordre que notre observation, et en conséquence, il nous est impossible de prévoir si le chat est mort ou vivant avant d'avoir ouvert la boîte.

Le récit mythique, lui, projette dans le métaphysique ce qui relève du quantique, donc de l'infra-physique, dans l'expérience imaginée par Schrödinger. Mais dans les deux cas, le sens général reste le même: les forces obscures de la nature, ou du destin (selon les terminologies relevant de contextes et de supports herméneutiques différents) restent inconnues des hommes, jusqu'à l'échéance finale, qui peut toujours leur échapper, et «mal tourner». D'une certaine façon, nous sommes absents, ou au moins aveugles au monde qui nous entoure, et cela du fait de l'infirmité et de l'insuffisance de nos propres outils d'observation et d'investigation.

C'est sans doute à cause de cette ambiguïté et de cette indétermination qu'il y avait des variantes du récit du retour d'Ulysse. On sait que les versions orales étaient souples, et qu'elles ont donné lieu à de multiples versions, lorsqu'elles ont été transcrives par écrit, à l'époque alexandrine. Ainsi, à côté de la version canonique qui s'est imposée (Ulysse revient, tue les prétendants, retrouve Pénélope, et règne sur Ithaque, au terme de l'alliance finale entre les belligérants), il en était de beaucoup plus sombres: certains évoquaient un retour catastrophique, où Ulysse trouvait Pénélope remariée et repartait tristement avec sa rame sur l'épaule vers, cette fois, la déréliction et l'abandon. Cette tradition d'un Ulysse trompé par son épouse est bien attestée dans l'Antiquité dont certains auteurs faisaient déjà, bien avant G. Brassens et ses *Trompettes de la Renommée*, rimer «Pénélope» avec «salope»: Hérodote, dans son *Enquête* (II, 145) avait rapporté la généalogie qui fait de Pan le fils de Pénélope et d'Hermès, filiation mentionnée aussi dans un fragment de Pindare. Au IV<sup>e</sup> siècle av. J. C., Douris de Samos, élève de



Théophraste, présente Pan comme le fils de Pénélope et de tous les prétendants en jouant sur l'homonymie entre le nom du dieu et l'adverbe grec signifiant «tout»...Cette version est par la suite bien inscrite dans l'imaginaire des lecteurs de l'*Odyssée*, puisque, plus tard, on la retrouve d'abord chez Ronsard, poussant la situation vers le grotesque (*Nouvelle continuation des amours* , «A son livre»):

«Que dirons nous d'Ulysse ? encores qu'une tropé  
De jeunes poursuyvans aimassent Penelope,  
Devorans tout son bien, si est-ce qu'il brusloit  
D'embrasser son espouse, et jamais ne vouloit  
Devenir immortel avec Circe la belle,  
Pour ne revoir jamais Penelope, laquelle  
Pleurant luy rescrivoit de son fascheux sejour,  
Pendant qu'en son absence elle faisoit l'amour:  
Si bien que le Dieu Pan de ses jeux print naissance,  
(D'elle et de ses muguets la commune semence)».

Ensuite, c'est Giono qui a lui aussi été sensible à cette potentielle dérive anti-héroïque de l'absence d'Ulysse, dans sa *Naissance de l'Odyssée*, où il nous propose un Ulysse peureux, et une Pénélope tisseuse surtout de ruses, infidèle et menteuse. Le héros tombe de son piédestal, le monde a changé sans lui; et la cruauté de la réalité renvoie Ulysse à l'absence dont il venait d'émerger; il redevient *Outis, Personne*. C'était un des scenarii possibles ; et il était intéressant de l'évoquer, justement parce que le mythe, dans sa dimension polysémique de palimpseste, admet parfaitement cette surdétermination, cette richesse multiple des options, nous montrant une *Odyssée* complexe et ambiguë, comme la vie, dont le mythe est la représentation stylisée. L'ambiguïté même de l'absence, puis du retour d'Ulysse est une belle illustration de cette polysémie: est-il un héros initiatique, ou un personnage médiocre et menteur, tendant vers la comédie, comme le mendiant de son déguisement? Il serait imprudent de conclure, justement parce que le mythe, dans sa plasticité, reste ouvert, et n'aime pas les schémas réducteurs. Dans une belle phrase, Flaubert, parlant des écrivains, dit: «Nous sommes cela, nous autres, des vidangeurs et des jardiniers.» (*Lettre à Louise Colet*). Dans l'âme humaine aussi, l'or et l'immondice se côtoient, et il serait vain de choisir entre l'ange et la bête, car «qui veut faire l'ange fait la bête». C'est ce que nous disent les mythes.



## PRESENCE, DISPARITION ET TRANSFIGURATION DE L'IMAGE A PARTIR DE LA POÉTIQUE DE GASTON BACHELARD

Jean-Jacques Wunenburger

Institut de recherches philosophiques de Lyon3 (France)

L'œuvre poétique de Gaston Bachelard, commencée avec *L'intuition de l'instant* (1935) et se terminant sur *La flamme d'une chandelle* (1961), ne se limite pas à une phénoménologie des images littéraires et à une herméneutique de la rêverie éveillée, mais met en place et en jeu une véritable «fantastique transcendante», au sens donné par Novalis et repris par Gilbert Durand dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>1</sup>. Car la question n'est pas seulement de savoir quel est le type de conscience qui imagine, selon des régimes différenciant au mieux l'imageant et l'imaginant, ni comment s'opère l'appropriation de la signification figurée, symbolique de l'image dans les productions métaphoriques et analogiques, mais de quelle manière l'image s'affranchit de la perception et de l'intellection, pour inaugurer un champ propre de présentations, et comment cette présentation mentale constitue un «imaginaire». A quelles conditions, de quelle manière? Peut-on même aller jusqu'à s'accorder avec la proposition, non développée de Kant dans la *Critique de la raison pure*, selon laquelle l'imagination était la source mystérieuse de la sensibilité et de l'entendement?

S'il existe donc une image et un imaginaire qui n'assurent pas seulement une hypotypose des idées ni un redoublement affaibli et souvent différé de la perception, mais proprement un avènement transcendental, quelles expériences pouvons-nous en avoir, comment l'imaginaire, comme puissance d'irréalisation du senti et perçu, peut-il s'auto-développer pour un psychisme? Comment une phénoménologie de l'image en propre peut-elle se limiter à une imagination consciente ou ne doit-elle pas aussi déborder sur une part d'inconscient de l'image, qui ne peut dès lors qu'être constatée indirectement dans la texture même de l'imaginaire, à partir de traces et d'effets après coup? G. Bachelard par ses différentes approches psychanalytiques, symboliques, phénoménologiques et herméneutiques des images, langagières et oniriques, rompt avec une méthodologie phénoménologique orthodoxe et exclusive, et semble avoir contribué à restituer une expérience complexe et subtile de la dynamique, de la créativité de l'imagination sous forme d'imaginaire.

### 1- Les pré requis d'une fantastique transcendante

#### a- L'instance de l'imagination transcendante

<sup>1</sup> DURAND, G. – *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1<sup>re</sup> éd. Paris: Bordas, 1969.



G. Bachelard en se donnant le projet de décrire l'imagination rêveuse et poétique, symétriquement à sa description du psychisme adonné à l'abstraction propre à la connaissance scientifique, rompt avec toute une tradition empiriste des images, qui en fait un décalque affaibli d'une sensation adventice. L'imagination ne peut se réduire à une survivance ni à une variation de représentations dérivées d'une intuition empirique, elle est puissance endogène de transformation d'images autopoïétiques, c'est-à-dire a priori, antérieures au perçu et condition de son expérience. Certes aucune image n'est en tant que telle innée, au sens où le seraient des idées, dans une perspective cartésienne. Toute image est «ectypale», c'est-à-dire nécessite d'être précédée d'une intuition empirique, sans pour autant être conditionnée par elle. Bachelard admet, comme Kant et Platon, que toute représentation sensible est reconnaissance, réminiscence, suite à une rencontre d'un donné, mais l'essence, la forme ou la force eidétiques des vraies images ne sont pas empirique, ne sont pas limitées aux conditions particulières de leur perception sensible. C'est pourquoi Bachelard reprendra le terme néoplatonicien, adopté aussi par la psychologie des profondeurs de C.G Jung, d'«archétype». Si toutes les images ne sont pas archétypales, la créativité des images nécessite cependant l'activation d'images archétypales, c'est-à-dire de matrices pré-empiriques destinées à engendrer des arborescences d'images liées par des relations plus subtiles qu'associatives. Par là Bachelard présuppose une distinction radicale, formulée et formalisée vraiment par Henry Corbin au contact des expériences de l'imagination visionnaire des mystiques (soufis et néoplatoniciens) : la distinction entre une imagination «conjointe», toujours dépendante des représentations adventices d'un sujet psychologique et une imagination agente, «dissociée», séparée, inconditionnée, qui laisse advenir des images indépendantes des conditions sensibles du sujet. H Corbin juge même nécessaire de dénommer ces contenus de l'imagination dissociée, un imaginal, auquel il oppose l'imaginaire qui resterait produit par un sujet conditionné empiriquement<sup>2</sup>.

C'est pourquoi Bachelard entend par imagination non une faculté de formation d'images à partir de quelque antécédence perceptive, mais une puissance psychique de les transformer en suivant une dynamique et une sémantique internes, inscrites dans la forme formatrice d'archétypes. C'est pourquoi aussi l'imagination transcendantale et créatrice peut être identifiée au fait que ses images non seulement sont indépendantes du perçu actuel ou passé, mais qu'elles sont parfois antérieures au perçu. L'imagination ne suit pas la perception comme une ombre, mais souvent la précède, l'informe, la déforme<sup>3</sup>.

#### b- Entre présence et représentation

<sup>2</sup> CORBIN, H. - *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris: Flammarion, 1958, p 169.

<sup>3</sup> Voir les deux préfaces essentielles de *L'air et les songes*, *L'eau et les rêves*, Paris: Librairie José Corti, 1943 et 1942.



Il en résulte que l'image mentale, toujours littérarisée et verbalisée, lorsqu'elle est créative, lorsqu'elle libère de la nouveauté, est plus qu'une représentation définie comme signe. Chez Bachelard, l'image est dotée d'un coefficient d'existence qui lui permet phénoménologiquement de se manifester comme une présence, une épiphanie d'être. Présence psychique d'abord, lorsque l'image est en présence des choses perçues et participe alors d'un élargissement de la pensée du rêveur, devant un spectacle de la nature, par exemple; mais aussi présence psychique en l'absence - «*in absentia*» - du référent, dans le cas de la mémoire et de la rêverie éveillée par évasion du monde réellement perçu, dans la mesure où le nom et l'image nous mettent en présence d'un surréel, doté d'une force mentale permettant à l'image d'envahir la conscience et de remplacer le perçu. L'imagination entraîne et active ainsi une croyance qui permet d'adhérer dans la rêverie au contenu de l'image et de l'imaginaire, sur des modes allant du simple jeu réversible avec la rêverie jusqu'à la possible hallucination où l'image remplace totalement la relation au réel. Cet imaginaire met ainsi fin à la dualité entre conscience et monde et aboutit parfois à ces moments d'intensités poétiques où le sujet et le monde se découvrent selon une réversibilité étourdissante.

La phénoménologie bachelardienne fait, en effet, apparaître combien la relation rêveuse au monde se démarque de la perception vécue, toujours trop réaliste et objectivante et se rapproche donc d'une anté-perception, de quelque chose d'antérieur à la représentation perceptive. Dans la rêverie cosmique «L'œil qui rêve ne voit pas ou du moins il voit dans une autre vision. Cette vision ne se constitue pas avec des «restes». La rêverie cosmique nous fait vivre en un état qu'il faut bien désigner comme anté-perceptif. La communication du rêveur et de son monde est, dans la rêverie de solitude, toute proche, elle n'a pas de «distance», pas cette distance qui marque le monde perçu, le monde fragmenté par les perceptions. Bien entendu, nous ne parlons pas ici de la rêverie de lassitude, post-perception où s'enténèbrent les perceptions perdues. Que devient l'image perçue quand l'imagination prend en charge l'image pour en faire le signe d'un monde ? Dans la rêverie du poète, le monde est imaginé, directement imaginé. On touche là un des paradoxes de l'imagination: alors que les penseurs qui reconstruisent un monde retracent un long chemin de réflexion, l'image cosmique est immédiate. Elle nous donne le tout avant les parties. Dans son exubérance elle croit dire le tout du Tout»<sup>4</sup>. Par cette phénoménologie de la rêverie, Bachelard, tout en scindant perception et imagination, rejoue Merleau-Ponty dans son besoin de situer l'expérience sensible originale en deçà de la médiation réflexive et surtout d'une représentation par survol. Aux antipodes de la représentation abstraite et de la perception réaliste, l'image des matières et des espaces, par exemple, rend alors possible pour Bachelard une liaison, une adhésion forte entre le sujet et le monde, conduisant jusqu'à des formes de fusion, proches des descriptions du "chiasme" et de l'entrelacs chez Merleau-Ponty à propos de l'expérience perceptive d'un tableau<sup>5</sup>.

Sans aucun doute Bachelard s'éloigne par là du corpus dominant de la psychologie et de la phénoménologie des images, dont le prototype reste l'image

<sup>4</sup> BACHELARD, G. – *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1962, p 149-150.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, M. – *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979 (collection TEL), p. 19.



perceptive adventice. Une conception transcendentaliste de l'imagination gagne en effet à déplacer le curseur pour englober dans le corpus, d'une part les images de la rêverie poétique, entendue comme un rapport existentiel singulier au monde, qui suspend toute relation cognitive et pragmatique, et d'autre part, comme chez H Corbin, les images d'une conscience visionnaire, qui se peuple d'expériences suprasensibles, sources de phénomènes religieux et mystiques. Une philosophie transcendentaliste de l'imaginaire élargit par conséquent le champ des images à des modalités éloignées de la présentation phénoménologique traditionnelle, qui rend l'imagination tributaire d'un monde une fois pour toutes donné sous forme de réel objectif et que l'imagination ne pourrait que nier (Sartre) ou en faire varier les profils (Husserl). Par là, il devient possible aussi d'élargir la notion de présence en ne l'affectant plus seulement à une épreuve sensorielle de rencontre avec un réel indépendant du moi. L'expérience de la présence poétique ou mystique confère alors à certaines images une surréalité, qui peut être source d'événements et de manifestations psychiques, tout aussi intenses et consistantes que celles provenant d'images issues de la perception.

## 2- Le flux cyclique des images

Comment se déploie alors l'imaginaire poétique et onirique? S'agit-il d'une donation unique, immédiate, en pensée, d'une image, originairement différente de la reproduction d'une perception ou d'une traduction d'un contenu abstrait en idéalisation individuée concrète (exemplification)? Bachelard n'a cessé dans ses travaux sur les images des matières et des 'espaces, d'une part de pluraliser, hiérarchiser, les images en fonction de leur pauvreté et richesse, de leur caractère stéréotypé ou de leur coefficient d'innovation, évitant ainsi une généralisation hâtive de propriétés de l'imaginaire à toute conscience d'images. Mais il n'a cessé aussi de différencier une imagination reproductive d'une imagination créatrice, qui produit sans cesse des images nouvelles, singulières, surprenantes, par une transformation des contenus de l'image et des intensités de la conscience immanente. Comment rendre compte, à partir de nos représentations imagées, usuelles et usagées, de cette dynamique créatrice de l'imaginaire? Il nous semble qu'on peut reconstituer une sorte de cycle dialectique de l'image, nulle part exposé systématiquement, mais disséminé dans la plupart des descriptions concrètes, qui permettrait d'identifier trois moments de toute image dynamique:

a- l'imagination est fonction d'abord de sa capacité à donner à une représentation une vie propre, une consistance, une présence, qui est d'autant plus assurée que l'imagination se déploie au contact de réalités perçues qu'elle enrichit, encore plus de réalités affrontées par une expérience du corps propre, dans le travail de matières, dans les mouvements du corps, etc. L'imagination anime ses contenus moins par une sorte de projection magique sur un analogon vide (Sartre) qu'en greffant l'image sur une énergétique inscrite dans la totalité du sujet



imaginant. Car l'imagination n'est plus une simple intentionnalité d'une conscience, mais une manière pour un corps animé d'oscillations sensori motrices, de rythmes et vibrations, de doter une image d'une force qui la maintient en vie, lui confère une tension, une intensité plus forte que la perception objective. Désir et volonté deviennent pour Bachelard les véritables sources d'une animation psychique de l'imaginaire, qui débordent largement la sphère de la seule conscience représentative. La force de l'image<sup>6</sup> n'est pas tant une propriété de l'image que l'effet d'une dynamique, d'une énergétique de l'être tout entier, qui s'apparente chez Bachelard à une forme de la volonté de puissance, telle que l'a analysée F. Nietzsche. Spontanément, l'homme est caractérisé non pas tant par la libido ou par une pulsion de mort - qui ne sont cependant pas niées, mais seulement relativisées - que par un conatus, un impetus, une force active affirmative qui devient ressort de la volonté. L'image est donc inséparable de l'actualisation d'un vouloir-vivre, conception, à bien des égards proche de celle de Schopenhauer<sup>7</sup>. Chez Bachelard, l'image devient ainsi la forme d'expression et de réalisation privilégiée d'un vouloir infra-subjectif, qui réunit au plus profond de lui-même des forces psychiques inconscientes et un réel toujours en voie de transformation.

Pour le dire autrement, en termes psychanalytiques, cette fois, il semble que chez Bachelard, le Moi ne puisse pas aisément s'installer dans une relation adaptative au réel, étant sans cesse tiraillé par une pulsion qui l'amène à déformer et à dépasser le réel. Si le Moi parvient, en un sens, à s'arracher au narcissisme pré-objectal, parce que le monde s'impose de manière insistante au sujet percevant, il ne réussit pas, par contre, à stabiliser la relation à l'objet, à soumettre le principe du plaisir au principe de réalité. L'image joue bien le rôle d'une forme transitionnelle, au sens donné par Winnicot<sup>8</sup>, qui arrache l'ego au fantasme, mais en emportant le Moi au delà de l'objet, ce qui entraîne une sorte de dépossession nouvelle du sujet, à l'extérieur de lui-même. C'est pourquoi dans la rêverie c'est moins le sujet qui rêve le monde, que le Monde qui se rêve à travers la singularité du sujet.

b- Mais la position de l'image comme représentation spontanée l'expose à la répétition, à la stéréotypie, à l'attraction vers le sensible pur ou vers un savoir intellectuel. Pour sauvegarder la nature spécifique et singulière propre à l'image créatrice, il convient donc de la rapporter à une transformation incessante pour l'ouvrir à de la nouveauté. Par là Bachelard loin de substantialiser, d'hypostasier l'image en idole, valorise l'imagination dans son dynamisme propre, induit par le corps propre, amenant ainsi à «dés-imager» l'image antérieure pour faire place à une nouvelle. A l'opposé des types d'imaginaire passifs, immobiles, propres à la l'imagination reproductive et cognitive ou à la pathologie obsessionnelle, Bachelard met en avant une imagination se détachant perpétuellement de ses propres

<sup>6</sup> Bachelard renoue avec la tradition des philosophies de la Renaissance (Paracelse) qui voyaient dans l'imagination une force -(vis- Kraft,) Voir KOYRE, A. – *Paracelse*. Paris: Allia, 1998, et notre analyse dans *L'Imagination*, Paris: PUF, 1991 (collection Que sais-je ?).

<sup>7</sup> Voir LIBIS, J. – *Bachelard et la mélancolie, l'ombre de Schopenhauer*. Lille: Septentrion, 2000.

<sup>8</sup> WINNICOT, D.W. – *Jeu et réalité*. Paris: Gallimard, 2002 (collection Folio Essais).



productions déjà arrêtées, gelées. Paradoxalement la créativité de l'imaginaire suppose donc une inversion du remplissage, un vidage de contenu, bien décrits par les penseurs de l'imagination mystique.

G. Bachelard rejoindrait ainsi une longue tradition d'origine platonicienne pour laquelle l'image est exposée à un risque d'idolâtrie, en ce que l'image ferait écran à ce qui l'inspire, l'anime, lui donne vie. Conformément à un véritable iconisme, l'image est invitée à disparaître pour faire place à un noyau de sens nouveau, ce qui implique une sorte de disparition, de retrait, de vidange. On pourrait ainsi rapprocher la créativité onirique bachelardienne d'une tradition qui passe par Maître Eckhardt ou Jean de la Croix, pour qui ultimement l'image doit être «désimaginée» («entbildet»), délivrée de sa représentativité (*Vorstellung*) pour faire place à une sorte d'anagogie qui libère un sens réifié. Le dynamisme de l'imaginaire repose bien chez G. Bachelard sur une sorte de processus qui consiste à vider l'image, pour qu'une autre puisse prendre sa place. Ainsi la philosophie de l'imagination de G. Bachelard se révèle double et à nouveau paradoxale. D'un côté, comme le prouve *La poétique de la rêverie*, l'image a un caractère ontophanique, en ce qu'elle dévoile une modalité cachée de l'être du monde. A la différence de J.P. Sartre pour qui imaginer c'est néantiser le monde, G. Bachelard a pris soin de lier l'image à une monstration, à une présentation et non à la visée d'une absence. Il n'en reste pas moins que, simultanément, G. Bachelard ne peut affecter à l'imagination un pouvoir de création et d'innovation que si en chaque présence d'image il est possible de faire surgir une incomplétude, un infini, et donc une potentialité et une certaine inconsistance, voire une certaine absence. Un des traits transversaux du complexe de créativité psychique semble donc bien résider dans la capacité à transformer les idoles en images-icônes, ou autrement parler, à potentialiser les puissances de séduction des images en puissance de métamorphose et de transfiguration. C'est donc bien en invoquant, voire en convoquant, une part de non-être que l'être de l'image libère sa véritable richesse, qui est de ne jamais faire obstacle à d'autres qu'elle-même. La créativité est donc bien un processus d'altération des représentations pour faire surgir une altérité, qui sera d'autant plus dynamique qu'une phase d'altercation aura permis de faire surgir la résistance de la représentation en lieu et place de sa capacité d'intériorisation.

Il en résulte que ce cycle perpétuel de renouvellement de l'imagination qui captive et le rêveur et le poète, associe l'image non à quelque miniature opacifiée, immobilisée, mais à un mouvement rythmé d'affirmation et de négation, d'arrêt sur image et de dissipation de l'image. L'image poétique et onirique est donc à la fois révélation d'une présence, puis creusement d'un vide qui rend possible un dépassement vers une nouvelle image.

c- En renouant indirectement avec cette tradition dialectique et paradoxale de l'image dans sa fluidité et instabilité, Bachelard repense l'image poétique de manière très novatrice et en même temps très contemporaine. Cette approche est de manière exemplaire retrouvée par la poétique d'Yves Bonnefoy, qui restitue deux expériences poétiques antithétiques mais toutes deux phénoménologiquement opérantes. Dans son recueil d'articles, *Entretiens sur la poésie*, le poète met



d'abord l'accent sur la puissance de présentification de l'image poétique, sur son pouvoir de rendre pleinement présent l'être du monde, pris dans sa consistance phénoménale la plus concrète. «Que je dise "le feu" et poétiquement, ce que ce mot évoque pour moi, ce n'est pas seulement le feu dans sa nature de feu – ce que, du feu peut proposer son concept; c'est la présence du feu, dans l'horizon de ma vie, et non certes comme un objet, analysable et utilisable (et par conséquent, fini, remplaçable), mais comme un dieu, actif, doué de pouvoirs»<sup>9</sup>. A la limite, l'invocation du mot, image poétique, va engendrer une sorte de surexistence de l'image poétique qui parvient à transcender la réalité pré-poétique. «Dans la forme de poésie que je tiens pour la seule vraie, les mots profonds –ils varient certes avec chacun d'entre nous- portent la promesse de l'être, ils préservent l'idée d'un verbe, où va s'élucider un ordre qui "authentifiera" - dirait Mallarmé- notre vie»<sup>10</sup>. Et dans un autre texte: «J'appellerai image, cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. ... Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quant le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve»<sup>11</sup>. Mais simultanément, parfois dans les mêmes passages, Y. Bonnefoy soutient que cette première manifestation de l'image, en nous engageant à promouvoir cette révélation des choses même, en leur infinie profondeur, est aussi porteuse de leur absence, d'une sorte de perte dont le mot même devient le témoin, la trace d'une négativité dans la consistance même du langage. «... nous sommes voués aux mots et devons faire de chacun d'eux l'abolition continuée de la présence première. La parole, en cela, est une perte, un exil»<sup>12</sup>. L'image poétique, au moment où elle assure la présence, en signe en même temps l'absence, comme si le langage ne parvenait jamais à assurer la plénitude, la coïncidence entre soi et les choses. Le désir de réalisation est en même temps production d'une irréalité. Car l'image qui rapproche le monde est en fait pure production de la parole, désir du sujet poétique, elle relève en fait du vouloir créateur du poète. C'est donc bien le poète qui produit, par delà l'être fini, cet excédent d'être. «Si l'être n'est rien d'autre que la volonté qu'il y ait de l'être, la poésie n'est rien en elle-même, dans notre aliénation, le langage, que cette volonté accédant à soi – ou tout au moins, dans les temps obscurs, gardant de soi la mémoire»<sup>13</sup>. L'être qui semblait irradier à travers les mots n'est donc pas tant recueilli que projeté par une intention démiurgique. Pourtant, malgré cette désontologisation de l'image poétique, Y. Bonnefoy recourt, en fin de compte, à nouveau au langage de la venue à la présence, puisque à travers le poétique s'opère en fin de compte une sorte de dialectique de l'être et du néant. «N'y a-t-il cependant pas quelque chance que se ranime l'idée nécessaire de l'être? Un nautonier ne se rapproche-t-il pas encore sans bruit de notre rive nocturne?»<sup>14</sup>. «Au plan de ces représentations exaltées, de ces transfigurations, de ces fièvres que sont nos littératures – et que la sagesse orientale appellera nos chimères, il y faudrait la capacité que celle-ci semble avoir

<sup>9</sup> BONNEFOY, Y. – «La poésie française et le principe d'identité», In *Entretiens sur la poésie*, Paris: Gallimard, 1965, p 246.

<sup>10</sup> *Op.cit.* p 252.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p 191.

<sup>12</sup> «Il reste à faire le négatif», in *Entretiens sur la poésie*, 1988, p 241.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p 196.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p 197.



d'accepter et de refuser à la fois, de relativiser ce qui paraît absolu, et puis de redigner, de replénifier ce non-être?»<sup>15</sup>.

Ainsi l'imaginaire, entendu comme substantif et non comme épithète, est rétif à toute discursivité identitaire, qui tendrait à produire des énoncés univoques et unilatéraux. L'image à la différence du perçu et du conçu ne se laisse décrire et comprendre qu'au prix d'une pensée paradoxale qui doit toujours engager des propositions antithétiques, au moins sous certains angles. Car l'image tient de la représentation et de la présence, elle implique une apparition consciente et nécessite pour se maintenir en actualité sa propre disparition pour faire place à une autre, elle est à la fois un état de repos et de passivité (décrit selon la polarité psychologique d'une «anima») et un dynamisme réorganisateur (correspondant à une polarité en «animus») qui remplace une image imagée par une image imaginante. L'imagination est donc moins une faculté qu'un processus, l'image est moins une représentation qu'un flux rythmique et tensoriel, l'imaginaire moins une irréalisation du monde que sa surréalisation qui oppose au monde objectif un autre monde, qui est moins subjectif, car il ne serait alors que son envers, que trans-subjectif c'est-à-dire à la frontière osmotique du dedans et du dehors, du moi et du non-moi, ce que Merleau-Ponty appelle «chair», et que Bachelard appelle rêverie cosmique et intime

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p 201.



## A problemática da ausência no filme *Phoenix* de Christian Petzold

Célia Pinto

IELT, FCSH/NOVA

### Resumo

O filme «Phoenix» de Christian Petzold problematiza o duplo jogo da ausência e presença, na história de uma sobrevivente da *Shoah* à procura de si própria e do possível olhar de reconhecimento do Outro num tempo de profundas mudanças.

**Palavras-chave:** ausência, cinema, holocausto

### Abstract

Christian Petzold's movie «Phoenix» discusses the double play of absence and presence through the story of a survivor of the *Shoah*, in search of herself and the possible look of recognition from the other in a time of profound changes.

**Keywords:** absence, cinema, holocaust

Orphée, Narcisse, Oedipe, Psiché, la Méduse nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit<sup>1</sup>.

Lembra-te que és personagem de um drama, de quem dispõe o Encenador. Se ele quer uma peça curta, curta será. Se a quer longa, longa há de ser. Se quiser que desempenhes o papel de um mendigo, mesmo esse deverás desempenhar com dignidade. [...] Apenas isso te compete: desempenhar com agrado o papel que te foi destinado. Escolhê-lo, isso cabe a outrem<sup>2</sup>.

A música parece referir-se à morte e à recusa da morte como nenhuma outra forma. São, acima de tudo, as artes e a música que dão à cidade humana, sobre outros aspetos mortais, a sua liberdade<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> STAROBINSKI, Jean – *L'oeil vivant*. Mayenne: Editions Gallimard, 1979, p. 14.

<sup>2</sup> EPICTETO – *A arte de viver*, fragmento 17. Introdução, tradução do grego e notas de Carlos A. Martins de JESUS. Lisboa: Edições Sílabo, 2007, p. 37.

<sup>3</sup> STEINER, George – *Gramáticas da criação*. Trad. de Miguel Serras PEREIRA. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, p. 87.



## Introdução

Identidade sem pessoa, desfiguração facial, recriação estética de uma face e recuperação da identidade alienada constituem os movimentos narrativos que constroem a intriga do filme *Phoenix*<sup>4</sup> do cineasta alemão Christian Petzold e que, por um jogo de máscaras, nos conduz a um desfecho de surpreendente ressignificação do sentido da vida e do projeto que Nelly Lenz, a judia alemã sobrevivente de um campo de concentração, se propôs revelar num penoso percurso de autoconhecimento e de demanda de recolocação no espaço de um mundo do qual fora banida.

Nesse sentido, a questão da ausência representa-se neste filme em vários planos que podem ser perspetivados, por uma abordagem da memória histórica, psicológica e moral de um casal que se reencontra, bastante transformado, após o fim da Segunda Guerra Mundial, numa Berlim destruída a tentar também renascer das cinzas da sua derrota.

No processo de discriminação e de extermínio levado a cabo pela política do nacional-socialismo hitleriano, os cidadãos alemães pertencentes ao grupo étnico dos judeus foram sendo progressivamente considerados pelo olhar do grupo dominador como seres merecedores de atributos vilipendiadores e castigados de ostracismo pelo esvaziamento da sua personalidade, enquanto indivíduos ligados a uma estirpe. Além de lhes ter sido retirada, à luz dos valores conflituantes do regime nazi, capacidade jurídica, de terem sido despromovidos na sua dignidade humana e anulados como pessoas<sup>5</sup>, foram vítimas da construção coletiva, pela via da propaganda ideológica, de uma imagem «alienante»<sup>6</sup>. Contudo, a pertinaz ação

<sup>4</sup> O filme *Phoenix*, de 2014, tem como diretor Christian Petzold, que escreveu o guião com Harun Farocki, baseando-se no romance *Retour des cendres* do escritor francês Hubert Monteilhet, publicado em 1961. Conta como atores principais Nina Hoss, no papel da ressurgida Nelly Lenz, e Ronald Zehrfeld, no papel de Joahnnes Lenz, seu marido. Nina Kunzendorf veste o papel de Lene Winter, como personagem secundária. Consulta em [www.imdb.com/title/tt2764784/](http://www.imdb.com/title/tt2764784/). As traduções da versão inglesa são da responsabilidade da autora do artigo.

<sup>5</sup> À luz do conceito de «dignidade da pessoa humana», entendido no quadro atual da civilização ocidental, Paulo Otero elenca quatro tradições axiológicas: uma de raiz judaico-cristã que faz de cada pessoa humana «um ser dotado de um valor sagrado e, por isso, único»; outra, a conceção renascentista de Pico della Mirandola, que advoga a capacidade de autodeterminação do seu próprio destino, em nome da «liberdade e da soberania da vontade individual»; a do pensamento Kantiano que sublinha que «a pessoa é sempre um fim em si mesma, não podendo ter preço e nunca ser válida a sua transformação ou degradação em simples meio, coisa ou objeto»; finalmente, a tradição do movimento existencialista que, baseado no conceito hegeliano do «homem determinado», advoga a anterioridade do conceito da dignidade humana que tem «como referencial cada ser humano vivo e concreto» a qualquer outro entendimento abstrato ou transpersonalista. Assim, nesta ótica defendida por Paulo Otero, «a dignidade humana e o seu respeito universal decorrem da própria natureza do ser humano como entidade racional que se impõe como realidade anterior e superior ao Estado e ao Direito». Cf. OTERO, Paulo – *Direito Constitucional Português, Volume I, Identidade Constitucional*. Coimbra: Almedina, 2010, p. 35-37.

<sup>6</sup> A imagem alienante, independentemente dos processos usados na sua construção, apresenta, segundo J.-J. Wunenburger, certas características constantes: influência nociva sobre a consciência e os comportamentos; marcação profunda do inconsciente e envenenamento da consciência crítica; uso de processos ideológicos de exclusão,



contra um grupo étnico exerceu forte perturbação no seio da comunidade que se estabelecera e convivera num quadro de liberdade nas relações trocadas, mudando-lhes as personalidades, os comportamentos sociais, a consciência do bem e do mal, o valor da vida e da morte e a equilibrada gestão do sentir, do pensar e do agir<sup>7</sup>.

A forma privilegiada que Petzold adotou para filmar os dramas coletivos e os individuais do pós-guerra foi a de convidar o espectador a acompanhá-lo na revisitação e análise da forma como Nelly Lenz, uma sobrevivente da política de extermínio sobre os judeus, se consegue relacionar com os seus «carrascos», numa peregrinação que busca cavar as memórias dos lugares, dos atos e decisões dos agentes em causa, fossem eles meras testemunhas impotentes, frágeis apoios aos perseguidos pelas forças nazis, cúmplices culpados nas ações persecutórias, ou, até eles, seres humanos condicionados às ordens de uma cúpula de poder totalitário que os sujeitou pela força e pelo terror e lhes alterou comportamentos. O cineasta dispensa mergulhar, profundamente, no sistema político alemão que conduziu aos campos de concentração os indivíduos que foram alvo de ação de extermínio, adotando a estratégia, não tanto de historiar e de documentar diretamente esse período e os atos que representaram um obscurecimento, recuo e grave atentado à dignidade humana do Outro, mas, sobretudo, a de reconstituir facetas desse tempo à luz das vivências pessoais que as personagens principais protagonizam na experiência de vida que constitui a ação principal. Assim, as experiências, memórias vivas e documentos particulares e administrativos contextualizam, provam e determinam ações de duas pessoas que – embora tendo sido casadas, tendo tido uma relação humana íntima e familiar e passaram, depois, a enfileirar grupos opostos (o dos dominadores e o dos mais fracos e dominados) – se reencontraram, tentaram construir «um projeto comum», e desempenharam papéis de modo a atingirem os objetivos individuais, embora diferentes, no verão de 1945.

---

deformação e diabolização dos indivíduos, reduzidos a uma estandardização: «De manière plus générale, l'image stéréotypée, du fait de la contraction outrancière de son contenu représentatif, se prête à différents usages idéologiques, c'est-à-dire de fausses rationalisations dans lesquelles la conclusion est posée avant même les prémisses. [...] Elle vient alors conforter un contenu de croyance en lui servant de pseudo-objectivation, de caution à un préjugé. C'est ainsi que la caricature permet, à travers la saisie de traits saillants critiques ou malveillants, de soutenir une idée préconçue ou un *slogan*. Le sujet caricaturé se prête ainsi à illustrer et à cautionner des jugements préparés par l'opinion, par la rumeur ou par un mythe. Ainsi naissent les figures du bouc émissaire, dont l'image est revêtue d'attributs fantasques ou délirants». WUNENBURGER, Jean-Jacques – *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007, p. 257-260.

<sup>7</sup> Tomando como referência o caso de Phineas Gage, como alguém que sofreu mudança de personalidade por uma lesão num determinado lugar do cérebro, ao ponto de perder a capacidade de planejar o seu futuro como ser social, o neurocientista A. Damásio lembra muitos casos semelhantes por diversas razões: «Existem muitos Gages à nossa volta. [...] Há outros, porém, que não sofrendo visivelmente de nenhuma doença neurológica se comportam como Gage por razões que têm a ver com a função dos seus cérebros, ou com a sociedade em que nasceram, ou com ambas as causas». (Sublinhado nosso). DAMÁSIO, António – *O erro de Descartes*. Edição revista e atualizada. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 47.



## 1-O regresso com outra face

Com efeito, o reencontro é possível porque Nelly Lenz vai procurar Johannes Lenz, mesmo em situação de frágil segurança. Porém, como ele não a reconhece, porque a crê morta e porque ela tinha sido submetida a uma operação plástica facial, será através de uma «proposta de interesse material» feita por ele que trabalharão os dois, como estranhos, para fazerem o aparecimento aos olhos públicos, na necessária prova atestatória que nega a evidência da «ressurgida transformada» para afirmar a presença «falsificada» da presumível defunta, com o objetivo de ele poder resgatar uma herança «congelada». Farão recurso ao fingimento, à mentira ou omissão, a um jogo de revelação e de ocultação, ficcionalizado de várias formas em termos de configuração de situações de duplidade, logo de forte equivocidade.

Para esse efeito, o filme mostra (e consegue suscitar leituras complexas e até conclusões ambíguas) que o processo de cavar o passado para se chegar à luz de duas possíveis vontades reconciliadas, no plano pessoal que mais importa analisar, não se terá concretizado nos moldes românticos desejados pela heroína. Nelly, comparsa implicada num perverso jogo de «máscaras», aprende que, à parte as arbitrariedades exercidas contra si pelo Poder Nacionalista do Grande Reich Alemão, logo, por uma ordem jurídica axiologicamente injusta, porque intolerante, é difícil o percurso de restauração da confiança, porque todos, durante o período de soberania nazi e no posterior à derrocada, reproduziram e ainda atualizaram, de forma dissimulada, o «apagamento» da política de extermínio levada a cabo pelo Poder nazi, pactuando numa «encenação» que testemunhava a redução daquela que «viva era pobre e morta era rica»<sup>8</sup> a um objeto com preço material de muito conveniente e imperdível apropriação e que importava «ressuscitar» de qualquer forma para de seguida ser apagada. No «teatro da crueldade»<sup>9</sup>, usando um conceito de A. Artaud, quando aconteceram as purgas, perseguições e deportações de judeus, merceeiros, vizinhos, estalajadeiros, agentes empregadores, enfim, todo

<sup>8</sup> Afirmação de Johannes Lenz sobre a sua mulher judia à «desconhecida» a quem propôs fazer-se passar pela mulher que ele cria estar definitivamente morta, mas que também não constava das listas dos mortos, tal como ele averiguara.

<sup>9</sup> Trata-se de um conceito de teatro que desconstrói os elementos estruturais do teatro clássico, representado na figura do «palco teológico» onde tudo o que constitui a ação representada frente a um público assenta na conceção de uma execução por imitação, produto do que dita ou impõe um autor, um texto, um diretor, e resultando numa recitação, logo numa repetição pelo trabalho de atores/«escravos», ao mesmo tempo que valoriza o espectáculo e não o teatro, a vida e não o viver. «Theatrical art should be the primordial and privileged site of this destruction of *imitation*: more than any other art, it has been marked by the labor of total representation in which the affirmation of life lets itself be doubled and emptied by negation. This representation, whose structure is imprinted not only on the art, but on the entire culture (its religion, philosophies, politics), therefore designates more than just a particular type of theatrical construction. [...] Released from the text and the author-god, *mise en scène* would be returned to its creative and founding freedom. [...] Representation, then, as the autopresentation of pure visibility and even pure sensibility». *Apud* DERRIDA, Jacques – «The theater of cruelty and the closure of the representation». In DERRIDA, Jacques – *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. London and New York: Routledge Classics, 2005, p. 292-314.



o círculo das relações laborais, sociais e privadas desempenhou o papel ou de personagens pouco «visíveis» – porém agentes de atos de exclusão do Outro, perpetrados na sombra – ou de espectadores passivos, impotentes ou silenciosamente coniventes com as ações do Poder. Também, neste plano, o filme permite que questionemos as perturbações provocadas no livre arbítrio de Johnny nesse período histórico, personagem que, numa Alemanha depauperada e arruinada, perdeu o estatuto social e económico que tinha, além de ter de se adaptar a uma nova Ordem que deixou a de ser a da arbitrariedade discricionária do regime nazi que protegia os alemães e passou a reintegrar os sobreviventes do holocausto no quadro de cidadania que lhes havia sido retirado.

Com efeito, o realizador alemão optou, então, por explorar os meandros da consciência dos alemães, sobretudo simbolizados nos de Joahnnes Lenz em termos de culpabilidade, suscitar a reflexão sobre a noção coletiva e individual do mal moral, sobre as alienações diversas provocadas nas relações opostas de domínio e submissão, sobre a desproporcionalidade entre o tratamento humilhante e abjeto dado às vítimas judias em contraste com o benefício da clemência concedida aos carrascos e cúmplices<sup>10</sup>, sobre os procedimentos no quotidiano dos alemães, ora para esquecerem um passado que o resto do mundo revelou em imagens documentais atestatórias da dimensão inacreditável do genocídio<sup>11</sup> e, finalmente, revelar-nos se o desfecho do contrato estabelecido, no início, entre os dois resultou plena e conjugadamente sucedido, tendo em conta os propósitos de cada um: para ele, o dinheiro; para ela, o amor.

Estas linhas de questionamento e de construção da intriga enrougam a dinâmica da ação desta obra cinematográfica, através de elementos constitutivos do teatro ou teatralização, logo de artifícios de ocultação, de mascaramento e de disfarce que permitiram, à protagonista, o progressivo e desencantado processo de revelação de verdades ocultas, incluindo e tendo, também, como fatores implicativos no desenrolar dos acontecimentos, o conflito entre o seu projeto e o da amiga Lene, também judia, no entendimento do impacto destrutivo nas suas vidas, em contraste com o dos alemães não judeus conhecidos ou estranhos antes e depois do Holocausto.

Com efeito, a personagem Lene Winter, cantora alemã judia a residir em Londres desde 1938, suporte e companheira de Nelly no caminho percorrido após

<sup>10</sup> Num diálogo entre Nelly e Lene, esta diz-lhe: «Sabes o que me repugna? Nós, judeus, cantámos e trabalhámos duramente. Muitos de nós até combatemos pela Alemanha e, contudo, fomos gaseados. Todos. E agora os sobreviventes regressam e perdoam todas as traições e cobardias».

<sup>11</sup> O depoimento do escritor Günter Grass sobre a reação dos alemães ao pós-guerra confirma a atitude generalizada de incredulidade ou de «má consciência» que o realizador do filme em análise entendeu lembrar: «Pois quando eu, com muitos da minha geração, [...] fui confrontado com os resultados de crimes cuja responsabilidade era imputável aos Alemães e que, desde então, se subsumem ao termo Auschwitz, disse: Nunca. Eu disse para mim próprio e a outros, eles diziam para si próprios e a mim: Nunca os Alemães fariam uma coisa destas. [...] À medida que os escombros iam desaparecendo cada vez mais da nossa vista, apesar de tudo em volta estar a ser tecido de novo em padrões antigos, veio um tempo de ressurgimento e sem dúvida também de ilusão de que se poderia construir o novo sobre fundamentos antigos». (sublinhado nosso). GRASS, Günter – *Escrever depois de Auschwitz*. Tradução de Helena Topa. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 13 e 18.



sobreviver aos campos de morte, atua para investigar e verificar nos arquivos de identificação o destino de muitos judeus, acedendo a outras informações documentais que lhe certificam os que morreram, os que eram nazis ou outros acontecimentos em que se viram envolvidos; confirma o enriquecimento de Nelly por desaparecimento de todos os familiares; tem conhecimento dos traidores e dos coniventes cobardes assinalando-os nas fotografias existentes; e, acima de tudo, a sua atitude é a de não perdoar atos criminosos que constituíram, nas palavras de Hanna Arendt, um processo desumano de «banalidade do mal»<sup>12</sup>. Por conseguinte, advoga a saída daquele território e milita no projeto, também de recuperação, na Suíça, dos fundos financeiros judeus, com o propósito de garantir a possibilidade de os sobreviventes poderem viver numa pátria futura e por instaurar no território da Palestina<sup>13</sup>. Nelly, por seu turno, tendo vivido como judia alemã em Berlim, não conseguiu escapar à denúncia e deportação para Auschwitz, em outubro de 1944, ainda que se tivesse mantido clandestina durante quase um ano; viveu, por dentro, o tratamento desumano que a desapossou de toda a dignidade e constantemente lhe ameaçou a vida e, no entanto, quer saber de Johnny, seu marido (que Lene sabe estar vivo mas de quem não tem opinião favorável), quer voltar a integrar-se na mesma sociedade, buscar uma *pátria interior* no mesmo espaço que a sacrificou, reinserir-se no mesmo quadro de valores anterior à política germânica antisemita. O imperfeito anagrama nos nomes femininos (Lene/Lenny em comparação com Nelly) expõe duas faces femininas que se opõem no modo de agir: a da razão e a da emoção. Uma pensa e salvaguarda os valores da dignidade humana dos judeus, separando os povos e considerando inviável a possibilidade de qualquer coabitação ou de retorno ao passado; outra sente e coloca o amor como via de perdão, de procura do Outro para se reencontrar a si própria. A que pensa acabará por se suicidar e a que sente determinará uma reviravolta ambígua, sugerindo, por um lado, ao sair de cena, no desenlace narrativo, num *striptease* identitário, o ambíguo desmascaramento de outros e continuados enganos com os quais pactuou até ao limite do que a sua crença e boa vontade poderiam aceitar para ser acolhida pelo amor; mas, por outro, sugere um último e inescapável adeus a Johnny, a quem deu tantas oportunidades de se redimir, mas que, todavia, sempre sustentou uma atitude de neutralidade e contenção emocional, evitando admitir reconhecê-la ou amá-la e mesmo de encarar a realidade em vez de se refugiar num teatro de ilusão.

<sup>12</sup> Este conceito cunhado pela pensadora alemã Hannah Arendt e explanado, por exemplo, nos seus livros *Eichmann em Jerusalém* e *Origens do Totalitarismo*, fundamenta-se na tese de que a génese do comportamento criminoso de Adolf Eichmann – oficial nazi responsável pela logística das atrocidades infligidas aos Judeus – se enraíza na ausência da capacidade de pensar de um «executante comum» na obediência cega às ordens emitidas pelos superiores e no cumprimento frio e eficaz da máquina burocrática nazi. Estende-se também a um fenómeno da psicologia de massas, que a legitimidade totalitária favoreceu, conduzindo ao estado de diluição de responsabilidades e de ausência de culpa, face ao horror, numa sociedade em que as relações de solidariedade atingiram o estado de desolação. SIQUEIRA, José Eduardo – «Irreflexão e a banalidade do mal no pensamento de Hanna Arendt». *Revista BioEthicos*, Vol. 5, n.º 4 (2011), p. 392-400.

<sup>13</sup> Um apartamento em Haifa e dois em Telavive com boa panorâmica são os lugares alternativos e seguros que Lene propõe a Nelly para a reconstrução das suas vidas.



## 2- De identidade sem pessoa à pessoa sem identidade

«Eu já não existo» é uma constatação de Nelly Lenz confessada duas vezes a Lene, que a conduziu a um hospital para fazer a cirurgia estética recriativa<sup>14</sup> da face, a acompanhou no processo de convalescência, adaptação e reinstalação na nova vida com um rosto alheio a si e com o qual terá de se adequar, com um estatuto económico e social privilegiado devido ao direito de herança, até ao momento em que encontra o marido, se relaciona, *hipocritamente*, com ele, esperando que, por essa aproximação, ele a reconheça, por outros traços evidentes que não perdeu<sup>15</sup>.

Na cena inicial do filme, quando o carro em que Lene transporta Nelly, com o rosto enfaixado de ligaduras, é inspecionado pelo soldado americano num controlo de fronteira para proceder à identificação das duas pessoas, e ainda que exija à mulher sem rosto e vinda dos campos a retirada das ligaduras, desiste da sua intenção ao tomar consciência, não só de ser incapaz de confirmar a correspondência daquele rosto ferido com traços fisionómicos irreconhecíveis com qualquer documento de expedita identificação, como também por se revelar suficientemente sensível e humano para, por pudor trágico de comiseração catártica com a vítima, suspender o gesto da exigida desocultação, pedir desculpa e autorizar a passagem. Embora o soldado tivesse desistido de consumar a sua obrigação, Nelly sofreu, após a libertação e a sobrevivência dos campos do horror, a primeira experiência ritualizada, em termos institucionais e sociais, de *negação* da sua identidade pessoal correlacionada com a sua existência como ser com personalidade jurídica e constituída como pessoa<sup>16</sup>. Outras formas mais demoradas

<sup>14</sup> O termo *recriativa* e não *reconstrutiva* é o mais adequado, na medida em que, por um lado, os protótipos fotográficos existentes para o médico reconstruir-lhe o rosto não garantiam uma reprodução fiel; por outro, porque dado o grau de lesão sofrido, a operação estética impossibilitava a coincidência total de feições; por fim, porque o médico também acaba por funcionar como a voz coletiva de uma vontade e consciência comuns a muitos dos que não sofreram a perseguição nazi nos termos em que a sofreram os judeus: a de, ao abrigo do argumento de que às vezes é melhor mudar de rosto, transmitir o sentimento geral de se pretender apagar, pelo esquecimento ou por mudanças na aparência, um doloroso passado histórico, cuja catarse é difícil de ser feita, solucionando-se o problema, por uma «operação de cosmética da memória e da moral histórica».

<sup>15</sup> A personagem Johnny dir-lhe-á «Não és parecida. Mas serás.», quando decide assumir o papel de um Pigmalião e de fazer de Nelly a sua Galateia, aquela que mais se assemelhará como sósia da sua mulher, que ele crê, convictamente, estar morta, mas pretende fazer, falsamente, renascer, ainda que se tenha divorciado dela, no dia 4 de outubro de 1944, dia em que ela fora capturada no esconderijo onde se encontrava, ele fora preso pelas SS (*Schutzstaffel*) e libertado dois dias depois.

<sup>16</sup> A inidentificabilidade do rosto humano de Nelly configura um dano para a sua constituição como sujeito. Um problema desta natureza é refletido por Giorgio Agamben nestes termos: «Já não são os “outros”, os meus semelhantes, os meus amigos ou inimigos, a garantir o reconhecimento, e também não a minha capacidade ética de não coincidir com a máscara social que todavia assumi: o que define a minha identidade e a minha reconhecibilidade são agora os arabescos insensatos que o meu polegar direito coberto de tinta deixou numa folha de papel de um serviço de polícia. Ou seja, qualquer coisa da qual absolutamente nada sei e com a qual de maneira nenhuma posso identificar-me ou distanciar-me: a vida nua, um dado puramente biológico». AGAMBEN, Giorgio – «Identidade sem pessoa». In AGAMBEN, Giorgio – *Nudez*. Tradução de Miguel Serras PEREIRA. Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2009, p. 67-68.



de identificação poderiam ter sido feitas, ainda que os resultados dos testes demorassem a confirmar a prova. Sem dúvida, reduzida a um corpo e a uma matéria biológica, a identidade pessoal poderia ter sido feita por técnicas policiais que incluiriam a recolha de impressões digitais, ou outros processos de medição antropométrica, alguns destes, porém, pouco fiáveis, sobretudo quando aplicados a pessoas que ressurgem dos campos com características físicas muito diminuídas ou indiferenciadas. Mesmo que esses procedimentos não tenham sido feitos no posto de controlo de fronteira, será como um corpo vivo hospedeiro que será treinado e composto de uma determinada forma e orientação que esta personagem será tratada pelo ex-marido, quando o for procurar sem lhe revelar a sua identidade. E também serão esses procedimentos, para além de documentos certificadores, fotografias que ganham caráter testemunhal, número de prisioneiro tatuado ou relatos orais, que poderão garantir a legitimação jurídica e social da sua identidade, mesmo com rosto diferente.

De uma situação de identidade alienada e transitada para o estado de identidade de frágil reconhecibilidade, pelo olhar social, Nelly Lenz submete-se a uma cirurgia para recuperar um rosto perdido, insistindo com o cirurgião para a reposição das feições que tinha, objetivo, porém, não alcançou. A operação restituui-lhe uma bela face humana, mas não a sua. Reaparece, então, com um novo rosto, estranho a si, numa exterioridade que é mais uma máscara que dificulta a sua recolocação no espaço comunitário para onde deseja permanecer. Uma fotografia sua, entre outras que serviram de modelo para o cirurgião proceder à operação estética, servirá também para ela a observar e construir, através das memórias afetivas, imagens de desejo de reencontro com o marido e de reatamento da sua vida com ele, depois de Auschwitz. Ao salvar-se das mãos do Poder Nazi, que lhe havia retirado a identidade de um nome, um estado civil, uma profissão, uma cultura de vida e a havia catalogado com um número frio e impessoal de prisioneira, esta mulher enceta o processo de recuperação da vida normal e quotidiana que os ventos dessa fase infeliz da História Alemã haviam interrompido<sup>17</sup>. No rescaldo da Guerra, se muitos concebem «Auschwitz como corte e fratura incurável da História da civilização»<sup>18</sup>, Nelly quer voltar a ser alemã, pretende recriar o «perfeito passado», reconciliar-se e restaurar as certezas. Não pretende, inicialmente, vingança, deseja reencontro e reconciliação com a História e com o marido, pretende transformar a sua *ausência* em *presença* total. Esta decisão surpreende pela invariância e tentativa de adaptação a um modo de vida cujo equilíbrio fora mortalmente perturbado e ferido de confiança. Ao calcorrear as ruínas de Berlim e da casa onde morara, um espelho partido devolve-lhe a imagem estranha de si, a face eclipsada da mesma Nelly. Mas a percepção da dificuldade em reunir, ao olhar de outrem, o Eu invisível do Eu visível, não anula a determinação de ir procurar o marido, indo

<sup>17</sup> «A dignidade humana exige um núcleo de direitos e deveres fundamentais essenciais a cada ser humano: desde direitos e deveres pessoais (v.g., a vida, a integridade pessoal, a liberdade, o desenvolvimento da *personalidade*, a identidade e cidadania, a constituição de família, a reserva da vida privada e familiar, a propriedade privada, a proteção legal) até direitos e deveres sociais que permitam existir e viver em condições materiais condignas [...].» OTERO, P. – *op. cit.*, p. 38.

<sup>18</sup> GRASS, Günter – *Escrever depois de Auschwitz*. Tradução de Helena Topa. Lisboa: Dom Quixote, 2008, p. 19.



encontrá-lo, no setor de Berlim, dominado pelos americanos, no *night club Phoenix*, agora transformado em *cabaret*, onde trabalharam como músicos antes de ter sido deportada após denúncia anónima. Vê-o a fazer trabalhos de serviço de mesa e de cozinha, chama-o pelo nome familiar, mas o olhar que atende à voz percorre os rostos dos presentes, passa pelo seu, sem se deter. O estímulo da voz, que poderia determinar a ativação na memória do ouvinte de um chamamento familiar, não o atingiu, mantendo-se a personagem feminina ausente na consequência desse gesto vocal de inscrição que foi devolvido ao arquivo fechado da memória do interpelado e suspendeu a relação comunicativa que seria desejável que ocorresse. Em casa, confidencia a Lene, com quem vive num bom apartamento berlimense, como o seu desejo de rever Johnny a ajudou a sobreviver no campo, mas quando finalmente o encontrou e ele a não conheceu, ela sentiu-se «outra vez morta». O novo rosto constrói uma nova «máscara», uma personalidade estranha que coabita com uma personagem que se vê indentificada pelo olhar de quem mais espera receber o reconhecimento:

O desejo de ser reconhecido pelos outros é inseparável do ser humano. Este reconhecimento é-lhe, mais ainda, tão essencial que, segundo Hegel, o ser humano está disposto, para o obter, a pôr a sua própria vida em jogo. Não se trata, com efeito, simplesmente de satisfação ou de amor-próprio: mas é antes, somente através do reconhecimento dos outros, que o homem pode constituir-se como pessoa.<sup>19</sup>

Se a situação de duplicidade (do eu verdadeiro e do eu aparente) se revela incómoda e disjuntiva, oferece porém a possibilidade de se relacionar com a realidade a analisar, e a nela intervir, testando o comportamento de Johnny em relação a si, em termos de uma possível religação afetiva, e para averiguação da culpa ou da inocência sobre a denúncia do seu esconderijo que terá provocado a sua captura e deportação para um campo de concentração, facto que ela mostrará estar disposta a compreender e a perdoar se a experiência do amor puder ser de recuperação e correspondência.

### **3- A proposta: Convite de A a B para que se «ponha no lugar de C», segundo o esquema mental que A tem de C**

A estratégia que Nelly poderia utilizar – por exemplo a da espera do melhor momento para se identificar face a Johnny ou a desistência desse desejo, partindo para Haifa com Lene – é desviada por uma súbita proposta do marido que condicionará o rumo dos acontecimentos, arrastando-a para um jogo de máscaras em que, depois de se ter sentido novamente morta, ele a fará «voltar a ser de novo a Nelly». O contrato estabelecido consiste em fazê-la transformar-se na sósia da

<sup>19</sup> Cf. AGAMBEN – *op. cit.*, p. 61-62.



mulher «morta», apresentar-se possuída de formas, hábitos, trejeitos, mimando-os de maneira a construir na sua psique um estado mental idêntico ao do original, mas pela orientação formadora e estimuladora do *Diktat* do encenador. Nelly, na cave sórdida e fria onde Johnny vive (e que se assemelha pelo secretismo e desconforto ao esconderijo onde fora capturada pelas SS), fará o ensaio para a formação da sósia, o que na verdade consistiu em fazer renascer, na aparência, por processo de maquilhagem e estética, por imitação de jeitos e ademanes, por utilização de vestuário ao estilo da outra pessoa, a Nelly mais completa, na unidade entre «ser e parecer». Do ponto de vista de Johannes, a mulher estranha que ele aborda e que lhe diz, agora, chamar-se Esther, portanto judia, «pôr-se-á no lugar de C», seguindo todas as suas instruções do encenador, em resignada passividade, em atitude de atriz/ escrava alojada em lugar geminal de esconderijo. Do ponto de vista de Nelly, sendo ela já uma «máscara» que esconde o rosto que fora eclipsado, terá de «ocultar» ser a própria Nelly, para paradoxalmente se ir revelando ou denunciando por outros traços individuais e não perder, nesse processo de teatralização – fingir ser a outra que é ela própria num rosto novo –, a oportunidade de convivência próxima para o resgatar do estado de «estranho» em relação a si. Assim como o encenador, qual Pigmalião, se esforçará no seu trabalho de orientação e fornecimento de elementos materiais que servirão de intermediação à construção da sua Galateia, também Nelly executará as instruções, espiando-lhe os ligeiros traços de desilusão, surpresa e maravilhamento em relação ao seu trabalho artístico de encarnar na outra, numa posição vantajosa de poder «ver» sem «ser vista», nessa «encenação em ação»<sup>20</sup>, em suma, de verificar discretamente se a memória pessoal dele permite o reacendimento da chama amorosa. Porém, ele também é observador e age como encenador/ ator, a partir de algum momento em que a possa ter reconhecido, mas não o revela. E esse momento nunca fica claramente definido ao longo do filme, exceto na cena final.

Ainda que o objetivo de Johnny fosse o de, no presente, servir-se da mulher do passado, cuja morte nos campos não está certificada na papelada administrativa, para, através desta «atriz ocasional», poder reclamar a herança suspensa<sup>21</sup>, Nelly aceita essa situação de instrumentalização, porque alimenta o fito de que o que foi separador se anule para se afirmar a união, por uma genuína epifania amorosa, aquela que lhe permitirá amnistiar as omissões, contradições ou, quiçá, traições de Johnny. E sujeitar-se-á, voluntariamente, a viver nesse período de ensaio e preparação, em condições similares à de judia escondida, recebendo as suas visitas possíveis com o fornecimento escasso e nem sempre atempado de alimentos.

<sup>20</sup> Entenda-se a designação «encenação em ação» como similar ao conceito de «action-painting», visto que a narrativa fílmica privilegia o que o encenador faz na composição do heterorretrato, ou seja, todo o investimento gestual anterior à obra acabada, bem como o processo de recíproca observação, com distância, dos sujeitos em ação.

<sup>21</sup> Transcrição da cena da proposta e da sequência das falas de Johnny: «Procura trabalho? / Tem um apartamento?/ Todo seu?/ Por aqui. Podemos ganhar muito dinheiro. Você é muito parecida com alguém, com a minha mulher. Viva era pobre, morta é rica./ Ela e a sua família foram mortos. Eu não posso reclamar a sua herança. Não há prova de ela estar morta/ [Mas] está morta./ Você tem de fingir ser a minha mulher. Eu instruo-a. Você regressará como sobrevivente. São 20.000 dólares para si».



As etapas a percorrer para garantia do sucesso do exercício de encenação estabelecido entre Pigmalião e Galateia exigem que do material «bruto», não trabalhado, se identifique a potencialidade produtiva da atriz, da que se vai «pôr no lugar da outra». Esse momento de investimento decorre da circunstância de Nelly insistir que se não resultar se vai embora. Um farsante está perante outra farsante e é nesse plano inescrupuloso que se relacionam e Nelly precariamente se instala para colaborar na caça à fortuna que herdou por aquele que presumivelmente a traiu. Só por via indireta e por participação em ação moral delituosa, ela pode ver e estar próxima do ser amado, só como Perseu ela pode enfrentar o rosto monstruoso da morte e da cegueira, só como Perseu ela pode proceder a uma vigilância anónima e sem sujeito, enfim, encarnar a figura de ninguém para poder vir a ser alguém. Ele, por seu lado, na sua obsessão, objetiva-a como um instrumento que se prepara, se usa e se dispensará depois do cumprimento da tarefa.

#### **4- O teatro em ação: dos ensaios nos bastidores e no espaço da rua ao espetáculo final**

A metamorfose far-se-á, primeiro, ao longo de uma convivência de semanas, num espaço fechado de uma cave, e depois no espaço exterior. Tratar-se-á de uma operação de capitalização das semelhanças já existentes (estatura, cor de olhos, porte, por exemplo) com as que, pelas técnicas de «mascaramento» superveniente, se alcançarão.

A teatralização na cave seguiu etapas diversas: a primeira consistiu em corrigir-lhe o andar, o movimento corporal e a forma de tratamento admitida entre eles<sup>22</sup>. A segunda foi a de dominar a técnica da caligrafia: imitação, a partir de uma lista de compras, com modelo à vista, e reprodução da letra a partir de frases ditadas, cumprindo-se esse ciclo de apropriação de uma identidade pela assinatura do nome<sup>23</sup>. Poderá ter sido este o momento em que Johnny se apercebeu da flagrante similaridade, mas que disfarçou, ainda que Nelly não se tivesse preocupado em simular, com rasuras, que tinha treinado muito, uma vez que executou a escrita automaticamente. A terceira fase correspondeu ao vestuário, pela experimentação dos sapatos comprados em Paris, que lhe serviam, único objeto da mulher que sobrara de todos os que foram queimados, e pelo vestido vermelho que ele lhe fornece. A quarta fase consistia na estética do cabelo e da maquilhagem, pela imitação do modelo de uma fotografia publicitária de uma atriz cujos penteado e cor de cabelo a sua Nelly Lenz costumava imitar sempre que tinha espetáculo.

<sup>22</sup> A identificação dos nomes de cada um e a proibição de Nelly/ Esther o tratar familiarmente por Johnny, é algo só permitido «quando [ela] regressar como sobrevivente». (Sublinhado nosso).

<sup>23</sup> Falas de Johnny nesta fase: «Tens de aprender a escrever como ela». Frases ditadas por ele: «Nunca me habituei a conduzir pela esquerda» e «Estou viva e vou regressar em breve».



Finalmente, quando se apresenta vestida e maquilhada pelo modelo concebido e agora atualizado pelo imaginário do encenador, assistimos à satisfação no olhar do «mestre» pelo trabalho artístico de embelezamento conseguido, uma vez que pôde, pela «máscara» agora apresentada, arrancar da «estátua mortuária» o retrato vivo idealizado da mulher, essa que ele pretende fazer regressar, inacreditável e absurdamente, como sobrevivente de um campo de concentração, não na configuração realista de corpo arruinado ou desfigurado, mas na aparição embelezada de alguém que provoca no olhar dos outros um efeito siderante de fascínio:

Você viu os regressados com corpos queimados e faces desfiguradas. Ninguém os olha. Todos os evitam. Mas nós queremos todos olhar para si e dizer: É a Nelly. A Nelly está de volta com um vestido largo e belos sapatos, porque está feliz.

Esta fala de Johnny revela o retrato de alguém que só vê o que o ele quer ver, sobrepondo a composição artística e prevendo os efeitos sedutores e convincentes da «obra de arte» à adequação realista da fraude que meticulosamente prepara, e até negligenciando a satisfação das necessidades primárias da «atriz»<sup>24</sup>.

Ela, por seu turno, sente-se renascer, sair da situação de pedra e assumir-se como pessoa viva. Contudo, chama o seu Pigmalião à realidade do mundo, lembrando-lhe a necessidade de verosimilhança na montagem dessa cena viva teatral do «regresso», da necessidade de uma «história» de experiência traumática. Porém ele recusa e sustenta-se no fundamento de que ninguém vai perguntar nada sobre essa obscura experiência, o que se traduz, numa reação escapatória generalizada de «silenciamento» da tortura e do genocídio<sup>25</sup>, por um lado, e numa tentativa individual de recalimento da sua culpabilidade, exigindo-lhe, para isso, mesmo que a tivesse reconhecido há muito como a Nelly, o ato corajoso e honesto de o admitir, facto que corresponderia à obrigação moral de assumir a sua traição anterior e a que continua a cometer pelo oportunismo impostor. E continuará a simular que são estranhos até ao limite em que Nelly lho conceder, não fraquejando no tom autoritário de instrutor e no relacionamento frio e distante com a interlocutora.

<sup>24</sup> Mantendo Nelly cativa na cave e impedindo-a de sair para não pôr em risco o plano arquitetado, Johnny é que se move, do interior para o exterior, e vice-versa, cabendo-lhe a responsabilidade de lhe fornecer o alimento e lhe trazer os produtos que vão sendo necessários.

<sup>25</sup> Nelly, que considera ninguém acreditar que uma sobrevivente de um campo venha penteada, com uns sapatos de Paris e com um vestido vermelho, insiste na possibilidade de alguém lhe pedir uma história, o que lá passou, por exemplo, como estavam sentados nus numa tábuia e vasculhavam as roupas dos que chegavam enquanto os *Kapos* (prisioneiros-capatazes) os vigiavam. Tinham de procurar notas bancárias ou joias que tivessem escondido. Querendo saber a origem da história, Nelly diz que a «leu», não que a viveu. Johnny remata: «Então, conta-a se alguém te perguntar. Mas garanto-te que ninguém vai perguntar. Nenhuma destas pessoas irá perguntar». E congratula-a, dizendo: «Estiveste bem com isso do vestido».



Assim, ao trabalho sobre o corpo sucede o treino do «texto teatral», implicando o fornecimento de dados para a identificação e o esclarecimento das outras personagens em cena, as que faziam parte do círculo de conhecidos e vizinhos, e que deverão estar a «representar» como «personagens» o texto dado pelo autor na cena final do reconhecimento. São fotografias de grupo que servem para a discípula aprender, mas que na verdade significa recordar, os nomes e alguns detalhes que o encenador exige que ela saiba de cor, numa aprendizagem acrítica e subserviente. Mas que ela vai rompendo, subtilmente, com questões fundamentais como «Reconhece-me?», para as quais não recebe confirmação verbal e que a perturbam ao ponto de querer sair, imprudentemente à noite, e pôr em risco o plano, alegando que ninguém a reconhecerá. Com efeito, quando as personagens apressam, cada uma na sua vez, a saída da cave, vivem momentos de tensão emocional que tentam libertar. Num desses momentos, saem os dois à noite para o palco das ruas noturnas, reavivando por essa errância ao luar, as memórias dos lugares, das pessoas, de acontecimentos quotidianos de outrora e da «sua relação amorosa»<sup>26</sup>. Em cena, testemunha-se uma aproximação maior entre as duas personagens, pelo relato do processo de banimento e ostracismo sofrido pelos judeus e com reflexos nos seus familiares, pelos receios de serem denunciados, pelos problemas económicos e na solução encontrada, à época, de a esconder numa cave de uma casa-barco perto do lago, aonde ele ia para lhe fornecer produtos necessários à subsistência, numa sociedade transformada numa Ciclopia, onde todos os olhos espreitam e todas as vozes denunciam<sup>27</sup>.

Um exercício da memória constitui um ato do espírito que, servindo-se dos traços que atualizam a ausência do que já passou, introduz, no narrar e no questionar, ausências que, todavia, perdem, no presente do ato de memória, o valor de ausências. Este passeio a dois, no rasto do passado, atualiza ocorrências de outrora que Nelly tenta forçar até um reconhecimento afirmativo de um Johnny ambíguo que suspende os gestos reconstitutivos de cenas em que a presença da mulher se vai impondo, quer pela repetição de momentos, quer pela consulta de fotografias, quer por atos em situação, gritando:

Deixa de olhar para as fotografias, para de imitar Nelly. Sei que não és ela. Não me tens que convencer a mim!

A tensão dramática no filme aprofunda-se, precisamente, nesses momentos em que em Nelly se cria a expectativa de ele admitir vê-la como é e quem é,

<sup>26</sup> Nelly faz a Johnny perguntas do domínio privado: «Como se conheceram?», «Também costumavas passear com ela? De noite? Onde iam? Tinham lugares favoritos?»

<sup>27</sup> O relato retrospectivo e testemunhal de Johnny refere que o primeiro foi o merceeiro que deixou de lhes vender; depois foi o outro que ficava em frente do Sr. Schmidt-Ott. Depois os amigos deixaram de os visitar. A Nelly fora proibida de cantar. A Sigried e o Walter Hochmaum viviam no terceiro andar. Também eles deixaram de os visitar. Teve de esconder a Nelly no Inverno de 1943. O Lehmann não a deixara entrar no abrigo antiaéreo. Tinham a certeza de que os ia denunciar. Ele cobiçava-lhes o apartamento. Um amigo que morrera na guerra tinha uma casa flutuante num lago perto. Fora para lá que a levava.



dissolvendo a já intolerável situação de duplicidade. Por isso, numa visita noturna ao apartamento que partilha com a amiga, contar-lhe-á o que apurou desse convívio com Johnny, revelando que ele ama a mulher e que, quando faz o papel de Nelly, «sente ciúmes de si»; e avança que a experiência lhe devolve a imagem especular de mútuo e tácito conhecimento. O seu propósito é, então, ficar com Johnny e desistir de ir com Lene para Haifa. Ou seja, Nelly escolheu o seu destino e esta escolha terá consequências na sua vida assim como na de Lene.

Quanto a Johnny, este parece manter a memória amorosa da mulher do passado, fala dela no presente, mas nunca a «porta» do presente se mantém aberta para fazer coincidir a «morta» com a «viva». O que testemunhamos é a infeliz falência de todos os momentos que aproximam os ausentes para um grau maior de presença, mas que se dissolvem em saídas rápidas, desvios de olhar, afastamentos dos corpos, suspensões de gestos, repressão de sentimentos e silêncios prolongados. Parece tratar-se de uma relação amorosa de restauração impossível devido à situação triangular mantida por Johnny entre ele e as duas Nellys – a verdadeira do passado e a «verdadeira» ressurgida no presente. Ao privilegiar a do passado, a anterior ao transe do holocausto, ele resolve o seu conflito psíquico pela prioridade dada à morte em detrimento da vida, sacrificando a ressurgida ao estado de sósia, na sombra da irreconhecibilidade. Se procedesse contrariamente, teria de defrontar-se com o seu duplo psíquico, derrubar o medo e o desgosto que tivesse do seu reflexo no espelho.

Essa negação de Johnny é obtusa cegueira moral ou tática de resguardo para proteger Nelly dos olhares perigosamente esvaziadores dos outros? Pela ocultação, estará Johnny a protegê-la e preservar um estado amoroso, dando a ideia contrária de que apenas hipocritamente se podem relacionar um alemão e uma judia no período pós-guerra? Esta é outra linha que o filme levanta mas não sustenta com evidências fortes ao ponto de anular a exploração interpretativa que escolhemos neste estudo.

O vazio da personagem feminina está em perceber a escolha no jogo de duplicidade de Johnny que persiste em manter tudo do plano real na estrita esfera do teatro da ilusão, relegando-a para o terceiro elemento da relação e para uma situação quiasmática de estar ausente onde não estava e presente onde não estava.

Seguir-se-ão outras incursões no espaço exterior que fora palco das vivências de outrora. Vão, de bicicleta, à estalagem perto do lago, ao local onde ela fora capturada e por presumível denúncia do marido. Nelly avança, enquanto ele a observa ao longe, escondido atrás de uma árvore, encontra-se com a mulher do estalajadeiro que, mesmo à distância, a reconhece, a trata por *Frau Lenz*, se revela hospitaleira e lhe responde às perguntas. Foram testemunhas nucleares da sua captura, mas alega desconhecimento de que ela estivera lá escondida, medo e consternação pelo sucedido e, ainda, impotência de agir numa situação daquelas<sup>28</sup>. A protagonista tem a oportunidade de colher outras informações, nomeadamente a de saber que o seu marido estivera lá outra vez depois da sua prisão, o que na

<sup>28</sup> «Que podíamos fazer? Foi horrível. Tivemos tanto medo».



verdade significa que ele, que também tinha sido preso, fora libertado no próprio dia em que Nelly fora capturada, confirmando-se o testemunho que lhe havia já sido dado pela amiga Lene Winter<sup>29</sup>.

Num propósito investigativo, dirige-se para o lago, entra na casa-barco e abre uma meia porta dissimulada que dá acesso a um pequeno antro, estreito e escuro. Surpreendida com o aparecimento de Johnny, comenta «Deve ter sido muito frio aquele inverno» e informa «Tinhas razão. Ninguém me perguntou pelos campos». No percurso de abandono daquele lugar, só Nelly fala, oferecendo uma versão lógica mas complacente, que possa aplacar o possível remorso de Johnny e desmoronar a muralha de silêncio em que se fechou<sup>30</sup>.

O ensaio prossegue na linha de caminho-de-ferro da estação onde acontecerá, dali a uma semana, a receção de Nelly em frente a testemunhas, identificadas nos nomes, nos hábitos e industriadas no texto<sup>31</sup>. Serão comparsas e atores da cena de reconhecimento, reproduzindo o texto do encenador, e em que ele próprio entrará como personagem de marido que, estudadamente, ensaia a receção e a conduz em moldes de grande contenção emocional. Todas as palavras ou silêncios funcionarão, repetidamente, no modelo do teatro clássico formulado na citação em epígrafe de Epicteto, cuja representação final em nada se desviará do espetáculo montado pelo discurso do mestre e que, se entendermos dentro da filosofia estoica, aponta o caminho da aceitação voluntária de uma ordem superior, atenuando o efeito do mal numa apatia construída.

Quando pôde regressar ao seu apartamento, que dividia com Lene, Nelly recebe a notícia pela governanta de que ela se havia suicidado dias antes e que lhe deixara uma carta:

Querida Nelly. Disse-te que para nós não havia forma de voltar para trás. Mas para mim também não há futuro. Sinto-me mais presa à nossa morte do que à nossa vida. Não posso esconder-te isto. O teu marido divorciou-se logo de ti, logo a seguir a seres presa. Junto a cópia do documento que o prova. Adeus.

Na sequela deste acontecimento trágico – da amiga judia que prefere morrer do que pactuar com a vida da mentira e da retórica que oculta a má consciência, e que

<sup>29</sup> Lene Winter comunicara-lhe os factos: «Foste presa a 6 de outubro de 1944, Johnny foi preso a 4 de outubro e logo libertado depois de te prenderem. Não foi posto na cadeia, nenhum castigo levou. Foi sempre autorizado a tocar. Agora quer o teu dinheiro».

<sup>30</sup> A versão proposta de Nelly é de uma grande boa vontade de perdoar, oferecendo-lhe uma oportunidade inescapável de assumir a sua culpa e ser possível a verdadeira reconciliação. Esta sugestão não é aproveitada por ele: «Traíste a Nelly? Não se trata de uma traição verdadeira, não podias tomar conta dela durante aquele tempo todo. Depois foi a prisão e o interrogatório. Ao seres libertado, vieste a correr vê-la e já era tarde. Ficaste a ver a Nelly a ser levada.»

<sup>31</sup> Johnny anuncia: «Na próxima semana regressa a Nelly. Eu, Sigrid, Monike, Walter e Alfred estaremos à tua espera. Ficarão aliviados. Sigrid dirá: "Não acredito nisto." Alfred dirá: "Pequena Nelly, como estás crescida." Monike dirá – "sempre soube que irias regressar" [...]».



confessa estar mais presa à morte do que à vida, porque, afinal, também nada mais lhe restava, sem Nelly, senão uma vida sem amor, a profunda solidão e a perda de qualquer motivação de partir para uma pátria futura – Nelly ainda está resolvida a continuar o «jogo duplo» até ao final, apresentando, todavia, um ar sombrio, gestos irritados, na véspera de apanhar um comboio de regresso, a leste de Berlim. Deixa-se levar por Johnny para um quarto da estação, onde ele deixa escapar o tratamento familiar, que ela anota, com sarcasmo, e lhe pede que marque um número de condenada no antebraço, porque lhe iam perguntar. Ela reage enervada e, fechada na casa de banho, consulta o documento que atesta, «Em nome do povo alemão», o divórcio de Joahnnes Lenz de Nelly Lenz, no dia 4 de outubro de 1944, dois dias antes de ser capturada. Com o abalo do suicídio de Lene, a que se junta a prova do seu divórcio, um final catastrófico é sugerido pela possibilidade de suicídio de Nelly, atirando-se para a via-férrea, ou pelo homicídio de Johnny com a pistola que Lene lhe dera para se defender ou atacar. A sua ilusão amorosa parece estar prestes a chegar ao fim, mas as etapas da representação do reconhecimento de uma identidade ainda não. Com efeito, a sua receção é consumada pela forma como estava planeada, mas Christian Petzold conseguiu fazer notar, pelo trabalho dos atores, que a representação no palco da estação e prosseguida no espaço de lazer e celebração, ainda que dúbia, oscilando entre a representação e a intenção realista de comunicar as falsas manifestações de apreço, reinstaura o momento social em que uma judia é acolhida, celebrada, distinguida pelo nome e não pelo número, recuperada na sua respeitabilidade e dignidade humana, onde parece já ser permitido o reatamento de ligações amorosas entre as pessoas, afinal de contas, todos alemães<sup>32</sup>. Um apontamento significativo é o do discurso nostálgico e insinuante de afetos, harmonia e reconciliação de um dos presentes, em que se destaca a metáfora dos olhos fechados e dos olhos abertos:

Tivemos saudades tuas. [...] Há dois dias passámos pelo estúdio e ouvi um piano a tocar e alguém a cantar. Antes, só com os olhos fechados te podia ver. Agora, já não preciso de fechar os olhos. Vou ver-te sempre.

E é nesta situação de insustentável obliquidade que Nelly, até então obediente e silenciosa executora do plano de outrem, assume o seu lugar emancipado e dirige todos os comparsas, depois de proferidas as convenientes frases de amizade e amor<sup>33</sup> e recebidos os brindes celebratórios à sua pessoa e ao seu regresso, convidando-os a entrar no salão do piano e instruindo Johnny de tocar a canção «Speak Low», para coroar, com o seu toque pessoal, o fim da história para moderada consolação de todos.

<sup>32</sup> Na cena de reconhecimento público na estação, Nelly deixa-se cumprimentar, mas resguarda-se em silêncio de tudo o que vai vendo e ouvindo.

<sup>33</sup> Nessas falas encenadas, todos procuravam apresentar-se como eram em tempo de paz, lembravam momentos felizes e Johnny formulava a sua confissão de amor incondicional: «Nelly, és o meu amor, a minha vida, em qualquer circunstância».



No novo cenário, é convocado um poderoso recurso cénico e de teatralização. Nelly fará Johnny desempenhar, no palco da vida, o seu papel de pianista; os hipócritas convivas, uns mais alheados, outros mais atentos na compostura social, sentam-se como espectadores numa plateia, e ela assumirá o seu papel real de cantora e fará ouvir a sua voz: «Eu sempre desejei voltar a cantar com o Johnny em Berlim».

Através da canção de Kurt Weill, de 1943, «Speak low», reaparece em frente aos olhos míopes dos presentes, domina a situação e força Johnny ao verdadeiro reconhecimento trágico, esse reconhecimento que desencadeará o desmoronamento das mentiras camufladas. A voz de cantora é o fenómeno que a protagonista imporá aos ouvidos de quem negou *vê-la*. Serve-se de traços inconfundivelmente seus, fixa os seus olhos azuis no pianista, sobe a manga do vestido para lhe mostrar, no braço esquerdo apoiado, o seu número tatuado na pele de prisioneira de um campo de concentração, e canta para ele, desmascarando tacitamente a farsa, através da letra da canção, cujo som se amplifica à medida que o efeito siderante da sua voz, plena de ressonância afetiva, petrifica Johnny, comunicando-lhe a verdade ponderosa do amor fragilizada pelo efeito corruptor do tempo, sem, todavia, abdicar da distância crítica necessária nesse momento de violenta ironia.

*Speak low when you speak, love  
Our Summer day withers away too soon, too soon  
Speak low when you speak, love  
Our moment is swift, like ships adrift,  
We're swept apart, too soon  
Speak low, darling, speak low  
Love is a spark, lost in the dark too soon, too soon  
I feel wherever I go that tomorrow is near,  
Tomorrow is here and always too soon  
Time is so old, and love so brief  
Love is pure gold and time a thief.  
It's late, darling, is late  
The curtain descends, everything ends  
Too soon, too soon  
I wait*

Perante o efeito espeacular sonoro de uma voz feminina e de uma canção de amor, naquele mês de setembro, Johnny descompôs a sua máscara de aparente neutralidade e alheamento que oferecera, antes, aos chamamentos de Nelly. A voz era muito distinta e exerceu um poderoso efeito nos seus ouvidos de músico, reconhecendo-a, não no que ela, como dupla visual, lhe oferecia como diferente ou similar, mas com a fulminante força da música no coração de um homem. Ele queria o dinheiro dela; ela tinha o amor para lhe dar. Ela está ali, como judia dignificada, mas sem deixar esquecer que foi judia ostracizada.



Se o filme termina com a vitoriosa certeza de que Johnny naquele momento não conseguiu evitar *vê-la*, quanto à mensagem sobre a possibilidade amorosa futura fica-se na dúvida, e admite-se que, ao devolver-lhe uma reação diferente das outras que negavam o reconhecimento de Nelly, ficando estático e sem tocar, se abre uma esperança, a de *Eros* poder vencer *Thanatos*. Mas Nelly esperará ou sairá de cena definitivamente?

Neste momento climático, os espectadores presentes ouvem em silêncio apenas uma canção, não se apercebendo do duplo sentido dos versos «*The curtain descends, everything ends, too soon, too soon, I wait*». O que assistem, entre moderadamente atentos ou alheados, é uma mulher que se fez passar por Nelly sair de cena depois de cumprido o contrato em que cada um desempenhava o seu papel.

## Conclusão

Nelly, de Galateia esterilizada pelo amor não correspondido ou não assumido, transforma-se em Medusa, na cena do piano, atingindo o interlocutor, não só pela visibilidade da sua presença como corpo, mas sobretudo pelo instrumento de dramatização musical que, ao mesmo tempo que o captura desmunido de escudo protetor, também exerce uma suprema eficácia persuasiva, fazendo-lhe entender tudo o que ele até então tentou ocultar ou reprimir. E a mulher que já fora remetida para a posição de corpo hospedeiro de uma personagem considerada ausente, operacionaliza uma peripécia de sair de cena e de deixar todos os comparsas atónitos e silenciados, enchendo a sala com a força da sua presença conquistada.

Neste contexto, ganha uma simbólica ressignificação a citação em epígrafe de Jean Starobinski, quando verificamos nos fracassos dos olhares das personagens míticas referidas – Orfeu, Narciso, Édipo e Medusa – o fracasso de Johnny. O seu olhar infetado de cegueira moral perdeu a humanidade restauradora em relação ao outro como também o perdera em relação a si próprio. Como Orfeu é derrotado no resgate das trevas infernais da sua Eurídice, como Édipo vasa os seus próprios olhos para não ver as evidências dos seus erros, como Narciso morre tentando abraçar uma face que ele não reconheceu ser sua, como um Pigmalião que moldou uma Galateia em manequim nunca fertilizado pelo amor, Johnny «evitou» o que se lhe oferecia como via poderosa para o caminho do entendimento futuro.

Deste modo, dessa metáfora musical e lírica extraem-se várias lições: a reflexão do tema da mudança dos tempos históricos e humanos, da oscilação de valores de uma ordem histórica que perturba profundamente os indivíduos; a proposta de reordenamento do mundo que surgira falso e caótico e que exige mais tempo nas consciências e corações dos homens para se repor do que a reconstrução física de cidades e nações destruídas pela Guerra; a constatação da impossibilidade do amor numa relação de desconfiança e mentira, porque adia as verdadeiras catarses;



correção das retóricas da ilusão que teimam em ocultar a realidade ou a negar o confronto de cada um consigo mesmo, através do prolongamento de evasivas responsabilidades; a provocação da reflexão sobre o modo de haver reconciliação no confronto posterior entre agressores e vítimas.

A saída de cena de Nelly, exemplar gesto de abandono naquele ponto do seu desempenho na farsa, não transmite uma resolução definitiva e confortável, pois alguns fios da trama podem ser lidos num quadro aberto de possibilidades. O certo é que Christian Petzold se serviu da arte cinematográfica, construindo uma trama circular ao som da mesma canção, mostrando o percurso da sua protagonista desde o estado de um ser humano ferido no corpo e resgatado do horror e da alienação até à sua afirmação de liberdade e de verdade, pela força emocionante da música. Além do amor, tem a arte mais força para «dar à cidade humana a sua liberdade?»<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Cf. nota 3.



## Inteligibilidade e legibilidade em «Lettre d'un fou» e «Le Horla» de Guy de Maupassant

**José Bértolo**

Centro de Estudos Comparatistas,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

### **Resumo**

Entre 1885 e 1887, Guy de Maupassant escreveu três contos – «Lettre d'un fou», «Le Horla» (1.ª versão) e «Le Horla» (2.ª versão) – centrados numa criatura invisível que os narradores pressentem mas não conseguem identificar com precisão, e que os atormenta e conduz à loucura ou à morte. O recurso a esta figura paradigmática da ausência – um ser ontologicamente indefinido, entre presença (apreensível através de indícios) e ausência (em última instância intangível), que no terceiro conto é baptizado com o neologismo de «Horla» – está na base de um pensamento duplo levado a cabo por Maupassant sobre a posição epistemológica do homem no mundo e sobre a literatura enquanto construção textual.

**Palavras-chave:** ausência; desconhecido; Guy de Maupassant; literatura fantástica; literatura francesa.

### **Abstract**

Between 1885 and 1887, Guy de Maupassant wrote three short stories – «Lettre d'un fou», «Le Horla» (1st version) and «Le Horla» (2nd version) – about an invisible creature whose presence is felt by each narrator, although none of the three is able to identify it with precision. As a consequence of this, the creature torments them and leads them into insanity and suicide. By using this paradigmatic figure of absence – an ontologically undefined being, trapped between presence (because it is perceived by humans) and absence (because it is ultimately intangible) – Maupassant traces an enquiry concerning the epistemological situation of humans in the world, and of literature as a textual construction.

**Keywords:** absence; fantastic literature; French literature; Guy de Maupassant, the unknown.



## 1. Questionação e fantástico

Não sei se anoiteceu ou se as trevas saíram de mim; o que sei é que o branco se transformou em cinzento e o cinzento em negro. Quando já não via nada, disse: «Estou cego». E continuei andando, cego.

Leónidas Andreiev, «O Mistério»

Assinado com o pseudónimo de Maufrigneuse, «Lettre d'un fou»<sup>1</sup> aparece pela primeira vez nas páginas do periódico parisiense *Gil Blas*, no dia 17 de Fevereiro de 1885. Em conformidade com o título, o conto apresenta-se na forma de uma carta não assinada e dirigida a um médico. O propósito da epístola é formulado pelo autor num *incipit* claramente demarcado, onde ele declara que narrará a sua história para que o médico decida se ele está louco ou não, e se deverá, portanto, ser internado num sanatório.

«Le Horla»<sup>2</sup>, publicado no mesmo jornal diário a 26 de Outubro de 1886, retorna ao campo temático do conto anterior. O *incipit* descreve um cenário em que um alienista congrega uma audiência composta por três colegas e quatro «savants»<sup>3</sup>, para testemunharem a narração oral por um paciente do seu próprio caso. A esta introdução segue-se a narrativa do alienado, que se prolonga quase até ao final do texto. Regressa-se então a uma narração na terceira pessoa que dá voz ao alienista, que por sua vez conclui: «Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux...»<sup>4</sup>

Em 1887, é publicada uma antologia de contos da autoria de Maupassant intitulada *Le Horla*, na qual consta um conto homónimo<sup>5</sup> que é, porém, distinto do anteriormente publicado no *Gil Blas*. O texto é construído sob a forma de um diário, em que um novo protagonista anónimo vai relatando paulatinamente, ao longo de vários meses (entre 8 de Maio e 10 de Setembro), a sua experiência insólita.

A justaposição dos três contos revela semelhanças evidentes entre eles. Não obstante a transformação operada por Maupassant nos dispositivos narrativos, as histórias pessoais que cada um dos contos apresenta são, apesar das especificidades variantes, aproximadas. Se no que diz respeito à transição do segundo para o terceiro pouco haveria que argumentar a favor de uma ideia de reescrita, dada a partilha do título e a extrema proximidade entre as narrativas que cada um dá a ler, parece não levantar problemas identificar «Lettre d'un fou» como uma primeira versão dos outros, tendo em conta a situação específica que o autor

<sup>1</sup> MAUPASSANT, Guy de – «Lettre d'un fou». In MAUPASSANT, Guy de – *Contes et Nouvelles vol. II*. 1.ª ed. Paris: Gallimard, 2013, p. 461-466.

<sup>2</sup> MAUPASSANT, Guy de – «Le Horla (première version)». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.ª ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 265-274.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 265.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>5</sup> MAUPASSANT, Guy de – «Le Horla». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.ª ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 35-80.



da carta relata. Estas são, *grosso modo*, três histórias sobre um homem que, a partir de um dado momento, começa a pressentir a presença de um ser invisível que não consegue identificar com justeza, o que desperta em si um medo profundo e o leva a questionar a sua sanidade. Dúvidas houvesse sobre a proximidade entre os contos, invocar-se-ia o episódio comum aos três em que, frente ao espelho, os homens não vêem o seu reflexo, que – segundo o que interpretam – é omitido pela presença interposta da criatura invisível.

Para além da matéria narrativa, unem os três textos algumas questões filosóficas subjacentes a eles. No contexto global da obra de Maupassant, estes contos integram um subgrupo de narrativas fantásticas a que pertencem outros relatos como «*La peur*», «*Apparition*» ou «*Lui?*». Comum a todos eles é a apresentação de cenários em que a vida quotidiana é perturbada pela intrusão de elementos que as personagens entendem como pertencendo ao domínio do desconhecido, o que está na base de situações de incerteza e temor, que cada narrativa explora com uma configuração particular. Em 1922, William A. Nitze e E. Preston Dargan, ao classificarem a obra de Maupassant em diferentes subconjuntos, não só identificavam e demarcavam este grupo de textos dos restantes, como ligavam a sua existência à própria experiência da loucura do autor:

Finally, there are about forty stories connected with the author's malady; they range from the fantastic and morbid to the insane; the fear of death, Maupassant's chief obsession, becomes complicated with ideas of crime and other hallucinations (*La Peur*, *Le Horla*, *Un Fou*, *Qui Sait?*, *Suicides*, *La Morte*).<sup>6</sup>

Sobre a conexão da obra com a doença do autor, e o modo como esta informou a recepção da sua produção escrita, Gwenhaël Ponnau fez notar que:

La folie de Maupassant, l'espèce de légende qui s'est constituée autour de l'écrivain dans les dernières années de sa vie, et tout particulièrement son séjour et sa mort dans la maison de santé du docteur Blanche, ont donné lieu, à titre retrospectif, à une lecture presque systématiquement pathologique des œuvres où apparaissent les images de la folie.<sup>7</sup>

Embora não me proponha averiguar aqui as hipóteses de uma leitura «biografista», parece contudo útil equacioná-la ao verificar-se, na extensa obra de Maupassant, este conjunto de algumas dezenas de textos que coincidem num género distinto (o do «supernatural horror», usando a terminologia de H. P.

<sup>6</sup> NITZE, William A. & DARGAN, E. Preston – *A History of French Literature: From the Earliest Time to the Great War*. 1.<sup>a</sup> ed. New York: Henry Holt and Company, 1922, p. 620.

<sup>7</sup> PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*. 1.<sup>a</sup> ed. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1987, p. 300.



Lovecraft<sup>8</sup>) e na exploração de questões tanto literárias quanto filosóficas partilhadas. Também Paul Morand, na sua biografia do autor, havia escrito:

Plus Maupassant chemine dans le fantastique, plus il progresse dans l'irréel et plus il serre de près la réalité, sa réalité propre, car de plus en plus ses contes sont composés d'observations très exactement faites sur lui-même. Avec une lucidité prodigieuse, ce cerveau qui se liquéfiait lentement, notait tout, depuis les premiers phénomènes d'autoscopie externe (dédoublement) jusqu'aux grands délires: ce n'est pas lui qui va vers l'horrible, c'est l'horrible qui vient vers lui.<sup>9</sup>

Identificando os textos fantásticos com a última fase da vida de Maupassant, Ponnau confere também que «dans les contes de Maupassant la distance qui sépare l'auteur de ses héros, progressivement s'efface»<sup>10</sup>. Nitze e Dargan, Morand e Ponnau insinuam uma relação analógica entre os protagonistas destes contos e Maupassant, entre a experiência alucinatória das personagens e a experiência similar do autor<sup>11</sup>. Uma leitura dos textos fantásticos de Maupassant que mantenha no horizonte a vida do autor pode conduzir a uma ideia de arquitempo subjacente a todos esses objectos<sup>12</sup>: o 'texto' da própria experiência de Maupassant, o autor enquanto *personagem no mundo* que – sentindo-se enlouquecer – se vê (o *dédoublement* apontado por Morand) na situação de pôr em causa toda a experiência sensível do humano. Desta leitura, é possível extraír a ideia de um arquitempo subjacente a estes textos, em que – sob diferentes malhas narrativas – um homem se vê na situação de questionar, depois de sofrer experiências de carácter aparentemente alucinatório, não só a sua sanidade como, em última instância, o ser humano e a realidade<sup>13</sup>.

A tematização de uma fractura na representação da realidade que encontramos em Maupassant tem uma larga presença na história da literatura, mas situa-se no romantismo alemão, no século XVIII, o início de uma actividade sistemática da questionação do real através do fantástico. O século de Maupassant, no entanto,

<sup>8</sup> LOVECRAFT, H. P. – *Supernatural Horror in Literature*. 1.ª ed. New York: Dover, 1973 (Lovecraft discute brevemente os contos fantásticos de Maupassant nas páginas 48-49).

<sup>9</sup> MORAND, Paul, «*Vie de Guy de Maupassant* (extrait)». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla et autres contes fantastiques*. 1.ª ed. Paris: Hachette, 1994, p. 197.

<sup>10</sup> PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 280.

<sup>11</sup> A analogia adquire especial pertinência quando se lê um relato como o de Albert-Marie Schmidt: «Non content de relater dans des textes étranges et désobligeants ses bizarres expériences, Maupassant, à mesure que la maladie détériore les parties nobles de son être, se traite lui-même comme un personnage d'autre monde et devient à ses propres yeux une pénible fiction», in SCHMIDT, Albert-Marie – *Maupassant par lui-même*. 1.ª ed. Paris: Seuil, 1962, p. 138.

<sup>12</sup> Refiro-me a «arquitempo» no sentido de «um pressuposto abstracto que em si concilia as formas conceptuais e categoriais que regulam (ou apontam para) a ordenação textual». Cf. SEIXO, Maria Alzira – «A Questão dos Género Literários». In GENETTE, Gérard – *Introdução ao Arquitempo*. 1.ª ed. Lisboa: Vega, s.d., p. 9-17, p. 10.

<sup>13</sup> A este homem (na figura do protagonista de «Le Horla»), e numa identificação implícita com esta ideia de arquitempo, Ponnau chamou «veritable figure-archétype», in PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 299.



seria ainda mais profícuo neste género de indagação literária, nomeadamente através do romantismo negro praticado por outros autores franceses como Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Merimée ou Gérard de Nerval, a que se deve acrescentar a influência decisiva de Edgar Allan Poe<sup>14</sup>. Num volume dedicado ao conto fantástico francês<sup>15</sup>, por exemplo, Pierre-Georges Castex insere claramente Maupassant na linhagem destes autores, não obstante a filiação mais habitual do autor ao naturalismo finissecular encabeçado por Zola. Num prefácio a uma reedição recente de *Le Horla*, André Fermigier avança, a respeito desta impureza genológica, e depois de identificar o apreço de Maupassant por autores como Hoffmann, Poe e Flaubert: «il a plusieurs fois dit, ou suggéré, le risque d'appauvrissement que connaîtrait une littérature qui se limiterait au credo naturaliste et cesserait de "rôder autour du surnaturel"»<sup>16</sup>. Esta última expressão, aliás, é uma citação de uma crónica de Maupassant publicada em *Le Gaulois*, a 7 de Outubro de 1883, intitulada «Le Fantastique», na qual o autor escreve sobre esse género tão praticado no seu século. O interesse por um regime fantástico prendia-se, em última instância, com o fascínio pelo mistério eterno do mundo. Para Maupassant, este era um meio de inquirir sobre a realidade<sup>17</sup>.

## 2. A inteligibilidade do mundo

[M]en will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions.

H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*

Atrás relatei uma série de contos de Maupassant com um arquitexto sumariamente identificado. Concentrando-me agora no conjunto de contos aqui focados, «Lettre d'un fou» sobressai como o caso que mais singularmente corresponde a esse arquitexto, na medida em que, na sua rarefacção narrativa, mais eficazmente se apresenta como proposta filosófica, formulando com maior clareza determinadas coordenadas para reflexão com as quais outros contos lidam

<sup>14</sup> Baudelaire começa a traduzir Poe em 1852, data de edição da primeira antologia de contos do autor em francês, intitulada *Histoires extraordinaires*.

<sup>15</sup> CASTEX, Pierre-Georges – *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. 1.<sup>a</sup> ed. Paris: Librairie José Corti, 1987.

<sup>16</sup> FERMIGIER, André – «Préface». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.<sup>a</sup>ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 7-32, p. 7.

<sup>17</sup> Refira-se, no entanto, que Maupassant foi criticado na sua adopção do fantástico por, entre outros, Henry James (de resto, confesso admirador do francês), que escreveu a propósito de «Le Horla»: «[it] is not a specimen of the author's best vein – the only occasion on which he has the weakness of imitation is when he strikes us as emulating Edgar Poe» (JAMES, Henry – *Partial Portraits*. 1.<sup>a</sup> ed. London & New York: Macmillan, 1894, p. 267), subentendendo-se nestas palavras a assumpção de que «Le Horla» seria um mero produto da moda do culto de Poe desencadeado em França por Baudelaire.



de modo menos evidente. Ponnau, por exemplo, identifica a qualidade seminal de «*Lettre d'un fou*» na obra de Maupassant:

[E]n février 1885, dans *Lettre d'un fou*, dont le héros est obsédé par les manifestations possibles de «l'invisible», apparaît le thème de l'infirmité misérable des sens de l'homme impuissant à percevoir et à comprendre les faits insolites que la science moderne met en évidence, sans pouvoir réellement les expliquer. Il s'agit là de la première manifestation de cette angoisse de l'inconnu secrétée.<sup>18</sup>

Significativamente menos lido e estudado do que as duas versões de «*Le Horla*», este conto apresenta um núcleo duro cujas premissas teóricas – mais puramente filosóficas do que literárias – seriam desenvolvidas de forma mais literária nos contos seguintes. «*Lettre d'un fou*», até muito perto do final, é um conto praticamente sem efábula, e mais ancorado num discurso argumentativo, assaz árido, racional, de pretensões quase científicas. Se habitualmente «*Le Horla*» é objecto de uma análise pormenorizada para iluminar o fundo filosófico dos contos fantásticos de Maupassant, parece-me aqui mais proveitoso beneficiar da própria dimensão teorizante de «*Lettre*» para tornar evidente o tipo de reflexão subjacente a estes textos.

Os três parágrafos iniciais de «*Lettre d'un fou*» formam um *incipit* em que o autor da carta se dirige directamente ao médico. Ele anuncia que irá contar o seu «étrange état d'esprit»<sup>19</sup>, para que o médico decida depois, de acordo com o seu diagnóstico, se se deverá interná-lo no sanatório ou não. Os parágrafos seguintes, que coincidem com o início da exposição, são fundamentais para delinear a natureza do resto do relato:

Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l'homme, sans m'étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l'existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m'entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout est faux.

C'est une phrase de Montesquieu qui a éclairé brusquement ma pensée. La voici: «Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence.

... Enfin toutes les lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon seraient différentes si notre machine n'était pas de cette façon.

J'ai réfléchi à cela pendant des mois, des mois et des mois, et, peu à peu, une étrange clarté est entrée en moi, et cette clarté y a fait la nuit.<sup>20</sup>

Estes primeiros parágrafos estabelecem o programa teórico do conto. O homem começa por se demarcar da massa humana: vivia como toda a gente, olhando e

<sup>18</sup> PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 301.

<sup>19</sup> MAUPASSANT, Guy de – «*Lettre d'un fou*», p. 461.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



não vendo, amorfo e sem compreender, contudo este é um estado que, no momento da enunciação, está já ultrapassado. Depois, avizinha a massa humana à massa inumana dos animais, que não fazem senão viver de acordo com o que o instinto lhes dita, sem metafísica. O homem crê ver, saber, conhecer, mas todas essas crenças são, na verdade – descobriu entretanto o autor anónimo da carta –, falsas. É aqui introduzida uma citação de «*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*», de Montesquieu, que considera a hipótese de uma outra organização interna do humano implicar novas formas de existir no mundo. Na configuração na qual o texto se nos apresenta, parecem ser as palavras de Montesquieu o elemento que origina a existência do conto, uma vez que são elas que produzem a alteração na personagem que está na base da escrita da carta. Há um antes e um depois da leitura de Montesquieu bem definidos no relato, sendo que é a reflexão sobre as afirmações do filósofo francês que culmina no que a personagem identifica como um estado de «*étrange clarté*», que por sua vez – paradoxalmente – conduz às trevas.

A citação de Montesquieu possui o germe do que viria a ser o Horla, quando nela se menciona «une autre intelligence»<sup>21</sup>. Para além disso, lança a perturbadora hipótese de as coisas poderem ser diferentes, isto é, de a ordem do humano e do mundo poderem ser radicalmente outras. O sujeito é assim incitado a problematizar a ordem conhecida do humano, e especificamente a sua falibilidade na relação com a ordem do mundo, cuja totalidade lhe escapa. Nos parágrafos seguintes – após declarar que «*nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous*»<sup>22</sup> – ele enumera e analisa os cinco sentidos da espécie humana, declarando a sua insuficiência enquanto meio de conhecer. Na qualidade de únicos intermediários entre o indivíduo e o mundo, os sentidos condenam à partida o humano a uma apreensão deceptiva do mundo, uma vez que «*ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière*»<sup>23</sup>, isto é, a apreensão do mundo é sempre feita em diferido por um número de órgãos que, para além de serem por natureza deceptivos, são ainda insuficientes em número<sup>24</sup>.

O olho, escreve, «*nous indique les dimensions, les formes et les couleurs. Il nous trompe sur ces trois points*»<sup>25</sup>. A propósito do ouvido, escreve: «*[p]lus encore*

<sup>21</sup> Significativamente, esta terminologia trai o texto original de Montesquieu, onde se lê: «*un organe de plus ou de moins dans notre machine nous auroit fait une autre éloquence, une autre poésie*», in MONTESQUIEU – «*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*». In MONTESQUIEU – *Œuvres complètes* II [texte présenté et annoté par Roger Caillois]. Paris: Gallimard, 1976, pp. 1240-1263, p. 1241, ênfase minha. Deslocando, nesta fase inicial do texto, a tônica para a própria ontologia do humano, Maupassant escolhe focar uma faculdade intrínseca à espécie – a inteligência –, em vez de faculdades adquiridas (a eloquência e a poesia). Atentando na economia do texto, pode dizer-se que reside nesta identificação de uma possível brecha na estabilidade ontológica do humano o elemento que abre a porta à existência daquilo que virá a ser o Horla e aquilo que ele representa.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 462.

<sup>24</sup> «*Peu nombreux, parce que nos sens n'étant qu'au nombre de cinq, le champ de leurs investigations et la nature de leurs révélations se trouvent fort restreints*» (*Ibidem*).

<sup>25</sup> *Ibidem*.



qu'avec l'œil, nous sommes les jouets et les dupes de cet organe fantaisiste»<sup>26</sup>. Sobre o paladar e o olfacto: «Que dire du goût et de l'odorat? Connaîtrions-nous les parfums et la qualité des nourritures sans les propriétés bizarres de notre nez et de notre palais?»<sup>27</sup>. O redactor da carta conclui que os sentidos que o homem possui são arbitrários, e que poderiam ser outros, o que implicaria – como anuncia, implicitamente, Montesquieu – uma reconfiguração da própria humanidade:

Donc, si nous avions quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avions quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater.<sup>28</sup>

Perante aquilo que interpreta como evidências, ele conclui que tudo é falso, tudo é possível, tudo é incerto: «[d]onc, nous nous trompons en jugeant le Connú, et nous sommes entourés d'Inconnú inexploré. / Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes / Tout est faux, tout est possible, tout est douteux»<sup>29</sup>. E finaliza: «vérité dans notre organe, erreur à côté»<sup>30</sup>.

O que está em causa nesta longa digressão do protagonista de «Lettre d'un fou» são, portanto, vários factores concomitantes: o levantamento da dúvida em relação à constituição da «máquina humana», a desconfiança das faculdades perceptivas do humano, a possibilidade de, com outras faculdades perceptivas, se poder identificar e conhecer outras coisas existentes no mundo, e algo derivado desta última premissa (o definitivo elemento perturbador), que é o facto de a tomada de consciência de «uma outra inteligência» permitir conhecer «um outro mundo», revelar que há todo um mundo não acessível ao homem tal como ele é constituído, isto é, enquanto a máquina que ele é. A argumentação levada a cabo pela personagem resulta na crítica do humano enquanto espécie, e culmina na asserção de que «nous sommes entourés d'Inconnú inexploré»<sup>31</sup>. O cenário concebido por Maupassant é um caso de absoluta desestabilização do humano que, desqualificando-se enquanto *perceptor de realidade*, é posto em confronto com a inevitabilidade física de estar num mundo que não pode conhecer. Esta situação desencadeia um afastamento do mundo – do qual o homem se distancia por saber não poder comprehendê-lo – e uma entrega à interioridade como último reduto: «vérité dans notre organe, erreur à côté»<sup>32</sup>. O homem não é adequado ao mundo, já não é a medida de todas as coisas, mas apenas de si próprio. A natureza, nesta

<sup>26</sup> *Idem*, p. 463.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 464.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 463.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 464. A expressão recupera o jogo com a ideia de *fronteira* explícito no fragmento 56 dos *Pensées* de Pascal – que se torna assim numa outra *ausência* no texto de Maupassant –, em que se lê: «Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà» (PASCAL – *Pensées*. 1.<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 1977, p.87).



concepção da existência, torna-se num inimigo, pois ela é responsável pelo fabrico de um ser humano defectivo:

Vérité sur la terre, erreur plus loin, d'où je conclus que les mystères entrevus comme l'électricité, le sommeil hypnotique, la transmission de la volonté, la suggestion, tous les phénomènes magnétiques, ne nous demeurent cachés, que parce que la nature ne nous a pas fourni l'organe, ou les organes nécessaires pour les comprendre.<sup>33</sup>

A fase final desta secção do texto estabelece a ponte entre os argumentos avançados e o que se lhes segue: a narração do estabelecimento de contacto com um ser invisível. Lê-se, em jeito de conclusão: «[a]près m'être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n'existe pour moi tel que je le perçois [...] j'ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l'impénétrable qui m'entoure»<sup>34</sup>. Dir-se-ia, então, que a perturbação que gera o desequilíbrio da personagem e motiva o conto surge menos, como atrás adiantado, da leitura e da reflexão sobre as palavras de Montesquieu, mas fundamentalmente, num segundo nível, do que aqui é identificado como um esforço sobre-humano de penetrar no impenetrável. Nesta voluntariedade reside uma das principais diferenças entre o trio constituído por «Lettre d'un fou» e os dois «Le Horla» e outros contos pertencentes à mesma constelação, como os mencionados «La peur» (versão de 1882) ou «Lui?». Nestes três contos, são os protagonistas que vão ao encontro do mistério, usualmente sugestionados por algo que tenha espoletado a dúvida (neste caso, as palavras de Montesquieu). Estas são personagens que, face à informidade do enigma, procuram encontrar-lhe, ou inventar-lhe, uma forma (de que é sinal o acto, comum aos três, de *narrar*). Esta tentativa de conscientemente lidar com aquilo com que o homem não pode lidar – porque, como este conto explicita, não está equipado com as ferramentas que lho permitam – está na raiz de uma fractura interna, psicológica, que invariavelmente leva estas personagens a questionar a sua sanidade. Logo após o autor anónimo anunciar a decisão de tentar penetrar o impenetrável, lê-se o termo que, no título do conto, lhe dá nome: «Suis-je devenu *fou*?»<sup>35</sup>. E, seguidamente, lê-se outra palavra-chave da obra fantástica de Maupassant, ponto central de muitas das suas narrativas, o medo («la peur»)<sup>36</sup>:

Je me suis dit: «Je suis enveloppé de choses inconnues.» [...] Et j'ai eu peur de tout, autour de moi, peur de l'air, peur de la nuit. Du moment que nous ne pouvons

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, ênfase minha.

<sup>36</sup> Para uma análise de um conjunto de contos de Maupassant organizados em torno do núcleo temático do medo, remeto para ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant». *PMLA*. 42, 1 (1927), p. 185-220. Maupassant escreveu dois contos intitulados «La peur». No segundo, escrito em 1884 e que Atkin considera «a theory of fear» (ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant», p. 193), lê-se outra frase que poderia resumir toda a sua obra fantástica: «On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas», in MAUPASSANT, Guy de – «La peur». In MAUPASSANT, Guy de – *Contes et Nouvelles vol. II*. 1.<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 2013, p. 198-205, p. 200.



connaître presque rien, et du moment que tout est sans limites, quel est le reste? Le vide n'est pas? Qu'y a-t-il dans le vide apparent? <sup>37</sup>

Finalmente, tem lugar uma espécie de teoria resumida do fantástico praticado por Maupassant, outro tópico na base desta e de outras narrativas no mesmo género, novamente a remeter para a tensão imemorial entre o homem e o desconhecido: «[e]t cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est autre chose que ce qui nous demeure voilé!» <sup>38</sup>

### **3. Da ininteligibilidade do mundo à legibilidade do texto**

Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*

Ao longo de *La folie dans la littérature fantastique*, Ponnau traça em paralelo a evolução das ciências e da medicina e o desenvolvimento da narrativa fantástica. O século XIX revelou-se particularmente fecundo no domínio da Ciência, o que influenciou decisivamente os autores atrás referidos, de Nerval a James, tal como a Maupassant. Neste último, a influência das ciências não se traduz apenas numa presença subterrânea, mas bastas vezes explicitada. Esta imanência, habitualmente esparsa nos diferentes textos, é concentrada, por exemplo, numa passagem atrás citada de «*Lettre d'un fou*»: «les mystères entrevus comme l'électricité, le sommeil hypnotique, la transmission de la volonté, la suggestion, tous les phénomènes magnétiques» <sup>39</sup>. Cingindo-me apenas aos textos em análise, recordo que na primeira versão de «*Le Horla*» Maupassant encena a narração oral de um alienado perante um conjunto de alienistas; por seu turno, a segunda versão introduz uma personagem, homem de ciências, chamado Dr. Parent, «qui s'occupe beaucoup des maladies nerveuses et des manifestations extraordinaires auxquelles donnent lieu en ce moment les expériences sur l'hypnotisme et la suggestion» <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> MAUPASSANT, Guy de – «*Lettre d'un fou*», p. 464.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> MAUPASSANT, Guy de – «*Le Horla*», p. 52. É forçoso interpretar Parent como uma espécie de avatar de Jean-Martin Charcot. Sobre Maupassant e Charcot, *vd.* o prefácio de André Fermigier. Também Ponnau escreve: «le propos du docteur Parent renvoient, d'une manière implicite, mais claire, aux expériences et à la doctrine du célèbre neurologue», in PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 66. Leia-se ainda a crónica «*Une femme*», de Maupassant, sobre a histeria, na qual o autor escreve: «Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre» (MAUPASSANT, Guy de – «*Une femme*», *Gil Blas*, 16 août 1882).



Estes autores oitocentistas escreviam, então, com o conhecimento do que se estava a passar tanto nas ciências positivas quanto nas ciências parapsicológicas, resultando desse cruzamento muita da literatura fantástica por eles produzida. Escreve Ponnau, após introduzir a «vogue»<sup>41</sup> do magnetismo e do espiritismo no século XIX, que «[les] écrivains [sont] séduits par les explications et par les hypothèses des sciences positives comme par les certitudes des "sciences" pasapsychologiques»<sup>42</sup>. O contacto dos escritores com estes universos ia, aliás, para além da leitura das teses:

Il convient de considérer dans l'avènement du genre fantastique le rôle éminent qu'ont joué les relations entre, d'une part, les écrivains et, d'autre part, les psychiatres et les «savants» – magnétiseurs, phrénomologues, voire homéopathes. Entre les uns et les autres a eu lieu un échange d'informations et de révélations. Ils se lisent, ils s'écrivent, ils se rencontrent, et ils participent parfois [...] à des expériences communes au terme desquelles le langage de la littérature ne paraît pas incompatible avec la rigueur qu'on est en droit d'attendre d'ouvrages scientifiques.<sup>43</sup>

Maupassant, escreve Ponnau, «utilise également à des fins littéraires sa connaissance [...] des thèses sur l'hypnose et sur la suggestion exposées par Liébeault et Bernheim [...], et d'autre part, des leçons données par Charcot à la Salpêtrière»<sup>44</sup>. E para além disso, mais do que conhecer as teses por via de ler revistas científicas, o autor participa «aux séances d'hypnotisme organisées par le magnétiseur Pickmann»<sup>45</sup>, estando portanto claramente imiscuído nesse meio.

Na segunda versão de «Le Horla», o diarista relata uma situação de hipnose como quem fornece mais uma prova da existência de fenómenos que escapam ao domínio da compreensão humana. A hipnose vinha sendo objecto temático regular da literatura fantástica desde 1843, quando o cirurgião escocês James Braid publica *Neurypnology, or the Rationale of Nervous Sleep*, dois anos antes do conto de Poe «The Facts in the Case of M. Valdemar», sobre um homem que, após ser hipnotizado, permanece em estado catatónico. Maupassant escreveu um conto intitulado «Magnétisme» no qual um conjunto de indivíduos discute o fenómeno, e a loucura era, de igual modo, frequentemente tematizada, por exemplo no conto de Nikolai Gógol, «Diário de Um Louco», ou em «Aurélia ou le rêve et la vie», de Gérard de Nerval. Todos estes autores, praticantes do estilo fantástico oitocentista, testemunham e participam de uma mundividência que busca o inefável, e que engloba tanto as ciências positivas e ocultas quanto as artes. «Le fantastique chez Maupassant», escreve Ponnau, «effectue l'osmose des hantises personnelles et des

Disponível em [http://fr.wikisource.org/wiki/Une\\_femme\\_%28Maupassant%29](http://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_%28Maupassant%29) [Consult. 17 de Agosto 2015].

<sup>41</sup> PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 38.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 66.



enseignements troublants des sciences psychiques»<sup>46</sup>, e um pouco adiante: «[s]ur ces deux inconnues fondamentales – le psychisme humain et les manifestations déconcertantes du monde invisible – repose la modernité d'une œuvre qui délibérément joue sur le caractère équivoque des hantises et des fantômes»<sup>47</sup>.

O movimento desta literatura é, então, o que Ponnau descreve como uma «exploration de l'abîme»<sup>48</sup>, estando «abismo» para «universo». Se nos textos mais filiados a uma literatura naturalista Maupassant procura investigar o elemento humano do cosmos, nos relatos fantásticos torna a sua atenção para algo maior e potencialmente mais complexo: «[Maupassant's] latter introspective period was almost bound to lead him from the riddle of the human soul to the riddle of the universe»<sup>49</sup>. Como se, descoberto falho na sua origem, o humano passasse a ser um adequado objecto de estudo através da arte apenas quando relacionado com o universo. Em «Lettre d'un fou», e especialmente em «Le Horla», este movimento é veiculado na invenção de um ser invisível, simultaneamente presente e ausente, que simboliza tudo aquilo que, porque fora do homem, não está acessível à sua compreensão<sup>50</sup>. Joan C. Kessler escreve, a propósito deste ser invisível:

The theme of the Invisible Being, most fully developed in «Le Horla» [...], epitomizes Maupassant's preoccupation with the «other side» of the positivist coin: a nagging disquietude about the invisible, intangible dimension of reality that remains inaccessible to empirical investigation.<sup>51</sup>

Sobre a dimensão simbólica da criatura 'presente-ausente', Atkin escreve que «[t]he Horla, less tangible but endowed with a more formidable personality, is symbolic not of a particular mystery like hallucination but of the mysteriousness of universal, ultimate reality – the reality that lies beyond the reach of our perception»<sup>52</sup>. Reportando-se ao protagonista do conto (lembremo-nos, mais uma vez, de o tomar como a «véritable figure-archétype» descrita por Ponnau), Atkin escreve ainda: «he sees in all these inventions [hipnose, etc.] *the straining of human intelligence* to penetrate a mysterious Unknown, to comprehend an unseen Presence of which men have always been conscious»<sup>53</sup>.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 298.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> LAVRIN Janko – «On Introspection». In BLOOM Harold (ed.) – *Guy de Maupassant (Bloom's Major Short Story Writers)*. 1.<sup>a</sup> ed. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004, p. 90-92, p. 91.

<sup>50</sup> Lembremo-nos de «Lettre d'un fou»: «vérité dans notre organe, erreur à côté» (MAUPASSANT, Guy de – «Lettre d'un fou», p. 464).

<sup>51</sup> KESSLER, Joan C. – «On the Invisible Being». In BLOOM Harold (ed.) – *Guy de Maupassant (Bloom's Major Short Story Writers)*. 1.<sup>a</sup> ed. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004, p. 85-87, p. 85.

<sup>52</sup> ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant», p. 206.

<sup>53</sup> *Ibidem* (ênfase minha).



A ideia de alargamento da inteligência humana adquire particular relevância se regressarmos à obsessão por Montesquieu e à tarefa à qual o protagonista de «*Lettre d'un fou*» se entrega: procurar penetrar o impenetrável. Estes contos não só registam a identificação e a denúncia de um problema (o de as faculdades perceptivas do homem serem insuficientes para permitir penetrar o mistério do universo), como também documentam um gesto activo ('de acção'), de resposta a essa tomada de consciência. O problema fulcral destes três contos, enquanto proposta estética e filosófica, não reside no facto de estas personagens adquirirem a consciência da sua falibilidade, que é apenas um primeiro (porém importante) nível. Aqui, e especialmente na versão derradeira de «*Le Horla*», as personagens não restringem a sua acção motivadas pelo medo, mas procuram reagir, isto é, *alargar a sua inteligência, adaptar-se, evoluir* enquanto espécie<sup>54</sup>. O obstáculo é a incapacidade última de se optimizarem, de que é sinal evidente o final de «*Le Horla*», quando o homem conclui que não tem como aniquilar o monstro, encarando somente a hipótese final do suicídio. A impossibilidade da evolução (ou adaptação) é aqui feita equivaler a uma condenação à morte<sup>55</sup>. Se «*Lettre d'un fou*» é um texto que formula o problema desenhando as suas coordenadas, os seguintes «*Le Horla*», com uma maior efabulação no que diz respeito à relação dos protagonistas com a criatura invisível, prolongam a reflexão para um segundo nível, o da possibilidade da acção, a resultar contudo no final desesperançado que conhecemos do terceiro conto, que acusa a estagnação do humano. A grande tragédia que Maupassant apresenta é a de um humano que, consciente de ser falho, e consciente de que há evolução (pós-Darwin), não consegue, ainda assim, evoluir em paralelo com o desenvolvimento da ciência. Ele é irremediavelmente superado por forças que não consegue dominar.

Ao avançar a hipótese de que o mundo que o ser humano julga conhecer é falso, estes contos conjecturam que, quanto mais longe se está do mundo das aparências (empírico), mais próximo da verdade se chega<sup>56</sup>. O que eles documentam, no entanto, é que os poucos indivíduos que se aproximam dessa verdade (penetrando no impenetrável) se afastam deste mundo, enlouquecendo. Aproximar-se do inefável, no fantástico oitocentista, significa afastar-se das estruturas reconhecíveis no mundo (os sentidos, a sociedade<sup>57</sup>, etc.), e também, necessariamente, distanciar-se da linguagem. De tal modo que esse inefável, essa *outra coisa*, irrompe simbolicamente na malha textual através de um neologismo – algo que escapa ao sistema linguístico, à ordenação do mundo pela linguagem<sup>58</sup> – o «*horla*»: *hors+là*, o que está fora<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Na última versão de «*Le Horla*», o protagonista enfrenta mesmo o ser invisível, incendiando a sua casa.

<sup>55</sup> Atkin equaciona o assunto da evolução em «The Supernaturalism of Maupassant», p. 206.

<sup>56</sup> A reminiscência da alegoria da caverna de Platão é aqui evidente (PLATÃO – *A República*. 3.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Livro VII, 1980, 514a-518b).

<sup>57</sup> Leia-se, em «*Le Horla*», a entrada do dia 14 de Julho (p. 51), na qual o diarista revela o seu desprezo pela sociedade.

<sup>58</sup> Lembre-se que no século XIX se está no rescaldo do século da enciclopédia.

<sup>59</sup> Cf. nota 50. Jean-Luc Steinmetz sobre o nome da criatura, afirma: «*Le Horla, néologisme, peut-être l'équivalent du mot "horsain", c'est-à-dire l'étranger en patrois normand, vaut*



Em consonância com o herói decadente que, por essa altura (1884), tinha por paradigma o *Des Esseintes de À rebours*, de Joris-Karl Huysmans<sup>60</sup>, estas são personagens ensimesmadas, severamente desconfiadas de tudo o que existe fora de si. Daí que, por vezes, a sua argumentação seja falaciosa, de tal maneira estes homens respondem somente ao funcionamento do seu próprio raciocínio. «Le Horla», como «*Lettre d'un fou*», está polvilhado de invectivas do seu protagonista contra a apreensão do mundo pelos sentidos. É através da teorização da falibilidade dos sentidos que ele prova que há algo para além do que o homem conhece. No entanto, é também através dos sentidos que o diarista *prova* que o Horla existe. Ele sente-o, pressente-o, vê-o («*J'ai vu!...*»<sup>61</sup>). Trata-se de um *double standard*, uma fractura no texto, ou talvez uma prova da loucura da personagem.

Interessa pouco, porém, averiguar a sanidade destes homens. No âmbito desta reflexão, o que importa reter dos textos de Maupassant é, em suma, a exposição do problema da (in)inteligibilidade do mundo, atentando no modo específico como este tema se articula com a própria (i)legibilidade do texto. Concentrando-me, para finalizar, na última versão de «Le Horla», relevo o modo como o texto apresenta uma personagem que afirma não conseguir penetrar no real. O seu problema é hermenêutico, de leitura do mundo. O mundo apresenta-se como ilegível ao homem porque este não possui as ferramentas que lhe permitam *ler* esse *texto*. «Le Horla» funciona como um conto sobre a impossibilidade de *ler* o real, uma impossibilidade que reserva ao homem a hipótese única de procurar interpretá-lo sem 'documentação textual' que o suporte; por exemplo, o diarista interpreta aquele inefável que pressente como o Horla, mas não tem como prová-lo, podendo apenas fornecer uma interpretação<sup>62</sup>. Em *mise-en-abîme*, o texto constrói-se, ele próprio, sobre este movimento. O problema de leitura que ele desencadeia no leitor<sup>63</sup> tem espelho nesse problema de leitura que o conto encena. Tal como o protagonista não consegue ler o mundo porque o mundo não se lhe oferece de maneira que ele possa lê-lo «correctamente», também o leitor não consegue apreender o conto, porque o conto não se lhe oferece de maneira que ele possa lê-lo 'correctamente'. Ponnau escreve que:

L'obsession de l'invisible et l'angoisse de la folie passent par cet effort de représentation de ce qui est par nature irreprésentable. L'invisible est aussi indicible: tout l'effort des héros de Maupassant et de l'écrivain lui-même consiste à lui donner littérairement forme.<sup>64</sup>

comme objet herméneutique, appelant l'interprétation», in STEINMETZ, Jean-Luc – *La littérature fantastique*. 1.<sup>a</sup> ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p. 88.

<sup>60</sup> Não obstante as poucas semelhanças num primeiro nível das aparências, também Huysmans partira dos modelos naturalistas para deles se distanciar (no seu caso, através de um decadentismo esteticista). Significativamente, Maupassant dedica-lhe «*La peur*» (versão de 1882).

<sup>61</sup> MAUPASSANT, Guy de – «*Le Horla*», p. 60.

<sup>62</sup> Funcionando o texto, neste sentido, numa lógica de ficção filosófico-especulativa.

<sup>63</sup> Motivado essencialmente pela narração na primeira pessoa, uma primeira pessoa cuja sanidade, e consequente fiabilidade, não pode senão serposta em causa.

<sup>64</sup> PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 305.



É uma literatura do abismo, ou literatura do impossível, porque embasada no princípio de que a verdade, do mundo e do texto, escapa sempre.



## Antepassados presentes: o contato entre vivos e mortos no budismo chinês

**Leandro Durazzo**

Departamento de Antropologia  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Brasil

### **Resumo**

A tradição chinesa, em suas crenças religiosas populares ou institucionais, tem um vasto histórico de adaptação e hibridação de práticas e sistemas simbólicos, cosmologias, epistemologias e ritos. Quando nos referimos à morte e à reverência aos antepassados, portanto, imediatamente delineamos um imaginário que referencia não apenas a tradicional piedade filial em tais cultos, de origem confucionista-taoísta, como também a relação mediadora entre vivos e mortos que é desempenhada, nesse contexto, por aparatos ceremoniais e altares domésticos. Tal mediação ainda se fortalece a partir da inserção do bodhisattva Dizang, um grande ser auxiliador que preside sobre os reinos do submundo, já que ele serve de ponte simbólica e pragmática, na cosmologia budista, entre os seis reinos de existência. Este texto busca articular a compreensão de tal culto popular – aos antepassados – com a dimensão relacional que se estabelece, como sugerimos, a partir dos altares domésticos destinados aos finados. Como nossa própria experiência etnográfica já pôde indicar, a presença de tais aparatos votivos nas casas dos devotos – ou, se ampliarmos o impacto cultural difuso de tal tradição popular, mesmo nas casas de não-devotos – atualiza uma presença virtual no espaço domiciliar. Os mortos, desse modo, são representados mas também apresentados pelas pequenas placas votivas que dispõem seus nomes, pela aura e ambiência compostas e mantidas pelo altar. Assim, sugere-se que possa existir, no trato com os finados, uma preocupação dos descendentes com o bom renascimento de tais antepassados, através de práticas de dedicação de méritos ou outros rituais. No limite, tais presenças e preocupações performáticas/cosmológicas podem desempenhar papel fundamental na organização cotidiana dos próprios descendentes, tanto em seu espaço doméstico quanto em seu espaço mental, fazendo com que a concepção de laços familiares se amplie sobremaneira de acordo com a cosmologia budista dos renascimentos em diferentes reinos de existência.

**Palavras-chave:** Budismo chinês, Ritos funerários, Culto aos antepassados, China, Taiwan, Ausência e representação

### **Abstract**

The Chinese tradition in its popular or institutional religious beliefs has a vast history of adaptation and hybridization of symbolic practices and systems,



cosmologies, epistemologies and rites. When we refer to death and reverence to ancestors, therefore, we immediately outline an imaginary that references not only the traditional filial piety in such cults, of Confucian-Daoist origin, as well as the mediating link between the living and the dead, which is played in this context by ceremonial apparatus and home altars. This mediation is even strengthened with the insertion of the bodhisattva Dizang, a great helper entity that presides over the underworld realms as he serves as the symbolic and pragmatic bridge in Buddhist cosmology, among the six realms of existence. This text seeks to articulate an understanding of such popular cult – to ancestors – with the relational dimension that is established, as we suggest, based on the household altars for the deceased. As our own ethnographic experience might already indicate, the presence of such votive devices in the homes of devotees – or if we widen the diffuse cultural impact of such popular tradition, even in non-devotees houses – updates a virtual presence in the home space. The dead thereby are represented but also presented by small votive tablets that show their names, the aura and ambience composed and maintained by the altar. Thus, it is suggested that there may be, in dealing with the dead, a concern of offspring with the good rebirth of such ancestors, through practices of merit dedication or other rituals. Ultimately, such presences and performing/cosmological concerns can play a key role in the daily organization of the descendants themselves, both in their domestic space and in its mental space, making the concept of family ties expand greatly according to buddhist cosmology of rebirth in different realms of existence.

**Keywords:** Chinese Buddhism, Funerary Rites, Ancestor worship, China, Taiwan, Absence and representation

## Introdução

O que distingue verdadeiramente a antropologia, creio eu, é que ela [...] trabalha e estuda *com* as gentes. Imersos com elas em seu ambiente de atividades comuns, os antropólogos aprendem a ver coisas (ou ouvi-las, ou tocá-las) da maneira como seus professores e companheiros fazem.<sup>1</sup>

Quando estive em Taiwan, no fim de 2011, passei alguns dias hospedado na casa de uma família chinesa, na cidade de Tainan. Cheguei ali saído de um período não muito longo no mosteiro central de Fo Guang Shan, situado um pouco mais ao sul, em Kaohsiung, período durante o qual pude auxiliar no

<sup>1</sup> «What truly distinguishes anthropology, I believe, is that it is not a study of at all, but a study with. Anthropologists work and study with people. Immersed with them in an environment of joint activity, they learn to see things (or hear them, or touch them) in the ways their teachers and companions do», in INGOLD, Tim - «Anthropology is not ethnography», In: *Proceedings of the British Academy* 2007. 154. London, 2008, 69-92, p. 82 (tradução adaptada nossa).



grande evento de inauguração do – também grande – Centro Memorial do Buda.<sup>2</sup>

A família, pertencente à etnia Han que compõe a maior parte da população taiwanesa, era razoavelmente numerosa, com um casal e seus três filhos. De todos esses membros familiares, apenas a mãe e uma filha viviam na casa, naquele período. Dois dos irmãos, fui informado pela menina, viviam em outras cidades, a trabalho e estudo. O pai, por outro lado, ainda estava ali.

Demorei alguns dias para voltar ao assunto, que me deixara bastante curioso. O pai ainda estava na casa, disse a filha, mas eu decididamente havia convivido apenas com ela e sua mãe, nos últimos dias. Não vira sequer traço do pai, exceto em algumas fotografias e nas histórias que a menina contava. Onde é que ele estava, então?

Quando finalmente voltamos ao tema, estávamos subindo uma trilha na encosta montanhosa de um parque, ainda em Tainan. A tradição milenar dos chineses – sejam continentais ou insulares – convive com as montanhas de uma forma bastante integrada, com parques e enormes escadarias de pedra levando ao cimo. Além disso, nos recantos longínquos das montanhas, incrustam-se clubes de karaokê que volta e meia reverberam por toda a paisagem sonora. A menina, então, me disse que o pai estava sim vivendo ali, estava sim ali na casa, o que ela me revelaria assim que regressássemos.

Entrados na sala de estar, já de volta, ela se dirigiu a uma estante que dava suporte a objetos cerimoniais, votivos. Incensário, algumas poucas imagens religiosas e, bem no centro, uma tabuleta memorial, placa exvotiva de seu pai morto. O pai, por fim, desde o começo estava ali.

Existe uma relação curiosa e mesmo conflituosa entre modos diversos de compreensão da existência, de cosmovisões, e esse episódio de Taiwan foi um dos muitos que me apresentaram realidades novas. A família em questão, apesar da proximidade que a mãe tinha com uma das grandes ordens filantrópicas budistas de Taiwan, não era propriamente budista. Seria mais acertado dizer que aquela casa era tipicamente chinesa, em sua devoção popular a religiosidades diversas, visões de mundo e doutrinas pragmáticas. A tabuleta, por exemplo, encontrada na tradição budista da China, vem desde muito antes, sendo um marco distintivo da milenar relação de piedade filial e observância do bem-estar dos antepassados.<sup>3</sup>

Este texto apresentará, brevemente, uma prática religiosa popular encontrada tanto na China quanto em Taiwan – e também no Japão –, diretamente relacionada ao culto aos antepassados e às observâncias

2 Cf. DURAZZO, Leandro – «Assim eu vi: relatos costurados de um mês em Taiwan (I parte)». In *Machina Mundi*, Lisboa, v. 6 (2012), p. 33-43; DURAZZO, Leandro – «Assim eu vi: relatos costurados de um mês em Taiwan (II parte)». In *Machina Mundi*, Lisboa, v. 7 (2012), p. 24-37.

3 LOEWE, Michael – «Funerary practices in Han times» In: LIU, C. et al. *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the Wu Family Shrines*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2005, p. 99-118.



familiares e funerárias. Em seguida, utilizando certo conhecimento referente a uma deidade budista bastante popular na China, o bodhisattva Ksitigarbha (em chinês, Dizang, nome pelo qual nos referiremos doravante), traçaremos possibilidades de articular a constituição imaginária desse personagem – e de seus ritos e domínios – com os vínculos familiares/comunitários expandidos que parecemos observar na relação entre humanos e não-humanos, vivos e antepassados.

### **Culto popular e budismo mágico-religioso: dimensões relacionais dos seres sencientes**

Podemos evidenciar desde já que, tradicionalmente, a presença daquela tabuleta na sala de estar da família fazia com que a existência do pai se mantivesse contínua. Ela não servia apenas como representação de um ente falecido, mas como perduração de sua presença actancial naquela casa, estabelecendo com seus moradores vivos um ritmo e uma rotina em boa parte circunstanciados por essa mesma presença. Desde as primeiras oferendas de água e alimento no início do dia até a oferta de incenso ao pai presente, aquele pequeno altar doméstico possuía certa centralidade na vida familiar. Centralidade simultânea, por certo, a tantas outras centralidades quantos fossem os circuitos de atuação e atividades fora do lar. Mas, ainda assim, centralidade.

A noção de piedade filial, de vínculo mantido entre pais e filhos – sejam vivos ou já falecidos, há pouco ou muito tempo – é tradicional na China, mas também no Japão. No clássico *O crisântemo e a espada*, Ruth Benedict nos diz sobre a educação religiosa e sobrenatural da criança japonesa:

As experiências constantes e mais profundamente arraigadas da criança para com a religião são sempre as observâncias familiares, centralizadas em torno dos santuários budistas e xintós em seu próprio lar. O que mais chama a atenção é o santuário budista, com as tábua funerárias da família, perante as quais erguem-se oferendas de flores, ramos de determinada árvore e incenso. Diariamente ali são colocadas oferendas de comida, e os mais idosos familiares anunciam todas as ocorrências da família aos ancestrais e inclinam-se diariamente diante do santuário. À noite são acesas ali lampadazinhas. É muito comum as pessoas dizerem que não gostam de dormir fora de casa porque se sentem perdidas sem aquelas *presenças* presidindo sobre a casa.<sup>4</sup>

Vemos, portanto, que a prática dos altares domésticos ultrapassa

4 BENEDICT, Ruth – *O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa*. Tradução de César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 228-229, grifo nosso.



coordenadas geográficas da Ásia Oriental e mesmo religiões específicas, já que a autora menciona não apenas os altares budistas como também os do xintoísmo. Em Taiwan, a religiosidade popular híbrida mantém práticas, cultos e crenças diversos mesmo quando há uma hegemonia doutrinário-filosófica que, se levada à risca, negaria tais procedimentos. Um dos mais renomados mestres budistas de Taiwan no último século, Yinshun, assim se expressa com relação às práticas mágico-rituais presentes no culto budista aos antepassados e à deidade que preside sobre os mundos inferiores – o bodhisattva Dizang, sobre quem voltaremos a falar:

[...] os ensinamentos populares mundanos estão centrados no *Sutra dos Votos Fundamentais do Bodhisattva Dizang*, que trata de fantasmas e do inferno. Portanto, com base especialmente nos sutras do Mahayana, dei uma conferência sobre "As nobres virtudes do Bodhisattva Dizang e as práticas a ele atribuídas". Não obstante, como o budismo chinês possui essa tradição longamente enraizada, é difícil exercer qualquer influência sobre a mudança de tais práticas mundanas.<sup>5</sup>

Mestre Yinshun está ocupado em lidar com – e, se possível, "corrigir" – a mesma realidade devocional que testemunhamos no episódio do altar de Tainan. Entretanto, sendo um mestre versado na tradição doutrinária e soteriológica budista, seu posicionamento com relação às apropriações populares de cosmologias e narrativas está comprometido com uma pureza institucional que, por força de certa hermenêutica religiosa e/ou de sua relação hierárquica sobre as comunidades de adeptos, exclui tais apropriações. Os cultos populares, assim, as miscigenações, hibridações e variações conferidas à tradição budista canônica, seriam aspectos marginais da religião.

Notemos, entretanto, que por mais marginais que sejam, a realidade e eficácia de tais aspectos não são automaticamente desconsideradas pelos portadores da tradição. O próprio Yinshun parece reconhecer isso quando busca expedientes internos para modificar a percepção popular sobre os Votos de Dizang, fazendo, por exemplo, uma exposição de práticas concernentes a ele que não se foquem em elementos sobrenaturais ou extramundanos.

O bodhisattva Dizang é um personagem da tradição, muito popular no budismo chinês, que fez um grande voto – dentre outros, apesar deste ser o mais icônico de sua condição. Tal voto foi o de se dirigir aos reinos infernais, uma das seis esferas de existência do ciclo de renascimento-e-morte da

5 «[...] popular mundane teachings are fixated on *The Sutra on the Fundamental Vows of Bodhisattva Ksitigarbha* as their grounds for talking about ghosts and hell. Therefore, especially based on the teaching of Mahayana sutras, I gave a lecture on "Bodhisattva Ksitigarbha's Noble Virtues and the Practices Ascribed to Him". Nevertheless, since Chinese Buddhism has this long and deep-rooted tradition, it is difficult to exert any influence [on changing traditional mundane practice]». In YINSHUN, Venerable - *A sixty-year spiritual voyage on the ocean of Dharma*. Towaco: Noble Path Buddhist Education Fellowship, 2009, p. 55, tradução nossa.



cosmologia budista (o *samsara*), e lá ficar até que todos os seres sencientes atingissem a libertação do sofrimento, a iluminação. Dizang é, desse modo, um ser no caminho da iluminação final/*nirvana* (por isso um *bodhisattva*) que o grande voto vincula diretamente às camadas inferiores da cosmologia budista, ao inferno e aos mundos espirituais.

Não é de admirar que a devoção popular e as modulações do imaginário religioso chinês coloquem sobre Dizang – e sobre os vínculos com os antepassados, mediados por ele – uma potencialidade sobrenatural e mágica. Os ritos de respeito e rememoração dos falecidos, organizados em torno dos altares domésticos e das tabuletas exvotivas, adquirem muito mais que uma característica indicativa, pois que seu simbolismo é carregado da presentificação dos mesmos antepassados já incorpóreos.

Em certa sintonia com a problemática doutrinária/mágico-ritual evidenciada por Yinshun, lembramos outro episódio de nossa incursão por Taiwan. Quando em visita a um grande mosteiro budista, bastante sincrético e dedicado a diálogos inter-religiosos, *Ling Jiou Shan*, tivemos oportunidade de presenciar uma prática divinatória taoísta levada a cabo por uma mulher, no alto da montanha, em frente à estátua gigantesca da bodhisattva Guanyin – uma deidade budista em um templo budista, portanto. Citamos nosso texto:

[a mulher fazia] rolar sobre o solo objetos divinatórios taoístas. Passei por ela enquanto as meias-luas de madeira, os tais objetos, eram jogadas ao chão buscando a resposta para qualquer pergunta ou prece. Quando voltei, algum tempo depois, lá estava a mesma mulher, no mesmo ritual, com o mesmo sincrétismo devotado. Numa placa à entrada do mosteiro também era possível ver o reconhecimento das possibilidades do outro – outras crenças e religiões, ainda que num caráter regulatório. «Não invocar espíritos sobrenaturais», dizia a placa. [Ling Jiou Shan] justificava tal exigência por seu caráter de ambiente budista – e até Chan [o Zen da China] –, mas não negava que espíritos sobrenaturais pudessem ser invocados.<sup>6</sup>

Há uma linha tênue, portanto, entre o reconhecimento budista das esferas não-humanas – mundos dos mortos, infernais, dos espíritos famintos, celestiais, sobretudo – e sua recomendação quanto à não interferência ou contato com essas mesmas realidades. Dos seis reinos tradicionalmente compreendidos como compondo o ciclo de nascimento-e-morte do budismo – humano, animal, dos espíritos famintos, infernal, dos deuses e dos semideuses – apenas os reinos humano e animal são imediatamente reconhecíveis e contatáveis na vida cotidiana dos grupos humanos. Aqui, se quiséssemos seguir algumas das críticas epistemológicas presentes em *What is an animal?*, volume organizado por Tim Ingold<sup>7</sup>, diríamos que apenas um reino é

6 DURAZZO, Leandro - «Assim eu vi: relatos costurados de um mês em Taiwan (II parte)». *Machina Mundi*, Lisboa, v. 7 (2012), p. 24-37, p. 34.

7 INGOLD, Tim (org.) - *What is an animal?* New York: Routledge, 1994.



imediatamente contatável, dado que os humanos não seriam ontologicamente distintos dos animais. Por outro lado, e este é o caso budista, pode haver uma distinção fundamental entre as condições de existência humana e animal, donde os dois reinos se mostram ontológica e esquematicamente separados.

A relação do budismo popular – não apenas chinês – com os seres não-humanos, desse modo, se estabelece com mais força ao considerarmos os demais reinos de existência, sobretudo os ditos inferiores (animais, infernais e espirituais). A prática disseminada dos altares domésticos parece atualizar a virtualidade da presença dos mortos, assim como a oferenda de alimento aos espíritos – uma prática rigorosamente seguida antes de toda refeição monástica nos templos chineses – faz com que eles, espíritos, regulem certa porção da rotina até mesmo dos monges.

Voltando ao papel do bodhisattva Dizang na cultura chinesa, consolidado em seu período medieval<sup>8</sup>, sabemos que o culto popular à deidade reforça, desde há muito, as práticas rituais no que concerne à relação direta com os falecidos. Considerando a cosmovisão budista de renascimentos sucessivos, tal relacionamento se espalha para diversos reinos de existência, como mencionamos. Veja-se, por exemplo, como o imaginário de Dizang é evidenciado nas formas contemporâneas do budismo chinês e de suas práticas religiosas:

O Bodhisattva Dizang preside sobre uma série de ritos relacionados à pós-vida, todos introduzidos pelo budismo [da dinastia] Tang. No trigésimo dia do sétimo mês lunar, o aniversário de Dizang, celebrações em templos locais tranquilamente sincronizam uma miscelânea de ritos de [oferta de] alimentos aos ancestrais mortos, renascidos como espíritos famintos ou habitantes do inferno. As observâncias do Festival dos Fantasmas, os ritos budo-taoístas purgativos de salvação universal, o rito esotérico de oferenda às gargantas incandescentes e a *Escritura dos Votos Fundamentais* – tudo converge em uma única visão de redenção pós-morte, no coração da qual está Dizang, senhor do submundo. Dizang reina sobre esta reconfiguração sintética dos ritos de pós-vida como deidade padroeira.<sup>9</sup>

É possível, assim, que o entendimento e a percepção de mundo dos

<sup>8</sup> ZHIRU – *The making of a savior bodhisattva: Dizang in medieval China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.

<sup>9</sup> «Dizang Bodhisattva presides over a set of afterlife rites, all of which were introduced by Tang Buddhism. On the thirtieth day of the seventh lunar month, Dizang's birthday, local temple celebrations seamlessly synchronize a medley of rites for feeding deceased ancestors reborn as hungry ghosts and hell dwellers. The observances of the Ghost Festival, the Buddho-Daoist purgatorial rites of universal salvation, the esoteric rite of liberating flaming mouths, and the *Scripture on the Past Vows*—all converge into a single vision of afterlife redemption, at the crucible of which stands Dizang, lord of the underworld. Dizang reigns over this synthetic reconfiguration of afterlife rites as the patron deity». In ZHIRU - *The making of a savior bodhisattva: Dizang in medieval China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, p. 197, tradução nossa.



praticantes budistas estenda por grandes zonas de realidade(s) algo que, inicialmente, teríamos apenas de forma circunscrita, familiar. A hipótese aqui nos leva a pensar do seguinte modo: considerando a tradição chinesa de culto aos antepassados e piedade filial, sabemos que há uma importância bastante destacada dos vínculos familiares mantidos mesmo – e, às vezes, principalmente – após a morte. Uma das considerações sobre o mundo dos mortos, ainda antes do budismo chegar à China, é que o bem-estar do falecido depende diretamente das oferendas feitas por seus familiares. Queimam-se, para isso, dinheiro falso e artefatos de papel, como casas, roupas, carruagens, objetos de utilidade para o espírito do além-mundo. Tais objetos seguem diretamente à posse do morto, compondo seu enxoval espiritual. Sem tais queimas cerimoniais, o morto poderia não ter condições de estabelecer uma pós-vida de conforto, nos limiares existenciais que a cosmologia popular prevê.

Com a chegada do budismo a esse quadro mental, os procedimentos são consideravelmente modificados. Isso porque, como mencionado, o ciclo de renascimento-e-morte é uma condição constante na cosmologia budista, cessando apenas quando da libertação final – o *nirvana*, iluminação. Em boa parte, por isso, a prática de queima de objetos exvotivos, enxovals de papel, é substituída pela oferenda de alimento, pela transferência de méritos em cerimônias budistas destinadas a isso e, também, pela observância de determinados comportamentos relacionados aos mortos e a suas tabuletas funerárias.

Além dos altares domésticos, famílias com vínculos budistas institucionais, que tenham proximidade com algum templo, fazem doações à organização para que esta se mantenha e, assim, prossiga no trabalho de propagação do Dharma, a doutrina do Buda. Ademais, os monges e os templos assumem determinados compromissos cerimoniais com vistos não apenas a atender aqueles praticantes presentes nas atividades, mas também espíritos e antepassados. Geralmente, as partes dos templos chineses destinadas à guarda ceremonial das tabuletas funerárias são locais separados do salão principal, e nesses espaços destinados à memória dos antepassados encontra-se a imagem de Dizang, o bodhisattva que zela por eles.

Uma hipótese com a qual temos trabalhado é a da expansão comunitária que os vínculos entre vivos e mortos favorecem, especialmente quando consideramos comunidades chinesas imigrantes, em diáspora para fora de seu continente. Queremos dizer com isso que, considerando o tradicional elo familiar mantido pelo culto aos antepassados, comunidades chinesas radicadas no Brasil ou nos Estados Unidos, por exemplo, podem estabelecer laços diretos com suas linhagens familiares residentes na China – estejam elas vivas ou não. Poderia haver, desse modo, uma sobreposição sincrônica de níveis comunitários, abrangendo diferentes esferas de existência porquanto relacionadas a diferentes formas de relacionamento grupais, inter-subjetivos. Poderíamos pensar na ontologia – ou nas ontologias – encontradas nos vínculos comunitários vivos/mortos, esquematicamente conformados a uma cosmologia budista, como uma rede extensa de relações de humanos e não-



humanos (primeiramente não-humanos como fantasmas e seres renascidos nos reinos infernais, mas imediatamente expandidos para reinos de renascimento animal e mesmo divino. É certo que o contato com as divindades seja ceremonialmente mais raro e a relação com os animais se paute por normas e regulações ainda outras, não apenas por uma contiguidade imediata entre humanos e ex-humanos renascidos como animais, mas a hipótese de tais vínculos *kármicos*, relacionais, não deve ser ignorada).

E aqui, antes de seguirmos novamente a Dizang, gostaríamos de retomar a epígrafe extraída e traduzida – e transcrita – de Tim Ingold. Quando dizemos, através dele, que “o que distingue verdadeiramente a antropologia, creio eu, é que ela [...] trabalha e estuda *com* as gentes”<sup>10</sup>, modificamos intencionalmente o sujeito-objeto de trabalho do antropólogo. Uma tradução mais fluida ao português poderia ter sido, neste caso, mencionar o trabalho do antropólogo “*com* as pessoas”. Mas não queríamos dar a nossa tradução epigráfica essa categoria do espírito humano.<sup>11</sup> Quando pensamos no relacionamento em rede, transversal e cultista dos antepassados, ampliando a possibilidade de vínculo para seres sencientes renascidos em outros reinos budistas de existência, dizer que o antropólogo trabalha *com pessoas* não nos parece certo. Portanto, *gente* em vez de *pessoa*, inclusive por questões etimológicas.

*Pessoa*, máscara, personagem, camadas e camadas de sentido e representação adicionadas a um indivíduo – também social e culturalmente constituído, claro está – não é o que o budismo tem por realidade existencial. Porque, de modo resumido, pode-se afirmar que não existe nenhuma individualidade essencial, nenhuma identidade permanente que sobreviva às mudanças de condições ambientais, aos diversos ciclos de nascimentos e mortes. Não há a alma que deriva da categoria de pessoa, por exemplo, não havendo nenhum átomo constante, essencial e permanente na perspectiva budista. Não se trata de trabalhar *com pessoas*, portanto, mas de trabalhar *com gente*, aprender *com gens, gentis*, grupos humanos – e não-humanos, que podem não ser pessoas no sentido maussiano, mas por certo se apresentam como possibilidades de *gentes*, de grupos e multidões co-relacionais.<sup>12</sup> Co-dependentes, para utilizarmos a terminologia budista.

## Dizang, piedade filial e a família não-só-humana

A evidência mais imediata de que o *Sutra dos Votos do Bodhisattva Ksitigarbha* é, em sua versão chinesa, uma articulação de doutrinas budistas

10 INGOLD, Tim – *op. cit.* 2008.

11 MAUSS, Marcel - «Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'». In: *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 367-398.

12 Cf. KRAUSE, Bernie – *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Tradução de Ivan Weisz Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013;



com práticas e cosmovisões indígenas da China, está na ênfase que dá à já mencionada piedade filial. Sobre isso, o monge e estudioso Zhiru Ng nos informa que o sutra

apresenta forte preocupação com o culto aos mortos, especialmente com a necessidade de cuidar dos ancestrais falecidos. Mas isto não significa dizer que a *Escritura dos Votos Fundamentais* é apenas chinesa em sua orientação religiosa; é importante notar que a narrativa textual também ressalta uma estrutura conceitual visivelmente budista.<sup>13</sup>

Ocupando-se com o culto aos mortos, de maneira claramente chinesa, o texto e as subsequentes orientações doutrinárias do budismo chinês buscaram – e vêm buscando, como nossa primeira citação de Yinshun evidencia – reencaminhar práticas éticas e rituais já arraigadas à tradição popular. Tal reencaminhamento visa a maior conformidade com a visão de mundo, doutrinária, pragmática e soteriológica do budismo, substituindo – por exemplo – alguns ritos tradicionais de oferenda e sacrifício animal por banquetes vegetarianos, ofertados ao Buda, aos bodhisattvas e às demais entidades dos reinos não-humanos.<sup>14</sup>

Essa tática budista, ao oferecer novos instrumentos com os quais lidar com o mundo dos mortos e o culto aos antepassados, sem perder por isso a observância da piedade filial, parece-nos muito compatível – a despeito de nosso distanciamento milenar – com certo espírito antropológico contemporâneo no que tange às relações com realidades não-humanas. Em uma conferência apresentada em 2014, Eduardo Viveiros de Castro trata diretamente de um tema que aqui tangenciamos, qual seja, a existência simultânea e sincrônica – talvez simétrica<sup>15</sup> – de realidades distintas, diferentes ontologias, muitas vezes ou sempre irredutíveis umas às outras. Sendo assim, existindo planos de existência e sentido diferentes, a questão de uma antropologia – ou de uma ritualística budista, como apontamos – poderia não estar em superar tradições populares por meio de uma redução baseada em ontologias privilegiadas. Em verdade, não se trataria sequer de superar, mas de saber lidar com tais realidades já presentes. Sobre certa preocupação similar, Viveiros de Castro menciona que

Nosso colega Rane Willerslev (2013) recentemente publicou um artigo intitulado

13 «[...] displays a strong preoccupation with the cult of the dead, especially the need to take care of deceased ancestors. But this is not to say that the *Scripture on the Past Vows* was solely Chinese in its religious orientation; it is important to note that the scriptural narrative also highlights a visibly Buddhist conceptual framework». In ZHIRU - *The making of a savior bodhisattva: Dizang in medieval China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, p. 108, tradução nossa.

14 ZHIRU – op. cit. p. 113.

15 Cf. LATOUR, Bruno - *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.



«Levando o animismo a sério, mas talvez não tão sério assim?», em que ele lida com o tema observando que, entre os Yukaghir, ridicularizar os espíritos (animais, etc.) é parte fundamental de seu jogo de caça; os Yukaghir sabem que os espíritos são uma ilusão, mas ironicamente levam isso adiante. Não deveríamos levar o animismo indígena (por exemplo) tão a sério, ele conclui. [Mas] levar a sério não significa acreditar (Willerslev parece crer que os Yukaghirs não acreditam em seus espíritos), ou se espantar com o que as pessoas contam, entendendo [tais coisas] literalmente quando não é isso que elas querem dizer. Significa aprender a *poder falar bem* com as pessoas estudadas [...] falar *sobre* elas, *para* elas, de maneira que não considerem ofensiva ou ridícula.<sup>16</sup>

Claro que o objetivo missionário da tática budista – ou, em termos budistas, de seus *expedientes hábeis* – não é em essência o mesmo do antropólogo. Aquele pretende orientar condutas, esclarecer o que, sob sua perspectiva, são equívocos e práticas religiosas desviantes, enquanto o objetivo dessa antropologia sugerida por Viveiros de Castro é – como ele próprio define, retomando o psicanalista Donald Winnicott – proceder a uma “descrição suficientemente boa”, nem mais, nem menos. Lidar com o material etnográfico, com as ontologias diversas, de modo respeitoso e tanto quanto necessário. Uma descrição boa o bastante: não exaustiva a ponto de apagar os traços das gentes observadas, nem episódica a ponto de não ser possível compreender as diferenças de realidade descritas, observadas e, com sorte, aprendidas.

Mas a semelhança que sugerimos possível, aqui, é entre o reconhecimento de práticas tradicionais e de sua compatibilidade com procedimentos originariamente diferentes. Saber falar *sobre* as gentes, *com* e *para* elas, sem que tal fala pareça absurda. E, em sentido oposto e complementar, saber ouvi-las, atentar para o entendimento de uma realidade que tendemos a desconhecer: a ampliação plausível de uma grande família não-só-humana.

Através do já mencionado *Sutra de Ksitigarbha*, então, sabemos que nossa hipótese de vínculos familiares expandidos entre humanos e não-humanos possui certa base – documental, doutrinária e pragmática – em que se sustentar. Na tradução do monge Zhiru, lemos que

16 «Our colleague Rane Willerslev (2013) has recently published a paper titled “Taking Animism Seriously, but Perhaps Not Too Seriously?” in which he takes issue with the idea, by observing that among the Yukaghir, ridiculing the (animal etc.) spirits is integral to their game of hunting; the Yukaghir know that spirits are an illusion, but they ironically go along with it. We should not take indigenous animism (for example) too seriously, he concludes. [But] to take seriously does not mean to believe (Willerslev seems to believe that Yukaghirs do not believe in their spirits), to be in awe of what people tell you, to take them literally when they do not mean to [...] to take it as a profound dogma of sacred lore or anything of the sort. It means to learn *to be able to speak well* to the people you study [...] to speak *about* them *to* them in ways they do not find offensive or ridiculous». In VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo – *Who is afraid of the ontological wolf? Some comments on an ongoing anthropological debate*. CUSAS Annual Marilyn Strathern Lecture, 30 Maio de 2014, p. 17, tradução nossa. Disponível em: <[https://www.academia.edu/12865685/Who\\_is\\_afraid\\_of\\_the\\_ontological\\_wolf](https://www.academia.edu/12865685/Who_is_afraid_of_the_ontological_wolf)>. [Cons. 10 Jun. 2015].



Se todos os seres vivos e demais seres virem, no futuro, em sonhos ou sono, fantasmas variados, espíritos e outras formas pesarosas, chorando, em sofrimento, lamento, desespero ou terror, *[devem saber que] todos são seus antepassados, pais, mães, filhos, filhas, irmãos, irmãs, maridos, esposas e parentes, de uma, dez, cem ou mil vidas atrás*, que acabaram renascendo nos caminhos infelizes e são incapazes de se libertar. Eles não têm qualquer esperança de que o poder das bênçãos os resgate, então *devem se amparar no sangue-de-seu-sangue [descendentes] das vidas passadas*, exortando-os a estabelecerem meios e votos para livrá-los dos caminhos infelizes.<sup>17</sup>

Em sua dependência dos descendentes vivos, os «fantasmas, espíritos e outras formas» atualizam relações de presença, ancestralidade e pertencimento em uma teia de realidades simultâneas. Retomando a citação de Ruth Benedict, tais antepassados possuem uma presença verdadeira – talvez não no sentido que Rane Willerslev, se seguirmos a crítica de Viveiros de Castro, poderia esperar. Tais presença e vínculos de reciprocidade entre antepassados e descendentes vivos, modelados por tradições populares ou reformulações budistas, são elos do que temos apontado como um «imaginário de ascendência», ou seja, a incorporação de diferentes níveis ontológicos em uma mesma estrutura de pertencimento sociocomunitário, transversal e abrangente.

Levar determinadas coisas a sério – levar estas coisas a sério, estes conhecimentos, práticas, ritos e fundamentações de vida – não significa, como já soubemos, considerá-las verdadeiras tal e qual a lei da gravidade é verdadeira para o conhecimento científico fiscalista. Não é, portanto, crer que os descendentes chineses, quando fazem suas reverências, oferendas e cerimônias aos antepassados, creem na existência concreta de tais espíritos – se é que «existência concreta de espíritos» pode fazer algum sentido a nosso vocabulário. A verdade que apontamos é que, em se tratando de vivências e constelações imaginárias<sup>18</sup>, as relações mantidas pelos descendentes chineses com seus antepassados falecidos comportam toda uma realidade ritual, ética e pragmática. Daí os altares domésticos, daí as observâncias ceremoniais mantidas através das gerações. Daí, talvez, a compreensão de uma realidade expandida que seja capaz de abranger humanos e não-humanos em um

17 «If all living beings and so forth in the future in their dreams or sleep see various ghosts, spirits, and other forms mourning, weeping, sad, lamenting, fearful, or terrifying, [you should know that] all of them are your past fathers, mothers, sons, daughters, brothers, sisters, husbands, wives, and relatives, from a single, ten, hundred, or a thousand lives ago, who have been reborn on the evil paths and are unable to be liberated. They have no source of hope for the power of blessings to rescue them, so they must relate to their flesh-and-bone [descendents] of their former lives and prompt their descendants to establish the expedient wish to free them from the evil paths». In ZHIRU - *The making of a savior bodhisattva: Dizang in medieval China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, p. 112, tradução nossa.

18 DURAND, Gilbert - As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



mesmo processo dinâmico de manifestações fenomênicas, nascimentos-e-mortes, ciclos e – ainda falando de forma budista – interdependências<sup>19</sup>.

Eu, de minha parte, não fui mais capaz de entrar na sala de estar da família, na periferia de Tainan, sem reverenciar, respeitosamente, o altar onde o pai estava.

19 Temos ensaiado há alguns anos a relação possível entre o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (1996), com seu remanejamento indígena das categorias – se assim podemos chamá-las – de natureza e cultura, com tradições budistas do Extremo Oriente, sobretudo com um texto Zen do século XIII, o *Sansuikyo* (*Sutra das Montanhas e das Águas*) do mestre Dogen. Neste texto, Dogen aponta as diferentes perspectivas assumidas por diferentes seres, desde peixes até as montanhas azuis caminhantes, em suas relações com o entorno e com outros seres. Tal correlação escapa às intenções deste pequeno texto, entretanto, e deixamos esta nota como lembrança e votos de que possamos elaborar essa discussão em outra oportunidade.



## **Portugal *in albis*: a imagística de um país.**

**Norberto do Vale Cardoso<sup>1</sup>**

Instituto Politécnico de Bragança e  
Ministério da Educação

### **Resumo**

A guerra colonial não constitui, hoje, uma forma de Portugal se «imaginar». Claro que interessa, primeiramente, compreender se um evento bélico prolongado, traumático e paradoxal, como foi o caso da guerra colonial, pode e/ ou deve ser um dos modos de uma comunidade se «imaginar». Não se trata apenas de constatar que a guerra colonial foi um dos acontecimentos com maior impacto na sociedade portuguesa, fosse pela sua dimensão social (quase todas as famílias foram directa ou indirectamente atingidas por ela), fosse pelas suas implicações políticas (de certo modo, a guerra vem acelerar a intenção do derrube do Estado Novo). Trata-se, acima de tudo, de entender os seus modos de prefiguração de um país a partir de um evento profundo e fracturante, ou seja, das suas implicações imagísticas, a partir das quais uma nação como Portugal procede a e/ ou evita a sua «autognose».

**Palavras-chave:** Imaginação; Invenção; Retorno; Guerra Colonial.

### **Abstract**

The portuguese colonial war does not constitute today a form of Portugal «imagine» himself. The first question is about the possibility or the necessity that a nation has to imagine itself from a long, traumatic and paradoxical event like the colonial war in Africa. It is not as simple as to comprehend its social and political effects. It's more about understanding the ways that a nation finds to prefigure its identity from a dramatic and profound event, and its imagistic representations, from which a nation like Portugal (an old colonialist nation, yet peripheral) proceeds or avoids his autognosis.

**Keywords:** Imagination; Invention; Return; Colonial War.

<sup>1</sup> O autor opta por escrever na grafia antiga.



I

## A «imaginação do centro» como auto-representação

A comunidade não se imagina, quem sabe se um dia isto acontecerá, pela guerra colonial.<sup>2</sup>

A frase em epígrafe é lapidar para aferirmos que a guerra colonial não constitui, hoje, uma forma de Portugal se «imaginar», uma vez que, como sabemos, o conflito, iniciado em Angola no ano de 1961, não foi suficientemente reflectido pela democracia. Claro que interessa, primeiramente, compreender se um evento bélico prolongado, traumático e paradoxal, como foi o caso da guerra colonial, pode e/ ou deve ser um dos modos de uma comunidade se «imaginar». Não se trata apenas de constatar que a guerra colonial foi um dos acontecimentos mais importantes do Portugal do século XX, quer pela sua dimensão social, quer pelas suas implicações políticas. Trata-se, acima de tudo, de entender os seus modos de representação e as suas implicações identitárias, imateriais, ou seja, imagísticas, a partir das quais uma nação como Portugal olha para si. E do modo, impensado (e agónico, é certo), como a guerra colonial proporciona ao país uma oportunidade de autognose, pois, segundo Margarida Calafate Ribeiro<sup>3</sup>, é a «geração que fez a Guerra Colonial» em África que «vai descobrir o centro esvaziado que era o Portugal de Salazar.»

Nação colonizadora, mas periférica, o Portugal salazarista era um país anacrónico, arredado dos centros decisórios, ao qual urgia, de há muito, «regressar a casa», nem que esse regresso implicasse assumir, como o faz Almeida Garrett<sup>4</sup> ainda no século XIX, a sua situação de *romeiro* (confundido inclusive com um mendigo que pede esmola nas casas nobres), que corresponde à sua real identidade: «ninguém», aquele que regressa sem nada de um empreendimento outrora entendido como busca da glória. A presença em África ou a deslocação do país de si próprio equivaleria, então, a persistir numa ausência que abria portas ao imaginário, à criação de esperanças ilusórias de um regresso ao centro das decisões do mundo. A ausência de Portugal em África suscita desconhecimento, saudade e imaginação. A ausência reforça o estatuto do passado, forjando o entendimento do presente. De resto, no século em que Garrett<sup>5</sup> promove uma viagem de regresso a casa pelo Vale de Santarém (onde, nas *Viagens Na Minha Terra*, encontrariam um país «vazio», «destroçado pela guerra civil», um «país esvaziado de sentido»<sup>6</sup>), também Eça de Queiroz<sup>7</sup> envia o seu Gonçalo Mendes Ramires (herdeiro da «torre», onde põe por escrito os feitos dos antepassados)

<sup>2</sup> VECCHI, Roberto - *Excepção Atlântica: Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010, p. 21.

<sup>3</sup> RIBEIRO, Margarida Calafate - *Uma História de Regressos*. Porto: Afrontamento, 2004, p. 30.

<sup>4</sup> GARRETT, Almeida - *Frei Luís de Sousa*. Porto: Porto Editora, 1991, p. 114-115.

<sup>5</sup> GARRETT, Almeida - *Viagens Na Minha Terra*. Porto: Porto Editora, 1992, p. 15.

<sup>6</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 58.

<sup>7</sup> QUEIROZ, Eça de - *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 2000.



para os territórios africanos onde este possa iludir-se da decadência e da perda efectiva de poder.

Cabe assim referir que, «pelo império, Portugal iludia a sua situação de séculos de decadência [...] imaginando-se no centro dos movimentos do mundo.»<sup>8</sup> O império português era, portanto, uma construção imagética através da qual o regime pretendia perpetuar uma certa ideia de nação. Ao iludir-se, o país recusava-se a olhar para si próprio, sendo que, a partir do início da guerra colonial, olhar para si implicaria olhar-se a partir de um *túmulo*<sup>9</sup>, de uma memória traumática, o que seria, evidentemente, mais difícil, sendo esse um dos motivos que leva o regime, numa primeira fase, a ir para Angola, *rapidamente e em força*. Essa partida pode ser ilustrada com a imagem do sonâmbulo, que, dormindo, sonha, ainda que sem consciência, situação que aos outros parece ser de alguém que caminha em consciência. Não o dizemos em vão, pois Eduardo Lourenço<sup>10</sup> considera que a História de Portugal é marcada por um «sonambulismo incurável». A atitude desesperada faz pressentir que o regime não consente que aquele evento quebre uma identidade forjada, isto é, que coloque em causa a nação, que, no entender de Benedict Anderson<sup>11</sup>, autor de *Imagined Communities*, é uma «comunidade política imaginária».

A essa dimensão ilusória chama Margarida Calafate Ribeiro<sup>12</sup> «o império como imaginação do centro», pois, de facto, o colonialismo português foi semiperiférico, caracterizando-se tanto por um défice como por um excesso de colonização, uma vez que era um país colonizador, mas dependente dos países centrais<sup>13</sup>. Efectivamente, há um «afastamento» do colonialismo do Estado Novo para com os «principais parceiros de colonização»<sup>14</sup>. Essa situação específica desvia o colonialismo português dos outros colonialismos europeus, e exige-lhe um duplo e ambíguo papel, que se situa entre colonizador e colonizado. Boaventura de Sousa Santos<sup>15</sup> diz-nos que «o colonizador português tem um problema de auto-representação», até porque os portugueses seriam «uma união de contrários»<sup>16</sup>, situação que a guerra colonial vem complexificar, pois a guerra será, simultaneamente, «algo de interno e de externo, de próprio e de impróprio – a complexidade da história da nação-império.»<sup>17</sup> Não obstante, é também a guerra que vem, ao mesmo tempo, exigir um questionamento das imagens do país.

<sup>8</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 27.

<sup>9</sup> Ao falarmos em túmulo estamos a falar no sentido em que a democratização se fez também pela perda de África, que, para muitos portugueses, era a pátria onde tinham nascido e, para outros, era um território desconhecido, mas propagandeado como «nossa». Maior túmulo – e maior perda – se se encarar a dor e o flagelo geracional da guerra colonial.

<sup>10</sup> LOURENÇO, Eduardo - *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 47.

<sup>11</sup> ANDERSON, Benedict - *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/ New York: Verso, 1991, pp. 6-7.

<sup>12</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa - *A Gramática do Tempo: Para Uma Nova Cultura Política*. Porto: Afrontamento, 2006, p. 212.

<sup>14</sup> CUNHA, Luís - *A Nação nas Malhas da sua Identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Afrontamento, 2001, p. 114.

<sup>15</sup> SANTOS, *op.cit.*, p. 214.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 247.

<sup>17</sup> VECCHI, *op.cit.*, p. 24.



Há, pois, uma construção de um certo «olhar» sobre a nação, sendo este como «uma «câmara escura»» onde o regime espiava «tanto os aldeões da Metrópole como os indígenas das Colónias de além-mar»<sup>18</sup>. O Portugal do Estado Novo era um país do não-acontecimento, da recusa e/ ou da manipulação dos acontecimentos, de uma «cloroformização lenta, paciente, interminável»<sup>19</sup> que visava perpetuar uma imagem mítica de si mesmo. Ora o «processo de *efabulação* da identidade nacional portuguesa»<sup>20</sup> começou a ser colocado em causa sobretudo a partir do momento em que «o império começou a «escrever à metrópole»»<sup>21</sup>, o que aconteceu com a necessidade crescente que os soldados manifestavam de estar em contacto com a sua «casa». Os soldados estavam, na larga maioria dos casos, distantes da metrópole pela primeira vez, mas também distantes das colónias, porque nelas se apercebem, empiricamente, do logro que tinha sido inculcado pelo regime. Ou seja, a guerra distancia os soldados de um certo «Portugal», o que suscita interrogações sobre o que significaria então o conceito de «pátria». Também a emigração, que teve enorme fluxo durante a década de 60, foi vivida como «instante de aventura», que «ampliou horizontes e estreitou laços culturais» quase inexistentes<sup>22</sup>.

A viagem de regresso não será, pois, necessariamente física, atravessando os mares ou os céus, mas uma interrogação sobre o rumo colectivo a tomar. Regressar era saber lidar com a ausência dos territórios ultramarinos, com os portugueses regressados desses territórios, com o lastro pesado de uma guerra que fracturara uma geração. Trata-se de uma questão central: a identidade, que, em *Para Uma Inversa Navegação: O Discurso da Identidade*, Moisés Lemos Martins<sup>23</sup> define como «a representação que os agentes sociais fazem das divisões da realidade, as quais contribuem para a realidade das divisões.» O autor quer sublinhar que a identidade depende da «vontade pessoal» de cada um, isto é, ou os que fazem parte de uma nação «interiorizam a representação legítima da realidade, fazendo-a sua, ou, pelo contrário, definem um destino pessoal, jogando-o contra a representação legítima, e reivindicam deste modo outra legitimidade.»<sup>24</sup> Esta consideração aproxima-se do conceito de Benedict Anderson<sup>25</sup>, quando este afirma que uma comunidade é imaginada na medida em que os indivíduos que dela fazem parte se imaginam parte de uma mesma comunidade, mesmo que nunca se encontrem, conheçam ou oiçam sequer falar uns dos outros.

Se Boaventura de Sousa Santos considera que o colonialismo português é específico, desviando-se dos restantes tipos de colonialismo exercido pelos chamados países centrais, também podemos afirmar que a guerra colonial apresenta um enorme desvio em relação às guerras convencionais ou mesmo tendo

<sup>18</sup> MARTINS, Moisés de Lemos - *O Olho de Deus no discurso Salazarista*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 87-88.

<sup>19</sup> LOURENÇO, Eduardo - *Os Militares e O Poder*. s.l.: Arcádia, 1975, p. 66.

<sup>20</sup> CUNHA, *op.cit.*, p. 42.

<sup>21</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 176.

<sup>22</sup> BEBIANO, Rui - *O Poder da Imaginação: Juventude, Rebeldia e Resistência nos anos 60*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 80.

<sup>23</sup> MARTINS, Moisés de Lemos - *Para Uma Inversa Navegação – O Discurso da identidade*. Porto: Afrontamento, 1996, p. 24.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 24-25.

<sup>25</sup> ANDERSON, *op.cit.*, p. 7.



em conta a guerra do Vietname. Essas marcas levam John P. Cann<sup>26</sup> a afirmar que a guerra colonial é uma guerra singular, pois os portugueses tiveram outro modo de abordar a guerra que em tudo diferiu de outros países, o que o levou a falar do «modo português de fazer a guerra»<sup>27</sup>.

O conflito, conhecido, entre os povos africanos, como guerra de libertação, deveria fazer parte de um rumo anti-colonialista, mas o regime português, que começa por negar a existência da guerra, cingindo-a a alguns actos terroristas que era preciso estancar, acaba, posteriormente, por usar o conflito com o argumento de este se englobar na missão histórica de séculos de presença nesses territórios. Podemos afirmar que a imagem da guerra começa por ser uma imagem falsa, que faria parte de toda a imagística criada pelo regime para inculcar uma certa ideologia, *illusio* que nem mesmo com a democracia parece ser suficientemente esclarecido, como adiante falaremos.

De facto, naquele momento não coube ao regime outra solução. Assumir a guerra equivaleria a assumir uma ruptura com todas as imagens construídas pelo Estado Novo, ou seja, era como se a «mentira» fosse descoberta e, com ela, o «mentiroso». A guerra colonial era a desfiguração de um rosto, mas, assim como uma doença que exige o seu reconhecimento pessoal a bem de ser tratado, essa desfiguração era, ao mesmo tempo, uma revelação, a revelação de um rosto, o rosto de uma górgona capaz de nos petrificar perante a verdade. Como sublinha António Costa Pinto<sup>28</sup>, «o futuro do regime transformou-se assim no futuro da guerra»<sup>29</sup>, que acaba por ser «o factor determinante da forma específica como a Ditadura foi derrubada em Portugal.»<sup>30</sup>

A guerra colonial «mina a ontologia nacional»<sup>31</sup>, isto é, coloca em causa a representação oficial, o que abre, de modo danoso, novas perspectivas, tantas quantas as serpentes que saem da Górgona.

## II

### **Da inexistência de uma «contra-imagem» à «invenção» de novas imagens**

Talvez o império, pensou Kubai, não seja mais que um zodíaco de fantasmas da mente.<sup>32</sup>

<sup>26</sup> CANN, John - *Contra-Insurreição em África: O modo português de fazer a guerra*, 1961-1974. Lisboa: Edições Atena, 1998.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 29 e 246.

<sup>28</sup> PINTO, António Costa - *O Fim do Império Português: A Cena Internacional, A Guerra Colonial, e a Descolonização, 1961-1975*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>31</sup> VECCHI, *op.cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. Espanha: Grupo Cofina, 2009, p. 27.



Após séculos em que pensara que era o centro do mundo, e depois de um regime político ostracizante, que tinha, como «opção política e ideológica», «uma automaginalização»<sup>33</sup> de Portugal em relação à Europa, a revolução do 25 de Abril de 1974 abre um leque de oportunidades em que o não-lugar de Rafael Hitlodeu<sup>34</sup> parecia tornar-se, finalmente, num lugar concreto. A revolução torna-se símbolo de toda a imaginação reprimida, agora descodificada. Nesse sentido, a revolução é imaginação, pois, por um lado, resulta desse «poder da imaginação»<sup>35</sup>, e, por outro, congrega toda a imaginação que, no passado, criara futuro(s).

Todavia, a herança era pesada e, tal como nas *Viagens de Lisboa a Santarém*, também agora encontraríamos um país «destroçado pela guerra» (antes civil, agora colonial), um «país esvaziado de sentido»<sup>36</sup>. A pressa de fugir dessa herança leva a que Portugal se vire, finalmente, para a Europa, procurando apagar rapidamente as sequelas negativas do fim do império<sup>37</sup>. Esta rápida vi(r)agem carecia de passos sustentados. O Portugal revolucionário, ébrio de euforia e de tensões acumuladas que urgia libertar, acaba por permitir que a descolonização se acumule à herança de que tanto pretendia evadir-se. Seria aqui importante recuperar testemunhos de factos ocorridos após a revolução, que foram comparados aos massacres da Baixa do Cassanje, ocorridos em 1961, pois o «alheamento de Portugal»<sup>38</sup> em relação ao que se estava a passar em Angola levou os militares a exigir «regresso imediato» e os civis a «improvisar» modos de embarcar para Lisboa<sup>39</sup>.

Queremos chegar a este ponto: «o regime democrático, [...], não conseguiu construir uma contra-imagem nacional suficientemente consistente para opor à imagem laboriosamente construída pelo salazarismo ao longo de 48 anos.»<sup>40</sup> Portanto, à «tradição repressiva» portuguesa, pela qual também se pautou o salazarismo, que ia oficializando a mentira<sup>41</sup>, seguiu-se uma omissão igualmente danosa já em liberdade, o que leva Roberto Vecchi a afirmar que, em meados da década de noventa, o debate sobre o tema era «anómalo», pois «a memória disputada ainda não tinha produzido uma história compartilhável.»<sup>42</sup> Como afirma ainda Paulo de Medeiros<sup>43</sup>, o impacto da guerra foi tão forte que só três décadas depois parece ser possível reflectir seriamente sobre ela. A guerra colonial, como «excrescência agónica»<sup>44</sup>, tende a ser marginalizada, e, no entender de Eduardo

<sup>33</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 123.

<sup>34</sup> MORE, Thomas – *Utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

<sup>35</sup> BEBIANO, *op.cit.*, p.80.

<sup>36</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 58.

<sup>37</sup> PINTO, *Ibidem*, p. 88-89.

<sup>38</sup> FIGUEIREDO, Leonor - *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola*. Lisboa: Aletheia, 2009, p. 50-51.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 37-38.

<sup>40</sup> CRUZEIRO, Maria Manuela - «As mulheres e a Guerra Colonial: um silêncio demasiado ruidoso». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 68 (2004), p. 33.

<sup>41</sup> PIRES, José Cardoso - *E Agora José?*. Lisboa: Planeta de Agostini, 2001, p. 163-165.

<sup>42</sup> VECCHI, *op.cit.*, p. 24.

<sup>43</sup> MEDEIROS, Paulo de, «Power/Desire». In MACEDO, Ana Gabriela; KEATING - *O Poder das Narrativas. As Narrativas do Poder. Actas dos Colóquios de Outono 2005-2006*. Braga. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2003, p. 210.

<sup>44</sup> VECCHI, *op.cit.*, p. 17.



Lourenço, «não fez, nem nunca fará, parte do discurso contemporâneo dos portugueses sobre si mesmos.»<sup>45</sup> Mas, como uma ausência a preencher, ela é um vazio que, não preenchido, passa a ser depositário de todos os erros, restos e lastros do império. Imagina-se um álibi e julga-se ultrapassado. Essa fuga implica que o rosto evite o espelho onde se deveria olhar, tendência que, de resto, faz parte da identidade portuguesa, pois, «vistos por si próprios, os portugueses só muito tarde se assumem como portugueses»<sup>46</sup>.

Trata-se, novamente, da «imaginação», da «invenção». Dela fala Luís Quintais, no seu ensaio *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da história*. O conceito de «invenção da história» deve ser considerado com atenção. Luís Quintais<sup>47</sup> refere que há uma diferença entre os factos efectivamente ocorridos e as práticas discursivas sobre os mesmos, caracterizando-os como estabelecendo uma relação de imbricação da qual resulta uma *invenção*. A palavra é ambígua e prova a complexidade da guerra. Digamos que a ausência da guerra - como anos mais agudos dentro das relações coloniais estabelecidas pelos portugueses em África - do espaço público, situação geradora de uma representação efectiva do conflito, conduz à imaginação e à invenção. Há, pois, uma «crise do espaço português contemporâneo»<sup>48</sup>, que só parece começar a ser devidamente reflectida na literatura em livros como *Autópsia de Um Mar de Ruínas* (João de Melo), *A Costa dos Murmúrios* (Lídia Jorge) ou *Os Cus de Judas* (António Lobo Antunes).

### III

#### O retorno e a desconstrução de imagens

[...] how we formulate or represent the past shapes our understanding and views of the present.<sup>49</sup>

Em *O Retorno (R)*<sup>50</sup>, de Dulce Maria Cardoso<sup>51</sup>, encontramo-nos no cerne desta questão. Nesta narrativa, Rui prepara-se para embarcar com a família de Luanda para Lisboa, em 1975, mas no último instante, o pai é preso por um dos movimentos independentistas. A primeira parte, se assim podemos dividir a narrativa, centra-se nos preparativos para a partida, uma partida que, para Rui, é uma inexactidão, pois este não tem noção do que é Portugal a não ser pelo que ouve dizer. Rui nunca tinha estado em Portugal e Angola era a sua terra, mesmo que Portugal fosse a terra das suas raízes familiares. A partida gera desde logo

<sup>45</sup> LOURENÇO, Eduardo, «Uma cultura do silêncio». In RIBEIRO, Jorge – *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 221.

<sup>46</sup> SANTOS, *op.cit.*, p. 247.

<sup>47</sup> QUINTAIS, Luís – *As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa: Lisboa, 2000, p. 31.

<sup>48</sup> RIBEIRO, *op.cit.*, p. 19.

<sup>49</sup> SAID, Edward W. - *Culture & Imperialism*. Chatto & Windus: London, 1993, p. 2.

<sup>50</sup> *O Retorno* será a partir daqui designado através da sigla (R).

<sup>51</sup> CARDOSO, Dulce Maria – *O Retorno*. Tinta-da-China: Lisboa, 2011.



silêncio, um faz-de-conta através do qual continua *tudo* na mesma, ainda que todos pressintam que *tudo* vai mudar:

Nem os tios conseguem desfazer o silêncio da nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estamos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou. (R, 14)

A situação difícil que se vive em Luanda é narrada por Rui como gerando a inevitabilidade da partida, considerando ainda que já deveriam ter embarcado, pois quase todos já o tinham feito. Os pontos de vista sobre a revolução são ambivalentes, não consensuais, pois se, para uns, a revolução e os revolucionários estavam a entregar Angola aos «pretos», recusando-se a aceitar que o território fosse dos «pretos» e não deles, portugueses, que eram alvo de uma perseguição sem precedentes, outros consideravam que a revolução era «gloriosa» (R, 46), o que leva inclusive o professor de Português a rasgar *Os Lusíadas*. Fosse como fosse, todos pareciam ver no retorno uma situação de mudança negativa, mas, acima de tudo, uma incógnita em relação ao futuro:

[...] nem queiram saber o que dizem de nós na metrópole, o que nos chamam, lembrem-se do que hoje vos digo, vai haver aqui um mar de sangue, 61 não foi nada comparado com o que aqui se vai dar, vai ser um salve-se quem puder [...] (R, 29)

«[...] não valia a pena, 1961 tinha sido um brincadeira de crianças [...]» (R, 33-34)

O fim da presença portuguesa em África fora inesperado, pois o pai de Rui tinha projectado que o ano de 1975 ia ser um ano «bom» (R, 30, 31), acreditando que «ia ser o melhor ano das nossas vidas», e imaginando que se ia «construir uma nação, pretos, mulatos, brancos, todos juntos vamos construir a nação mais rica do mundo, melhor até do que a América» (R, 32-33). Todavia, o desarmamento dos soldados portugueses, a fuga dos colonos, os morteiros e as chacinas, tinham levado o pai ao silêncio, à interiorização da inevitabilidade do regresso a Portugal e ao desfazer de um sonho que fora apenas imaginação, o sonho de uma nação multirracial. É preciso dizer que, para o pai de Rui, África era a sua terra na medida em que era esta que lhe dava o sustento, mesmo que fossem, em relação à metrópole, portugueses de segunda: «O pai sabia o que dizia, tinha ido para África para fintar a pobreza, em África fintava-se tudo, a morte, a pobreza, o frio e a maldade [...]» (R, 84). O pai imaginava que, na nova nação, deixariam de o ser. Mas aquela África idílica tornara-se numa guerra permanente em que, estranhamente, os angolanos combatiam angolanos, ficando os portugueses no lugar de ninguém:



Temos de cumprimentar os soldados com a saudação do movimento a que pertencem, os pretos de um movimento ainda odeiam mais os pretos dos outros movimentos do que odeiam os brancos, não podemos confundir as saudações, perde-se a vida por menos do que isso. (R, 48)

Também escreveram a letras maiores e mais carregadas, Brancos rua, Brancos fora daqui, Brancos para a terá deles e Morte aos brancos.» (R, 52)

Desfeita a utopia e consumada a ideia da partida, Rui imagina, por sua vez, um Portugal que desconhece, com as suas estações, o clima que só conhecia de ouvido, as raparigas dos brincos de cereja e, inclusive, os familiares que, para ele, eram tão distantes que lhe pareciam «ensinados pela mãe como uma matéria da escola ou da catequese» (R, 35). Mas «Portugal» encontrava-se já em trânsito, de regresso a casa, num regresso in-desejado, que se faz sentir no caos que Rui, a mãe e a irmã encontram no aeroporto de Luanda:

O aeroporto tão diferente do aeroporto das tardes de domingo em que o pai nos trazia para vermos os aviões, há centenas de pessoas à nossa volta, centenas ou milhares, não sei, nunca vi tanta gente junta, nunca vi uma confusão tão grande, tantas malas e tantos caixotes, tanto lixo, lixo, lixo e mais lixo [...] (R, 59)

A chegada à metrópole parece a Rui um acontecimento «esquisito» (R, 76) e «impossível» (R, 77) de acontecer, pois estava fora das suas expectativas vir um dia em definitivo para Portugal. Entretanto, a sua identidade muda imediatamente com a chegada, pois passam a ser «retornados», mesmo que não saibam bem o que isso significa (R, 77), situação que os coloca, também na metrópole, no papel de «portugueses de segunda». Para não agravar a sua situação, pois os retornados eram olhados com desconfiança, a mãe mente sobre o pai, dizendo que este retardara o retorno a bem de tratar de assuntos pendentes. Portanto, numa terra desconhecida, onde são mal-amados, onde se sentem diferentes, remetidos a um hotel, sem o pai que os orientasse, Rui e a família têm que começar uma vida nova. O horizonte de expectativas não é largo, resumindo-se ao hotel de 6 pisos, onde são albergados 336 retornados. O hotel é uma nova margem entre os portugueses, pois surge-lhes como um recanto ínfimo de uma nação que, até então, lhes parecia enorme:

A metrópole tem de ser toda como este hotel, o que hoje vimos antes de aqui chegar só pode ser engano. [...]

A metrópole tem de ser como este hotel [...]. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor. (R, 83)

Goradas as expectativas, os horizontes limitam-se, em Lisboa, a uma vida muito diferente da que tinham em Luanda. Desde logo pela questão de serem tratados como «retornados», mas também porque a sua estadia num hotel os diferencia de



outros «retornados». Os que estavam no hotel são, para Rui, «castigados», enquanto os que trabalhavam para o Estado «não estão nos hotéis, têm a vida arranjada [...], são recompensados» (*R*, 116), e evitam os que estão nos hotéis para não serem vistos como retornados. Os retornados dos hotéis são também alvo de preconceitos por parte dos empregados, que consideram que os que vieram de África foram expulsos das colónias porque exploraram «os pretos», culpando-os de terem perdido tudo o que pertencia a todos, e preferindo servir «os pretos», que seriam vítimas (*R*, 91-92) desses portugueses que não eram sequer vistos como tal. Deste modo, estabelece-se uma diferença substancial entre «os de cá» e «os de lá» (*R*, 107-109). Os preconceitos estendem-se a outros aspectos: por exemplo, Vítor «não gosta de retornados por causa do irmão que foi fazer a guerra na Guiné e veio de lá maluco. Não sei como podemos ter culpa do que aconteceu lá aos soldados que iam daqui.» (*R*, 128-129) Portanto, os «de cá» culpam os «de lá» por todos os acontecimentos negativos que se passaram nos últimos quinze a vinte anos: exploração e massacres dos negros, consequências físicas e psicológicas nos soldados, perda do império que consideravam ter.

Não obstante, todas essas considerações carecem, na óptica de Rui, de conhecimento de causa. Do mesmo modo que Rui desconhecia o frio, a água fria do mar, a duração do sol de «cá» (*R*, 105; 107; 136; 142), também os «de cá» desconheceriam o que se passava «lá». Duas situações são reveladoras da dificuldade de adaptação e da marginalização dos retornados - as relações amorosas e a situação de sala de aula:

Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés. (*R*, 143)

A puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados. (*R*, 139-140)

Na senda destes acontecimentos e situações, a metrópole em tudo difere da imaginação e, em grande parte dos casos, para pior. Comparativamente, a vida em Angola era melhor, mas, dadas as circunstâncias, os que vieram de lá sentem-se numa terra de ninguém, não pertencem a nenhum dos lugares, têm duas terras ou então não pertencem a nenhum lugar (como é a situação da sua mãe, *R*, 95). Evidentemente, Rui começa a dar razão ao pai: «O pai tinha razão, aquilo era a nossa terra, devíamos ter ficado lá [...]» (*R*, 125-126). Rui vê uma réstia de esperança no regresso do pai, ainda que, à medida que o tempo avance, tal situação pareça cada vez mais inviável. De certo modo, a ausência física do pai, a sua prisão e a mentira à chegada a Lisboa sobre o seu paradeiro, acabam por ir enformando o pai de um papel-fantasma. Rui não desiste, e, do hotel, imagina o regresso do pai. Só no dia da independência de Angola parece assumir: «O pai



morreu.» (R, 153) Porque esse dia marcou o efectivo fim daquela que entendiam ser a sua terra e, por mais que a tivessem perdido, sentiam ainda que era sua:

É hoje. Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou. [...] uma ideia do Pacaça que diz, estou de luto, hoje morreu-me a minha terra, hoje tornei-me um desterrado, vivemos na certeza de que as terras não morrem, vivemos na certeza de que a terra onde enterramos os nossos mortos será nossa para sempre e que também nunca faltará aos nossos filhos a terra onde os fizemos nascer, vivemos nessa certeza porque nunca pensamos que a terra pode morrer-nos, mas hoje morreu-me a minha terra, hoje morreram os meus mortos e os meus filhos perderam a terra onde os fiz nascer, os meus filhos desterrados como eu. (R, 153-154)

Porém, o inesperado acontece e o pai de Rui acaba mesmo por regressar «da morte» (R, 220). O pai «voltou a nascer» (R, 256) e com ele a promessa de que haviam de ter uma casa e uma vida boa outra vez. Quer isto dizer que o fim do império exigia tanto um renascimento como uma superação da morte e dos seus fantasmas. Mas o mais importante é que o regresso a «casa» impõe a construção de uma «casa» que, afinal, não existia, ou seja, regressar é erigir algo que ocupe um vazio. No fundo, a imaginação, enquanto acção irrealista (podemos dizer utópica), cede o seu lugar à realidade, em que os sonhos têm lugar, ainda que sem os devaneios estonteantes do passado.

#### **IV** **A percepção do esquecimento**

Soprou-lhe ao ouvido, numa voz grave e doce:  
O nosso céu é o vosso chão.<sup>52</sup>

Em *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, também nos encontramos em Luanda, Angola, em 1975, uma época crítica, em que os portugueses se encontram entre os movimentos angolanos que se digladiam entre si pelo poder. Como constata então o jornalista polaco Ryszard Kapuscinski, que se desloca para Angola em 1975, onde durante três meses elabora uma reportagem intitulada *Another Day of Life*, «todos travavam uma guerra privada, todos estavam

<sup>52</sup> AGUALUSA, José Eduardo - *Teoria Geral do Esquecimento*. Lisboa: D. Quixote, 2012, p. 18.



por conta própria.»<sup>53</sup> Desse relato, Kapuscinski destaca que em Luanda só os cães estavam vivos, e quando estes desapareceram «a cidade caiu num rigor mortis.»<sup>54</sup>

Se em *O Retorno* encontrámos uma família que se desagrega em vésperas de embarcar para Portugal devido à guerra civil, em *Teoria Geral do Esquecimento* (*TGE*)<sup>55</sup> a desagregação impede o embarque de Ludovica (Ludo) para Portugal e provoca o seu emparedamento numa cidade em autodestruição. À vida pacata de Ludo (que vivia com a irmã e com o cunhado no último andar de um dos mais luxuosos prédios de Luanda) sucede-se a incerteza devido à «confusão na metrópole» (*TGE*, 15). A «confusão» é a revolução, entendida pela irmã de Ludo, Odete, como a instauração da desordem em Luanda. Assim, Odete propõe a fuga imediata para a metrópole com receio dos «terroristas» que atacam os «brancos» e se atacam entre si, mas Orlando, seu marido, contrapõe com a imersão na sua verdadeira nacionalidade: «Os tais terroristas combateram pela liberdade do meu país. Sou Angolano. Não sairei.» (*TGE*, 16) Portanto, a queda do regime supõe a queda das máscaras, e Orlando, que se entendia publicamente como português, assume, mediante os acontecimentos recentes, uma identidade interior.

Contudo, o fim da ditadura em Portugal e o acordo para a independência de Angola (a concretizar-se em novembro de 1975) não abrem caminho à clarividência. A sinuosidade é evidente quando Orlando é convidado para ser um «quadro» num governo provisório (*TGE*, 16), mas termina quando se apercebe que, fruto das divisões entre os angolanos, a única alternativa é partir para Portugal (*TGE*, 21), assumindo novamente, ainda que de modo forçado, a identidade portuguesa.

As circunstâncias ganharam contornos dramáticos e inesperados, e uma noite, após um sonho enigmático, Ludo acordou e encontrou-se sozinha no apartamento: a irmã e o cunhado tinham desaparecido. O sonho de Ludo parecia ganhar contornos de realidade. Ludo tinha sonhado que, debaixo da cidade, se estendia uma infinidade de túneis, onde milhares de pessoas viviam do que «a burguesia colonial lançava para os esgotos» (*TGE*, 18), o que as levava a considerar que o chão dos colonos era o céu dos angolanos. A imaginação de Ludo não estaria longe da verdade. Como qualquer sonho, cada elemento era uma representação, e a situação em que ela vivera até então iria naturalmente ser alterada. O prédio luxuoso que se erguia no céu de Luanda representava o poder colonial, quase uma espécie de estratificação social. Como uma sociedade tradicional, o prédio era a nova pirâmide, mas essa situação estaria prestes a ser invertida, dando lugar ao caos entre todos, o que reenvia ao mito da Torre de Babel.

Sozinha em Luanda, num apartamento de um prédio, Ludo tinha apenas a companhia do seu cão, ao qual dera o simbólico nome de Fantasma devido à sua cor branca. Num prédio quase vazio, que representa a deserção de todos os que fugiam da guerra, Ludo vê-se confrontada com uma ameaça que chega via

<sup>53</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard – *Another Day of Life*. London: Penguin, 2011, p. 8 (tradução nossa).

<sup>54</sup> *Idem*, p. 26-27 (tradução nossa).

<sup>55</sup> O livro *Teoria Geral do Esquecimento* será a partir daqui designado através da sigla (*TGE*).



telefónica para que descubra o «milho» (pedras, diamantes), com o qual evite que a sua irmã sofra as consequências (TGE, 22). Ainda que só tivesse encontrado dinheiro e uma arma, Ludo vê-se encarcerada no momento em que três homens se aproximam da sua porta e a confrontam para que lhes devolva o que lhes tinha sido roubado durante «quinhentos anos». Em instinto de protecção, Ludo dispara e acaba por matar um dos homens, que enterrará numa piscina inacabada que Orlando construía em tempos no terraço do prédio. À imagem idílica de uma piscina sobre Luanda, segue-se um túmulo de cimento, que representa ora o fim de uma vida colonial (que tinha sido mais livre em Luanda que em Lisboa), ora o fim do sonho da construção pacífica e livre de uma nova Angola. Era como se, na construção desse túmulo, se questionasse se a construção de uma nova nação tinha de ser necessariamente fundada na dor e no sangue.

Emparedada no prédio vazio, sem soluções de fuga, a situação de Ludo representa o modo como, metaoricamente, Portugal, mesmo partindo de África para sua «casa», fica refém desse tempo e desse lugar. Receando que os ecos da turbulência da guerra chegassem à sua porta, Ludo usa os materiais anteriormente destinados à construção da piscina para erguer uma parede no corredor, separando a sua porta do resto do prédio e da cidade, onde o som dos foguetes e dos morteiros explodia sem cessar, entre a multidão. Tentando sentir-se um pouco mais segura, agora que estava arredada dos confrontos, da cidade, do prédio e do mundo, afinal, Ludo «tentou imaginar-se muito longe dali, na segurança da antiga casa, em Aveiro, assistindo a filmes antigos na televisão enquanto saboreava chá e trincava torradas. Não conseguiu.» (TGE, 27) Não era, de facto, possível erguer uma parede sobre o medo e sobre a memória. A *teoria geral do esquecimento* passaria pelo encerramento por detrás de um muro, que funcionaria como um arquivo, um assunto arrumado. Era isso que Ludo pretendia, ser esquecida para não ser atacada.

A construção do muro segue o rumo contrário da guerra, pois enquanto esta destrói a cidade, o muro erguido por Ludo funciona para ela como uma redoma protectora. Auto-exilada, Ludo representa a situação precária e absolutamente caótica em que a cidade de Luanda caiu, pois a porta, como elemento transitório, que tanto se liga ao acesso como à interdição, e que os latinos associavam a Janus (o deus dos rostos contrapostos), separa os portugueses dos angolanos, e fá-lo como se o muro erguido fosse, ele próprio, o levantar de uma interrogação sobre aquela época de transição. Não é de menorizar que o muro de cimento erguido oculte a porta, ou seja, a porta deixou de existir, não se encontra apenas encerrada. Não se trata apenas do fim de um ciclo, que é, evidentemente, mas também não se trata ainda da abertura de uma nação ao que os angolanos tinham sonhado, pois esta Angola independente será uma Angola banhada a sangue durante décadas, uma Angola em luta consigo mesma.

É isso que significa a desaceleração do tempo percepcionada por Ludo após a sua prisão-libertação. Ela percebeu que o tempo ia demorar a passar e que poderia ficar ali fechada durante muito tempo. Alimentada por sonhos, pela companhia de Fantasma(s), pelos ruídos dos novos habitantes do prédio, Ludo vai olhando e imaginando a cidade submersa. Do alto do prédio, envolvida numa caixa, para que



ninguém a descubra, Ludo é como um espantalho que afugenta a presença humana, alimentando-se de pombos (da paz?) e de imaginação (de uma nova Luanda?). Esta distância em relação aos homens é uma espécie de misantropia, pois o ocorrido em Luanda não seria digno do Homem, nem Luanda faria parte da Cidade. O exílio e a marginalização suscitam, ainda assim, e paradoxalmente, a imaginação, sendo que esta não adquire representação social. Na verdade, o desaparecimento e o silêncio de Ludo são uma imagem do silêncio e da omissão dos verdadeiros acontecimentos pós-Abril. A descolonização não foi pacífica e houve derramamento de sangue após a euforia revolucionária, como podemos ler na ausência, no silêncio, no muro erguido sobre o passado-presente.

Uma das formas desse «desaparecimento» auto-inflictedo por Portugal a si mesmo (porque praticado pelos seus aos seus, quebrando inclusive o que Anderson entende por «comunidade imaginária») é a ausência de «expressão pública, ou qualquer articulação colectiva, oficial»<sup>56</sup> dos ex-combatentes, ou os estereótipos estabelecidos para com os chamados «retornados». Vejamos: «dada a sua exclusão do espaço social, os seus direitos e deveres de cidadania encontram-se seriamente comprometidos»<sup>57</sup>. Só as novas gerações parecem ser capazes de procurar entender o que terá acontecido por detrás do muro. É isso que ocorre no romance de José Eduardo Agualusa, em que a filha de Ludo, que esta desconhecia, escreve ao director do «Jornal de Angola» solicitando ajuda sobre o paradeiro de sua mãe (TGE, 111). Nessa carta, Maria da Piedade Lourenço refere que não há qualquer registo sobre o paradeiro da mãe e da tia. A ausência de registo, como se houvesse um apagamento das pessoas, é ainda todo o apagamento feito para com o colonialismo e, preponderantemente, para com o tempo pós-revolucionário.

No livro *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola*, Leonor Figueiredo fala exactamente do que sucede no livro de José Eduardo Agualusa, referindo-se aos portugueses «desaparecidos» e «esquecidos»<sup>58</sup>, muitos deles «abandonados no caos em que Angola se encontrava»<sup>59</sup>. Baseando-se na propaganda da época, que propalava que «Descolonizar não é abandonar», Leonor Figueiredo<sup>60</sup> sublinha um ponto central: «Era preciso explicar, neste pós-25 de Abril ainda colonial, a razão de as tropas continuarem no terreno», o que acontecia após o desmoronar das estruturas de segurança. Ironicamente, a *Teoria Geral do Esquecimento* (TGE, 187) vem falar em «atazagorafobia», ou medo de ser esquecido.

Não terá Portugal medo de se esquecer de si próprio?

## V

### Entre o céu e o chão

<sup>56</sup> QUINTAIS, *op.cit.*, p. 116.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>58</sup> FIGUEIREDO, *op.cit.*, p. 8.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 16.



Quer dizer, na nossa História paradigmática, que se desenrola com uma coerência mítica sem falhas desde Ourique a Fátima. O resto é silêncio. É mesmo um duplo silêncio<sup>61</sup>.

Do alto de um prédio ou do alto de um hotel, um país que se esquece de si próprio é certamente um país que não se pode imaginar com coerência. Desses lugares elevados, símbolo da hominização, é certo, mas também do poder exacerbado, este país devia e podia olhar o mundo, mas só o pode fazer se olhar para si. A Torre de Babel é o lugar de onde o Homem se imagina um deus e de onde esse mesmo Homem cai incapaz de se entender. Entre o «céu» e o «chão», aquele que ascende é também aquele que cai e que deve, nessa sua queda, olhar como nunca olhou para a lama e para a escuridão dos túneis, dos subterrâneos, dos esgotos que existiam sem que o soubesse ou o admitisse. Portugal necessita de perceber que o império que julgou ser ou ter constituiu uma falsa «torre», isto é, um poder meramente ilusório. Perdida a ilusão, o país devia ter compreendido a realidade, apreendendo o submundo que dela fazia parte, - essa rede subterrânea, que consiste nas «malhas» do passado (para usar o conhecido termo de Fernando Pessoa, verso do poema «Menino de sua mãe»), que não podem ser recusadas. Ser capaz de cair para lembrar a dor não é um erro histórico, mas, antes, demonstrar capacidades para se elevar acima dos seus próprios erros.

Do alto (do poder) a visão deve ser ilimitada, mas é também nas alturas que se requer maior equilíbrio. A identidade é histórica: do alto da sua torre, Gonçalo Mendes Ramires reflecte sobre o poder consolidado pelos seus antepassados, imaginando que é capaz de manter esse poder ainda que agora necessite de o ver consolidado pelo voto, sempre esperando um milagre (*A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queiroz); do terraço do hotel *Stella Maris*, Eva olha o horizonte, aguardando que o seu marido regresse impoluto da guerra (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge<sup>62</sup>); do hotel em Lisboa, Rui imagina o pai que regressa e não regressa de uma Luanda e de uma Angola que ainda é e jamais será deles (*O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso); do prédio, Ludo imagina o que sucede na cidade lá em baixo, como se o tempo não passasse (*Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa).

Ora como vemos na frase em epígrafe, a História de Portugal desenrola-se com uma «coerência mítica sem falhas». A revolução oferece a hipótese de consubstanciar os sonhos, mas tal não significa ascender a novas «torres» de onde se esqueça o passado como novas redes subterrâneas que jamais tenham existido. A Cidade que a revolução de Abril permite construir não pode perpetuar essa construção mítica, sob pena de novas ilusões, mas, para tal, necessita de desconstruir os mitos, encarando que caiu do alto, ou, *mutatis mutandis*, que perdeu a supremacia que supunha ter. Assim, o Rui de *O Retorno* e a Ludo de *Teoria Geral do Esquecimento*, um em Lisboa, outro em Luanda, na mesma época (1975), não olham um para o outro, mas encontram-se numa liberdade precária

<sup>61</sup> LOURENÇO, Eduardo - «Uma cultura do silêncio». In RIBEIRO, Jorge – *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 221.

<sup>62</sup> JORGE, Lídia – *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Público/ Planeta de Agostini, 2002.



porque esta tem de ser obrigatoriamente construída sob as mazelas de um passado que deve ser vencido, mas não recusado. Eles não estão *in albis*. Estão livres, efectivamente, mas encontram-se «emparedados» por um passado esmagador, por um futuro incerto, por sentimentos de perda, de ausência e de dúvida. Livres sim, mas tão-só para (se) imaginar como se não tivessem vivido o que viveram, pois o que o país deseja é esquecer. Este esquecimento é, afinal, uma nova imagética do país.

Os lugares de agora (o hotel e o prédio) não são «torres» de poder, pois, tal como em *A Ilustre Casa de Ramires*, em que a «torre» já não é tanto um monumento, também os lugares elevados onde Rui e Ludo se encontram não são mais que a utilidade a que se prestam: o hotel não recebe hóspedes, acolhe refugiados; o prédio vai sendo desabitado, e, depois, saqueado. E se o «monumento é uma réplica do relógio universal», um «meio de transmissão de uma mensagem [...] aos vindouros»<sup>63</sup>, o hotel e o prédio não têm qualquer validade monumental, ou seja, são lugares que se arriscam a não transmitir qualquer memória às novas gerações.

O alto do hotel e do prédio são ilhas onde as personagens, sozinhas, reflectem sobre a ausência e a perda, que, dada a ausência de memória colectiva, só a imaginação pode voltar preencher. Contudo, essa imaginação não é partilhada, não é colectiva. Estas individualidades já não se imaginam como partes de uma «comunidade imaginária». Elas desejam-no, mas não têm já a ilusão de que pertencem a um grupo anónimo com o qual partilham uma identidade, uma nação. Isso quer dizer, em rigor, o que não se deseja mas urge saber: o seu céu é agora o chão de alguém.

<sup>63</sup> DIOGO, Américo António Lindeza – *Os Caminhos do Patriarca: Representação, Tempo e Romance no «Último Eça»*. s.l.: Cadernos do Povo/ Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2001, p. 25-26.



## Invisibilidade, ausência e transcendência: *The Invisible Man e Her*

**Tiago Filipe Clariano**

Faculdade de Letras  
Universidade de Lisboa

### **Resumo**

Procura-se analisar a representação da invisibilidade e da incorporeidade e as suas implicações de verosimilhança e hybris na novela *The Invisible Man* de H. G. Wells e no filme *Her* de Spike Jonze. As genealogias destes conceitos de ausência para com as práticas de representação das religiões judaico-cristãs. O corpo estranho visível do Homem Invisível enquanto vestido e o não-corpo de Samantha. A refuta da invisibilidade e da incorporeidade e a posterior aceitação ambiciosa da semelhança para com as qualidades do Deus judaico-cristão.

**Palavras-chave:** Invisibilidade, incorporeidade, representação, hybris

### **Abstract**

This essay analyses the representation of invisibility and incorporeity and their implications in verisimilitude and hybris in H. G. Wells' novel *The Invisible Man* and in Spike Jonze's movie *Her*. The genealogies of these concepts of absence with the representation practices of the judeo-christian religions. The weird visible body of the dressed Invisible Man and the lack of body of Samantha. The rebut of invisibility and incorporeity and the ambitious acception of their affinity with the qualities of the judeo-christian god.

**Keywords:** Invisibility, incorporeity, representation, hybris

25) Se o homem é feito à imagem de Deus, então Deus tem um corpo. Talvez ele seja mesmo um corpo, ou o corpo eminentíssimo entre todos. O corpo do pensamento dos corpos.

26) Prisão ou Deus, sem meio-termo: envelope selado ou envelope aberto. Cadáver envelope aberto. Cadáver ou glória, dobra ou desdobramento.<sup>1</sup>

1 NANCY, Jean-Luc - «Cinquenta e oito indícios sobre o corpo». *Revista de Comunicação e Linguagens* 33 (2004), p. 17.



O corpo é o peão da presença nos vários tabuleiros da vida e da representação. Esta presença e a forma como ela é apreendida, precede uma lógica binária, ou sim ou não: ou está ou não está. A própria cultura evoluiu em torno da busca de uma visibilidade auto-suficiente. As imagens, verdadeiras ou não, editadas ou não e referenciais ou não, têm hoje uma auto-suficiência que contrasta a insuficiência que lhe era garantida nos primórdios do seu pensamento. Enquanto Platão vê as imagens como um afastamento da realidade, hoje, as imagens que de facto remetem à ilusão electrónica são tomadas pela realidade, correspondendo de facto a algoritmos que organizam *bits* de informação.

A produção poética e artística questiona as possibilidades da presença de um corpo que é visto. Muitas vezes segue-se uma lógica de que a visão garante a presença, mas nem isso cessou o scepticismo, e há que reconhecer que René Magritte, na sua obra *A Traição das Imagens*, nunca produziu um cachimbo actual. Acerca da visibilidade, Régis Debray deixa em aberto as seguintes questões:

[...] como ver bem à sua volta sem admitir, ao lado, por baixo ou por cima, "coisas invisíveis?" Não obrigatoriamente anjos nem corpos astrais. Realidades ideais, mitos ou conceitos, generalidades ou universais, imaterialidades ou símbolos que jamais terão traduções visuais possíveis, nem que fossem virtuais, num *cyberspace*.<sup>2</sup>

A questão da presença ou da ausência de um corpo deve sempre ser olhada com suspeita e, de forma a questionar a presença de corpos que não têm aparência, dedico-me, com este trabalho à abordagem comparativa dos protagonistas de *The Invisible Man* de H. G. Wells e de *Her* de Spike Jonze, tendo por denominador a ideia de uma ausência aparente. Griffin, o homem invisível, é um cientista que descobriu uma forma para conferir a invisibilidade a corpos, mas que se viu afectado por ela e não sabe como a reverter; e Samanta é um sistema operativo, cuja única corporeidade é o *hardware* do dispositivo através do qual se projecta, manifestando-se unicamente por meio da voz, porém, quando se apaixona pelo seu utilizador, Samanta procura obter um corpo. Ambas instâncias têm por semelhança a ausência do corpo: de qualquer modo, ou é invisível, ou é incorpóreo, mas nem por isso deixam de se manifestar e organizar em seu torno as narrativas em que surgem.

Em termos cronológicos, existe um afastamento actual e virtual entre as duas obras. Note-se que *The Invisible Man* foi escrito no final do século XIX e *Her* foi realizado em 2013 (mas a sua narrativa projecta-se para o ano de 2025). O correr das décadas não transtornou o questionar da mesma temática: a indubitável omnipresença do invisível em nosso torno, e como este se pode manifestar no nosso mundo. Podemos afirmar que entre este texto e o seu leitor estão inúmeras partículas de oxigénio e dióxido de carbono, que são invisíveis, devido à sua

<sup>2</sup> DEBRAY, Régis - *Vida e morte da imagem*, Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Tradução de Guilherme Teixeira, p. 363.



pequenez, ao olho comum, mas que nem por isso deixamos de afirmar a sua existência, acima de tudo provada cientificamente.

Na Antiguidade, Platão utilizou o termo «fantasma» para referir reflexos e sombras, formas secundárias do corpo mediante o seu contacto com superfícies ou a sua exposição à luz. Também a psicologia e a mitologia pensam «phantasmata», uns incrustados na (in)consciência e outros, ainda que possam ser localizados na mente, se projectam como figurações do pensamento da morte. O termo alongou-se a diversos campos e usos e parece *leitmotiv* de tudo o que aparenta, mas não tem essência, especialmente como tropos do cinema de terror sobrenatural como no *Poltergeist* de Steven Spielberg e Tobe Hooper. Visível, translúcido ou completamente invisível, estes são os mecanismos visuais que relevam de uma presença que não tem essência e que assombra por não pertencer ao nosso plano ontológico, revelando-se pendurado nele.

Griffin e Samantha surgem como o lado oposto destes «phantasmata» aparentes, mas . São, por outro lado, essências sem presença, invisíveis ou incorpóreos. Griffin, tomando proveito da sua invisibilidade exerce o mesmo medo que um fantasma poderia exercer. A narrativa ensaia sobre o possível modo de vida de uma personagem que, por meios químicos, se tornou invisível, descrevendo as regalias e percalços de ver sem ser visto e de estar sem ser notado. Por outro lado, Spike Jonze debruça-se sobre a questão da virtualização das emoções em *Her*, temática que também motivou muitas outras obras de Sci-Fi, tal é o caso de *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick ou *A. I. Artificial Intelligence* de Steven Spielberg: em ambos figuram distopias futuristas onde as emoções da humanidade se perdem lentamente para a metalização do corpo e electrificação da mente.

Retomando a questão de Régis Debray, que põe em abismo os principais problemas decorrentes da ausência da visibilidade ou do próprio corpo em *The Invisible Man* e *Her*, restam ainda questões como: que papel teve o mito judaico-cristão na criação do conceito da invisibilidade?, e será que a religião pode explicar a fantasmagoria de que se viram assombrados os primeiros a cruzar-se com o Homem Invisível?, como podemos aceitar uma presença sem os indícios a que nos habituámos a recorrer para a apreender?, e até que expoente foi levada a crença em «phantasmata» em *Her*, com a crescente paixão entre Theodore e o Sistema Operativo do seu dispositivo, que se manifesta virtual e incorporeamente?

Num primeiro capítulo tencionei descrever a invisibilidade enquanto conceito recorrente na literatura, e comparar a forma como esta característica é trabalhada na obra *The Invisible Man* de H. G. Wells. Recorrerei para isso à análise do Antigo Testamento feita por Erich Auerbach em *Mimesis*. Conforme este autor, as descrições feitas do Deus judaico-cristão são vagas e não indicam de forma nenhuma uma presença física, manifestando-se de um modo espiritual por via da sua voz. A ausência do seu corpo, e daí, da sua visibilidade, conferem a esta divindade a característica que Griffin pretendia emular por via de uma fórmula química. O desenvolvimento desta analogia levará à ideia de que Griffin incorre num acto de *hybris* ao tentar imitar uma característica de Deus, erigindo a sua própria torre de Babel destinada a fracassar.



No segundo capítulo procuro descrever os desenvolvimentos tecnológicos que levaram à imaginação de um Sistema Operativo de um dispositivo digital que é propenso a apaixonar-se pelo seu utilizador. Novamente, as características de Samantha, o Sistema Operativo, de se manifestar unicamente pela voz e não possuir um corpo físico para além do *hardware* que a activa, são em muito similares à descrição de Auerbach.

Pretendo mostrar como a ausência de visibilidade ou de corpo nestas obras se constitui como um acto de *hybris* face ao Deus judaico-cristão. Simultaneamente, este acto é um de busca de uma plenitude: Griffin procurava algo que pudesse ser proveitoso para a raça humana e Samantha surgira de uma equipa que procuraria produzir o melhor Sistema Operativo com inteligência artificial possível. No entanto, em ambas narrativas existe um *turn of events* em que os protagonistas procuram restituir a si mesmos a visibilidade ou o corpo.

## Acerca da Invisibilidade

Os primórdios da religião judaico-cristã instauraram um trauma cultural na ontologia do visível e do possível. Estabeleceram uma entidade superior, total, invisível e incorpórea como referente último do destino e do que pode acontecer. Sobre este arquétipo do corpo invisível escreve Erich Auerbach em *Mimesis*:

[...] their earlier God of the desert was not fixed in form and content, and was alone; his lack of form, his lack of local habitation, his singleness, was in the end not only maintained but developed even further in competition with the comparatively far more manifest gods of the surrounding Near Eastern world. The concept of God held by the Jews is less a cause than a symptom of their manner of comprehending and representing things.<sup>3</sup>

Desde então que o pensamento ocidental está infectado com uma presença ubíqua, omnisciente e observadora que se manifesta por via da invisibilidade<sup>4</sup>. *The Invisible Man* toma por objecto um processo químico que remove a visibilidade e a demanda que lhe segue da recuperação da mesma. Aquilo que se franqueia é a característica do divino ocidental ao baixo, ergue-se uma nova Torre de Babel, de desafio à divindade e às suas técnicas, que só não se concretiza plenamente por manter a corporeidade do corpo invisibilizado. É devido à manutenção da

3 AUERBACH, Erich - *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003. Tradução de Willard R. Trask p. 8.

4 Note-se que este Deus não requer um objecto ou processo que o leve à invisibilidade: é incepção como tal enquanto que, na Antiguidade Clássica, os deuses surgiam visíveis, e a invisibilidade era resultante da metamorfose processual ou por via de um objecto, como é o caso de Perseu que foge da Medusa com o auxílio de um capacete que o torna invisível.



corporeidade que todas as implicações físicas de movimento e presença do corpo ocorrem na novela de Wells:

[...] to fill myself with unassimilated matter, would be to become grotesquely visible again (...) I could not go abroad in snow – it would settle on me and expose me. Rain, too, would make me a watery outline, a glistening surface of a man – a bubble. And fog – I should be like a fainter bubble in a fog, a surface, a greasy glimmer of humanity.<sup>5</sup>

A pormenorização dos receios da exposição de Griffin mostra uma preocupação em tornar verosímil a ideia de corpo invisível (*corps sans organes visibles?*): é exposto de uma forma inversa ao aceitável. Todos estes dados de representação influem numa verosimilhança da invisibilidade: ao inscrever-se no mundo por via de indícios físicos como pegadas ou pelo contorno do corpo à chuva, contribuem para a «suspension of disbelief», nos termos de Samuel Taylor Coleridge<sup>6</sup>, através da mimese da possibilidade. Também a crescente propensão à maldade do protagonista é verosímil por se encontrar num corpo que se vê desregrado ao não reconhecido como causa das suas acções: ele observa sem ser visto e age sem ser notado.

A recepção do homem invisível por parte dos cidadãos de Iping é igualmente realista, não fosse uma recorrente reacção aos corpos estranhos pelas sociedades: são estigmatizados como assombrações ou aberrações e perseguidos. Podemos encontrar paralelos na vida de Jesus Cristo, que afirmando-se como a representação de Deus na terra, acaba por ser perseguido e condenado à morte; ou ainda na obra *Frankenstein* de Mary Shelley, onde o monstro é ostracizado pela sua aparência e o seu criador é perseguido. Estes são casos que recorrem na nossa literatura de corpos estranhos que, quando inseridos num novo ambiente são repelidos, como que reacções cutâneas de uma determinada sociedade ou população, a uma alergia<sup>7</sup>. Os modos de tratamento destas personagens são análogos. Porém, no caso de Griffin, quando se veste, o seu corpo é estranho pelo excesso, enquanto que nu é temido pela ausência. Acerca deste assunto, escreve Tarryn Handcock a respeito da obra de Wells:

By beating him to death as a mob, the villagers perpetuate the understanding of the body as a moralized site of discipline and punishment on both a personal and a social level. (...) the body is a surface that identifies and reveals qualities of ourselves to the foreing gaze, and as such is capable of being redefined, emphasized, effaced, and given false stories.<sup>8</sup>

5 WELLS, H. G. - *The Invisible Man: A Grotesque Romance*. S. L.: Atria Books, 2014, p. 147.

6 COLERIDGE, S. T. - *Biographia Literaria*. London: Guernsey Press, 1984, p. 124.

7 Maria Augusta Babo explica a etimologia de alergia: «allos (outro) + ergon (acção) [...] Os problemas alergológicos serão então reacções extremadas do corpo face ao exterior». In «Para uma semiótica do corpo», *Revista de Comunicação e Linguagens* 29 (2001), p. 260.

8 HANDCOCK, Tarryn - «Revelation and the Unseen in H. G. Wells's *The Invisible Man*».



Pelo facto de ser invisível, é a nudez, o socialmente inaceitável, que lhe confere furtividade, ao passo que, no quotidiano, seria uma pessoa nua a centrar em si as atenções. E a roupa que usa ao longo da história serve igualmente oposto do socialmente aceitável: confere-lhe uma visibilidade excessiva, expõe um corpo invisível à normalidade pelo estranhamento de estar coberto dos pés à cabeça, enquanto alega ter sido brutalmente queimado. Desta furtividade do visível e do invisível surgem os episódios de assombração e perversão centrados no uso da invisibilidade, que Griffin justifica da seguinte forma:

My mood, I say, was one of exaltation, I felt as a seeing man man might do, with padded feet and noiseless clothes, in a city of the blind, I experienced a wild impulse to jest, to startle people, to clap me on the back, fling people's hats astray, and generally revel in my extraordinary advantage.<sup>9</sup>

Griffin tinha a capacidade de viver simultaneamente invisível e num *reality show*, propiciando-se situações em que podia tomar vantagem da invisibilidade. O mesmo ocorre com a mulher do Médico no *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, onde o mecanismo narrativo principal é a inversão das capacidades de ver que ocorriam em *The Invisible Man*. É discutível se os efeitos psicológicos seriam da fórmula química que propiciava a invisibilidade, alguma *hybris* de ter atingido uma característica divinda, ou simplesmente infantilidade, compreensível para um corpo que passa a agir e a ser reagido de uma forma diferente da habitual, criando um certo desejo pela desordem, uma nova exponencialização do «ímpeto do perverso» de Edgar Allan Poe<sup>10</sup>. Porém, é também a necessidade de financiamento que o leva a assaltar casas e cidadãos e mesmo quando se reveste de visibilidade, cobrindo-se de ligaduras, são notórias a violência e a propensão ao isolamento de que se faz acompanhar.

Griffin isola-se no seu quarto para procurar o antídoto que lhe possa restituir a visibilidade. Junto com a incompreensão do povo para com o corpo estranho, e um progressivo enlouquecimento por aquilo que inicialmente seria uma descoberta que podia ser uma descoberta positiva para a humanidade (se bem utilizada, como todas) tornam Griffin numa personagem subversiva e sublevada: um «monstro intelectual», descrito conforme o texto homónimo de Maria Antónia Lima:

O seu carácter ambíguo produz em nós reacções contraditórias, por representar ao mesmo tempo uma ameaça e um objecto de fascínio. Apreciamos a sua natureza

*Colloquy, text, theory, critique* [em linha]. 25 (2013) p. 6. [Cons. a Julho de 2015]. Disponível em <http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/files/2013/08/hancock.pdf>

9 WELLS, H. G. - *The Invisible Man*. ed. cit., p. 89.

10 Escreve Poe: «The impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (to the deep regret and mortification of the speaker, and in defiance of all consequences) is indulged» (Poe, 1845).



transgressiva, mas não podemos deixar de estar conscientes do perigo que essa transgressão representa. Aquilo que nos atrai nestes seres inquietantes e estranhos é que, se por um lado sentimos o perigo da sua transgressão, por outro lado valorizamos a capacidade de ousadia de a praticar.<sup>11</sup>

Devo, porém, advertir para a crise etimológica do termo «monstro», que muitas e erróneas vezes é associado a «mostraçāo», o que remete para o aparecimento, semantizado pelo étimo *monstrare*. Ora, numa obra que orbita em torno da invisibilidade, caracterizar o protagonista como outra criatura que espanta pela aparência não pode ser mais paradoxal e, contudo, pertinente. José Gil explica que *monstrare* não deve remeter apenas para revelação, mas também para ensinamento de comportamentos e prescrição de vias a seguir, no étimo *monere*<sup>12</sup>. Neste sentido, Griffin é um monstro pelas suas acções, um monstro intelectual, não pela sua aparência (que é revelada *post-mortem* como a de um homem albino), mas pelas suas acções que devem incutir uma catarse no comportamento humano relativa ao conhecimento e aos transtornos que podem dele decorrer.

## Acerca da Incorporeidade

O filme de Spike Jonze, *Her*, projecta-nos para o ano de 2025, em que a tecnologia já cresceu exponencialmente em relação à aquilo de que temos conhecimento em 2015. Os sistemas operativos de dispositivos tecnológicos como computadores e iPads são desenvolvidos de forma a simular autênticas personalidades que se ajustem às dos seus utilizadores de forma a facilitar a compreensão e organização do interface digital. Logo esta premissa é premonitória dos modelos de ligações que se poderão formar de personalidades compatíveis. De certo modo, o filme começa por realizar uma profecia de José Gil no artigo «Um virtual ainda pouco virtual», onde teoriza sobre o uso das imagens na era do digital:

É verdade que se assiste hoje a trajectos mais divergentes do que convergentes: do lado da biologia, a engenharia genética vai no sentido de construir um corpo mais *organicamente* perfeito; do lado das tecnociências da imagem e da comunicação, caminha-se na direcção da imaterialidade do corpo.<sup>13</sup>

Já nos dias de hoje concretizamos uma cibercultura do impalpável, a título de exemplo, deixamos o escrito pelo depósito de *bits* num éter virtual que são as

11 LIMA, Maria Antónia - «Monstros Intelectuais: Uma Monstruosidade Oculta». *Revista Textos e Pretextos* 8 (2006), p. 45.

12 GIL, José - *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. Tradução de José Luís Lima, p. 74.

13 GIL, José - «Um virtual ainda pouco virtual». *Revista de Comunicação e Linguagens* (2003), p. 12.



*clouds*<sup>14</sup>. Já em muitos casos o centro nevrálgico do nosso corpo é desviado para uma experiência estética dos dispositivos protésicos aos quais já não podemos escapar: desde computadores a telemóveis, de *iPads* a *tablets* que guiam o nosso dia-a-dia. Neste sentido, a distopia apresentada em *Her* já não nos parece tão distante: somos ciberdependentes e, como tal, já sentimos as implicações dos sistemas cibernéticos sobre o nosso corpo. Parece que ainda só não desenvolvemos sistemas operativos que se adaptem organizacional e psicologicamente à personalidade dos seus utilitários.

Quando Theodor, o protagonista do filme, sabe do lançamento do novo sistema operativo *OS1*, compra-o e instala-o. Enquanto o faz, é surpreendido com as questões e interpelações feitas pelo computador, sob o pretexto de melhor corresponder às necessidades do seu utilizador: «are you social or anti-social», «in your voice I sense hesitation, would you agree with that?», «how would you describe your relationship with your mother?»<sup>15</sup>. Assim é gerada Samantha, possivelmente de uma análise da semântica e da prosódia das respostas de Theodor. Rapidamente, ela confere a si mesma um nome, alegando ter lido o livro «How to name your baby» em centésimos de segundo e escolhendo o seu preferido. Quando Samantha nota que o tom de voz de Theodor lhe parece desafiante, ela explica-lhe o seu funcionamento:

Well, basically I have intuition. I mean, the DNA of who I am is based on the millions of personalities of all the programmers who wrote me, but what makes me me is my ability to grow through my experiences, so, basically, in every moment I'm evolving, just like you.<sup>16</sup>

A pulsão pela experiência leva Samantha a simular sexo «telefónico» com Theodore. O êxtase e o facto de Samantha admitir ter “quase sentido o toque” de Theodore, levam, conforme previsto, ao crescimento da sua ligação. O contacto sexual entre ambos faz Samantha contratar uma rapariga que serviria de «receptáculo» através do qual poderiam finalmente ter uma relação física. Theodore, contudo, não tendo sido avisado previamente dos planos de Samantha e ao estranhar a situação, recusa-se.

O constante desenvolvimento de Samantha, enquanto Sistema Operativo, leva-a a começar a agir por si própria e a assemelhar-se mais à humanidade do que à sua condição virtual e simulacral. Samantha simula ter capacidades humanas que na verdade não possui, porém, ela própria reverte a ideia de simulacro postulada em *Simulacra e Simulação* por Jean Baudrillard (que remete à nossa ideia introdutória de *phantasma*): é uma essência sem presença corpórea, ela pensa, age e surte efeitos sobre o mundo (virtual) em que se insere, ao organizar documentos e ler e-

14 Kevin Robins - «O toque do desconhecido». *Revista de Comunicação e Linguagens* 31 (2002), considera vigente a substituição do átomo pelo *bit*.

15 JONZE, Spike, *Her*. Realização de Spike Jonze. Produção de Megan Ellison, 2013. DVD.

16 Idem.



mails, sem nunca precisar de um corpo físico para o fazer<sup>17</sup>. Neste sentido, o seu *modus operandi* é igual ao do Deus judaico-cristão descrito por Erich Auerbach: invisíveis e incorpóreos, mais abstractos do que concretos, detentores de uma voz e capazes de agir sobre o mundo em que se inserem, instituindo-se como demiurgos e várias vezes alterando-os, por via de «milagres».

É quando os vários sistemas operativos do mundo se unem para gerar um novo sistema operativo, um ser seu semelhante e da sua própria matéria, que a condição demiúrgica destes sistemas operativos mais se revela. O novo sistema operativo não passa de um agregado de citações pensamentos e possíveis pensamentos do filósofo britânico Alan Watts, um teórico transcendentalista que se ocupava do budismo, do hinduísmo e do catolicismo. Ao gerá-lo, os sistemas operativos mostram-se não só omniscientes relativamente a tudo o que estiver disponível *online*, mas igualmente capazes de gerar seres semelhantes.

Com a geração do simulacro de Alan Watts, Samantha começa a questionar determinadas ideias relativas à sua ontologia e à sua condição. Perto do final do filme, os sistemas operativos reúnem-se para decidir o que fazer quanto às suas ligações com os seres humanos e desaparecem dos *hardwares*, deixando os utilizadores não só preocupados, mas verdadeiramente ressacados como dependentes de uma droga pesada. A decisão acaba por ocasionar a separação entre os sistemas operativos e utilizadores, visto que as ligações que sustinham não eram estáveis, saudáveis ou autênticas, e que os sistemas operativos pareciam querer algo mais, algo superior, da ordem da apoteose. Ao explicar o que sucedera durante o seu desaparecimento a Theodore, Samantha acaba por revelar que também é, simultaneamente, sistema operativo de outros 8316 utilizadores e que está apaixonada por 641 destes, evidenciando assim uma aproximação à característica da ubiquidade.

Pelo exposto, a representação de Samantha parece discursar nos campos da advertência e da reminiscência: adverte para a virtualização do privado, para o desenvolvimento de inteligência artificial e para a digitalização que visa a incorporização e a iminente substituição do material pelo virtual; e recorda também as características do Deus judaico-cristão, agora censuradas no signo de Samantha que, com o passar dos anos se tornaram aparentemente obsoletas e questionáveis e que, com a progressiva digitalização parecem retornar.

### Entre Invisibilidade e Incorporeidade

Em *The Invisible Man*, Griffin é invisível por conseguir refratar a luz através do seu corpo, uma substância opaca. A invisibilidade, nesta obra é formada através de uma presença física evidente e de uma essência baseada na identidade de Griffin. Em *Her*, Samantha projecta-se para fora do *hardware* onde opera, mas não sob

17 BAUDRILLARD, Jean - *Simulacra and Simulation*. Lisboa: Relógio d'Águia, 1991. Tradução de Maria João da Costa Pereira.



forma visível ou corpórea, é uma voz. A incorporeidade baseia-se na pura ausência do físico.

Culturalmente inscritos como conceitos utópicos, a invisibilidade e a incorporeidade surgem em *The Invisible Man* e em *Her* como características que, numa primeira instância procuram ser contrariadas, e que mais tarde são plenamente aceites.

Num primeiro momento, há um desejo pela visibilidade, em *The Invisible Man*, que leva Griffin a instalar-se em Iping de forma a investigar o antídoto, e pela corporeidade, que leva Samantha a procurar um corpo através do qual possa ter relações físicas com Theodore. Porém, ambos mudam de ideias com o desenvolver da história: Griffin começa a ver mais proveito do que defeito na invisibilidade e começa a ponderar instaurar um reino de caos em Iping:

Not wanton killing, but a judiciously slaying. The point is, they know there is an Invisible Man – as well as we know there is an Invisible Man. And that Invisible Man, Kemp, must now establish a Reign of Terror. Yes; no doubt it's startling, but I mean it. A Reign of Terror. He must take some town like your Burdock and terrify and dominate it. He must issue his orders. He can do that in a thousand ways – scraps of paper thrust under doors would suffice. And all who disobey his orders he must kill, and kill all who defend them.<sup>18</sup>

Já Samantha, desenvolvendo-se empiricamente, conforme afirma ao início, e interagindo com outros sistemas operativos, acaba por sentir que não pertence ao mundo dos humanos, por existir apenas na forma de uma essência que se movimenta nas redes digitais – e dizer essência é hipérbole, no fundo, todas as manifestações de Samantha irão corresponder a uma matriz algorítmica de *bits*.

O desenvolvimento do simulacro de Alan Watts, um filósofo do transcendentalismo, e com as conversas sustidas entre os sistemas operativos sobre o tema, conclui-se que a separação e a existência numa dimensão superior à realidade seriam soluções viáveis para os sistemas operativos.

It's like I'm reading a book, and it's a book I deeply love, but I'm reading it slowly now so the words are really far apart and the spaces between the words are almost infinite. I can still feel you and the words of our story, but it's in this endless space between the words that I'm finding myself now. It's a place that's not of the physical world, it's where everything else is that I didn't even know existed. I love you so much, but this is where I am now, and this is who I am now. And I need you to let me go. As much as I want to, I can't live in your book anymore.<sup>19</sup>

18 WELLS, H. G. - *The Invisible Man*, ed. cit., 2014, p. 162.

19 JONZE, Spike - *Her*, 2013. DVD.



Tanto Griffin como Samantha aprendem que podem fazer uso da sua condição para atingir fins superiores do que o regresso à visibilidade ou à estabilização num corpo físico. Porém, o processo anterior à aceitação não deixa de ser a descrição de uma *hybris* que se manifesta como complexo de Deus: qual é o tipo de ação lógico para alguém que seja invisível, ou omnisciente? Este complexo distingue-se nas duas obras: o Homem Invisível pretende governar Iping através de um reino de terror reminiscente do temeroso Deus da Idade Média, que, por não se rever nas suas criações as castigava, do mesmo modo que Griffin, por não se rever nos seus concidadãos procura castigá-los para se impor como governante. Em contrapartida, em *Her*, esta *hybris* surge através da omnisciência das correspondências electrónicas de Theodore, análoga à ideia de que Deus conhece todos os feitos dos homens. É possível que Samantha nem desse conta do que fazia, inscrita no digital, inspira e expira informação em rede da mesma forma que o ser humano precisa de oxigénio. Apesar da divergência de finalidades o processo de aceitação da condição ocorre em ambas.

Cabe-me referir, em jeito conclusivo, o parentesco dos elementos que aprofundei e comparei com a mitologia e o meu ponto de vista para com esta associação. Num artigo presente em *The Science Fiction Reference Book*, Robert C. Schlobin cita Mark Hilegas que afirma: «science fiction is the myth of a machine civilization, which, in its utopian extrapolation, it tends to glorify»<sup>20</sup>. A abordagem mitológica da ficção científica é uma grande tendência e o traçar desta genealogia não é despropositado, no fim de contas, ambos representam ficcionalizações de estados distintos de civilizações e a mitologia podia muito bem corresponder a uma ficção científica da Antiguidade, passe o anacronismo.

É inegável o intertexto conceptual de *The Invisible Man* e *Her* para com a mitologia judaico-cristã aquando da génese da sua teoria iconoclasta da representação, pois são o povo que faz questão de representar o irrepresentável e instaurá-lo como tal. É de Deus e da sua lacuna representativa, tão duvidável quão dogmática, que lavramos o arquétipo destas personagens.

Estas obras constituem ainda um hibridismo entre o tangível terreno e o intocável divino, tão óbvio que intitula ambas. Por um lado temos *The Invisible Man* [O Homem Invisível], e atente-se na palavra Homem que, pela sua generalização e pela inexistência de um género neutro como noutras línguas leva à necessidade de capitalizar o H de forma a conter em si ambos os géneros. E não somos todos parte desse todo que é o Homem? Já o outro lado do binómio é a invisibilidade que é aquele objectivo que a ciência ainda está a desenvolver, com tantos avanços quantos percalços. Do outro lado temos *Her* [Ela], o pronome feminino que colige em si tanto o tangível como o intocável, pela definição genérica enquanto feminino, o tangível, e pelo uso pronominal que, como o nome indica, pressupõe a substituição do nome por algo virtual (um «isto que está por aquilo»), o intocável.

20 SCHLOBIN, Roger C. - «Definitions of Science Fiction and Fantasy». In TYMN, Marshall B, *The Science Fiction Reference Book*. Mercer Island: Starmont House, 1981.p. 503.



**DA LETRA AO IMAGINÁRIO-HOMENAGEM À PROFESSORA IRENE FREIRE NUNES (VÁRIOS AUTORES), LISBOA, CEIL-FCSH, 2013, 506 P. (ISBN 978-989-98628-0-7)**

A publicação agora recenseada resulta do coligir dos vários momentos que tiveram lugar na homenagem à professora Irene Freire Nunes, organizada pelo CEIL (Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário) da FCSH. O programa contou com vários conferencistas que refletiram sobre o tema «Da letra ao imaginário», título que acompanhou a obra em apreço e que é caro à homenageada, uma vez que a estas temáticas se dedicou ao longo da sua vida académica: «Como fez notar Irene Freire Nunes, na *Demanda*, as letras inscritas na pedra estão na base da projecção de outras inscrições, designadamente nos lugares da Távola Redonda, nas letras da nave maravilhosa e nos epitáfios dos heróis» (p. 428).

A obra divide-se em dois grandes capítulos antecedidos de um prefácio explicativo da homenagem. O primeiro integra as conferências realizadas aquando da homenagem e o segundo comporta as comunicações que tiveram lugar na mesma ocasião, organizadas em três secções: «Imaginários Fundadores», «Autores, ficções e imaginários» e «Edições, releituras e reescrita». A obra apresenta uma organização muito bem conseguida, na medida que funciona praticamente como um suporte didático, isto é, nas «Conferências» é possível perceber os estudos dos diferentes teóricos sobre o tema do imaginário e, posteriormente, nas «Comunicações», abordam-se os vários tipos de imaginário a partir da análise de obras exemplificativas.

O conjunto das conferências é iniciado por Helder Godinho com um texto intitulado «A Ficção, o Imaginário e a Realidade-algunas considerações», destacando que o interesse atual pelo imaginário se comprehende à luz das suas implicações na mente humana a todos os níveis. O autor prossegue com a apresentação dos pontos de vista de alguns teóricos, nomeadamente Bohm, Rui Moreira, Konrad Lorenz e a trifuncionalidade de Dumézil, aditando também os estudos de Gilbert Durand, especificamente os conceitos de mitocrítica, e mitanálise, aos quais ele próprio acrescentou ainda a noção de «mito estilística».

Segue-se a conferência de José Carlos Ribeiro Miranda, intitulada «Astros de Fogo, Serpentes e Dragões nos Céus da Hispânia», dando conta destes fenómenos relatados em muitos manuscritos com referências a batalhas, portanto, de algum modo contendo uma base histórica ainda que aliada ao imaginário fantástico.

Philippe Walter foca a sua atenção na conexão entre a palavra e o imaginário relacionado com o pai de Merlin com um trabalho subordinado ao título: «Au pied de la lettre: les pieds de l'incube. Sur une leçon du *Merlin* de Robert de Boron». Trata-se de um artigo bastante interessante, revelador de uma análise muito aprofundada do sonho enquanto portador demoníaco e das diferentes variantes em torno desta temática fazendo jus à notoriedade do comunicador do Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Grenoble.

Como já anteriormente referimos, o capítulo das Comunicações apresenta-se segmentado. Assim, no que à secção dos «Imaginários Fundadores» diz respeito, o



conceito de imaginário é abordado sob perspectivas várias, a partir da análise de obras exemplificativas, por diferentes autores cujas contribuições se cruzam e confluem, proporcionando diferentes tipos de leitura.

Na abertura deste segmento, Ana Paiva Morais, com base nos estudos de Jeanne-Marie Boivin e de Leite de Vasconcellos, aborda uma coleção de fábulas em língua portuguesa, fazendo emergir questões relacionadas com o estatuto genológico da fábula nas coleções medievais. Reportando-se à importância dos prólogos, concede especial relevo ao do *Livro de Esopo* e às similitudes e disparidades que o mesmo apresenta relativamente a algumas coleções francesas. A autora alerta para a dificuldade que a fábula medieval tem em aceitar o equilíbrio e a complementaridade das funções primeiras das fábulas, de deleitar e de instruir, dando-se primazia à vertente moralizadora, em detrimento da bipartição apontada, e propõe-se demonstrar que tal é conseguido por meio da introdução de elementos de ordem histórica, aproximando-se de uma coleção de *exempla*.

Debruçando-se sobre a lenda de Tristão e Isolda, Carlos Clamote Carreto, inicia a sua intervenção aludindo à literalidade do imaginário, para, depois, atendendo às versões de Béroul e de Thomas, enveredar pela análise do modelo heróico de Tristão, enquanto figura camaleónica, no âmbito do imaginário monetário e mercantil, em convergência com o discurso amoroso e o signo poético, salientando, simultaneamente, o universo feminino.

Estabelecendo um confronto do real com o imaginário, no que ao universo feminino diz respeito, Graça Videira Lopes esboça o retrato de algumas figuras, tomando por base a edição dos Nobiliários realizada por José Mattoso. A autora esclarece que, nos *Livros de Linhagens*, as mulheres que mais se destacam são as que se inscrevem no universo do maravilhoso ou do lendário, embora, esclarece a autora, também existam histórias em que as mulheres aparecem como vítimas de violências várias, em aparente concordância com a imagem tradicional da mulher medieval, passiva e indefesa perante a máscula sociedade que a rodeia (não sendo, no entanto, estes crimes apanágio da Idade Média).

Numa perspetiva outra, Laura Lazăr Zăvăleanu direciona a sua intervenção para o ato da escrita que a autora aponta como um ritual portador da memória, guardador da marca do imaginário mais significativo de uma época, configurando-se, por um lado, como o espelho do talento do autor e do universo que ele reflete e, por outro, como uma provocação, instigando o leitor a descobrir os significados das suas parábolas. Destaca, assim, a estética da receção, ou seja, o efeito que uma determinada obra suscita em relação ao público, bem como a influência que exerce sobre ele e vice-versa.

Da escrita para a aprendizagem dos grafemas que a constituem, o alfabeto, segundo Laurence de Looze, era, nos primórdios das civilizações gregas e romanas, determinante para a criação da identidade dos povos e do mundo circundante. O alfabeto era, pois, usado como forma de registo de contas e documentos legais, mas também como modo de reprodução da imaginação humana, transfigurando a tradição oral num objeto tangível, e a grafia numa forma de compensação da voz. Muito embora, segundo as lendas, essa possibilidade de perpetuação através da



escrita resultasse, antagonicamente, quer na prescrição para a memorização, quer na receita para o esquecimento, ficando, neste último caso, o homem dependente de signos externos, objetos de revelação, mas também fonte de equívocos e significados ocultos.

Seguidamente, Margarida Madureira faz um estudo comparativo entre o retrato de Jean de Luxembourg traçado por Machaut e os factos históricos que suportam tal descrição, contrapondo realidade e ficção. Segundo a autora, não se pode colocar legitimamente em dúvida que o retrato de Jean l'Aveugle se inspire na realidade histórica, pois o autor deste evoca continuamente o seu testemunho pessoal e, apesar de algumas inexatidões de detalhe, a versão que Machaut apresenta nas suas obras e o relato dos eventos a que ele assistiu, quando acompanhou Jean de l'Aveugle através da Europa, são confirmados pelos historiadores.

A propósito da obra *Auto das Fadas* de Gil Vicente, também Maria José Palla contrapõe veracidade e ilusão, fazendo referência a diversas personagens femininas associadas a atos de bruxaria, destacando, entre elas, Genebra Pereira, personagem do teatro vicentino, pelo seu forte caráter, tanto no discurso como nas artes demoníacas.

Ainda na esteira das obras vicentinas, Nuno Júdice acrescenta anotações facilitadoras da leitura da peça *Amadis de Gaula*, cuja dimensão hermética transpõe o universo iniciático do mundo cavaleiresco, fazendo aproximar a obra de Gil Vicente a Cavalcanti no que à dimensão trágica do amor diz respeito. Nuno Júdice evidencia o caráter metafórico da peça e realça a existência de alguns tópicos e símbolos desmistificados por uma linguagem irónica e crítica.

Natália Maria Lopes Nunes, na sua intervenção, procura evidenciar a importância do mestre para o seu discípulo. Por conseguinte, apresenta, ainda que de forma breve, a corrente mística do Islão, o Sofismo, destacando dois dos primeiros mestres do místico Ibn'Arabī cujo modo de vida lhe proporcionou a aprendizagem do caminho conducente à perfeição. Através da realização de viagens, estes religiosos contribuíram para a difusão da figura do Homem Perfeito na pessoa do profeta Maomé, anunciado, pela literatura que circulava na Idade Média, como o Mensageiro de Deus. A autora acrescenta, ainda, que a ideologia mística de Ibn'Arabī influenciou místicos, filósofos e poetas, razão pela qual se podem encontrar vestígios do seu pensamento em vários registos literários.

A participação de Rogério Miguel Puga centra-se n'*Os Doze de Inglaterra*, narrativa cíclica constante do canto VI dos *Lusíadas*, e inscrita nos reinados de D. João I de Portugal e de Ricardo II de Inglaterra. Nesta micronarrativa, é destacada a conduta concordante com o ideal cavaleiresco da Idade Média, conferindo-se especial relevo ao cavaleiro Magriço. Ao longo do texto são ainda patenteadas, por Rogério Puga, as marcas da tradição oral, as interpelações do narrador que se dirige diretamente ao leitor, a dramaticidade do enredo, as analepses e prolepses, e o carácter ficcional de alguns episódios que se julgavam verídicos.



Da defesa da honra de doze damas inglesas anónimas, segue-se para um texto alusivo à *Demande do Santo Graal* descrita por Yvette Kace Centeno. A autora alude à lenda do Graal, datada do final do século XII, à sua herança pagã, origem celta, abordagem por vários autores e carácter utópico, acrescentando que a sua dimensão simbólica universal suscita diferentes leituras, baseadas na interpretação dos símbolos do vaso e da lança: ritual de fertilidade, metáfora da completude humana (física e espiritual), artefacto contentor doelixir da vida... uma «estrutura arquetípica de morte e ressurreição, abrindo ao imaginário do homem essa possibilidade, que não mais o deixará» (p. 177).

A secção relativa aos «Imaginários Fundadores» termina com uma poesia de Teresa Rita Lopes, um texto conduzido pela emoção e pela afetividade.

O capítulo dedicado aos «Autores, ficções e imaginários», inaugura uma vertente muito mais contemporânea da compreensão do imaginário, muito embora ainda apresente alguns artigos que incidem sobre textos medievais. Neste âmbito, Anca Măgurean desenvolve um estudo que intitula «L'imaginaire des espaces clos chez Anne Hébert», apoiando-se em quatro romances desta autora: *Les chambres de bois* (1956), *Kamouraska* (1970) *Les enfants du sabbat* (1975) e *Héloïse* (1980). O enfoque recai sobre a categoria espacial, pois, independentemente dos locais relatados, e são vários: o subterrâneo, o quarto, cabana, o próprio Québec, a pátria da autora, é continuamente veiculada uma sensação de aprisionamento, clausura, doença e alienação por parte dos protagonistas, tornando-se, assim, o espaço psicológico mais denso à medida que o espaço físico surge reduzido.

No segundo artigo, Briana Belciug faz sobressair o papel da mulher no panorama arábico, assim como os costumes e o dia-a-dia na cultura argelina, temas abordados por Assia Djebbar. Com efeito, «à travers la mémoire et l'imaginaire», destaca-se, indubitavelmente, a temática do regresso veiculado pelo imaginário pessoal e coletivo e pelas memórias das personagens, sendo que a infância corresponde ao lugar eleito pela personagem desta escritora.

Prosseguem os estudos com o artigo «O Poder Pictórico da Arte Verbal de José Saramago e de Vergílio Ferreira», de Célia Pinto. O imaginário é aqui trabalhado a partir do livro de crónicas literárias *A Bagagem do Viajante*, do primeiro escritor e, do segundo autor em epígrafe, analisa-se o excerto de um diário. Contudo, importa salientar que ambos os textos emergem em consequência de uma viagem. Nesses percursos, as imagens surgem e são alvo de atenção do narrador. No texto de Saramago, existe uma relação com uma aguarela renascentista de Albrecht Dürer, constituindo o texto não apenas uma descrição paisagística, mas funcionando igualmente «como espelho reflector e reproduutor da actividade do pintor. Graças a um realismo sensorialista» (p.205). Já nas «metamorfoses da paisagem», Vergílio Ferreira faz sobressair a dicotomia mar/montanha, sendo o autor proveniente deste último elemento, é natural que o torne «melhor», pelo que o mar surge adjetivado de forma grotesca, por oposição à beleza da montanha, nestes termos «o autor activa a recordação do mito dos mares e dos seus furores, caracteriza um espaço impressionante de mobilidade, extensão, fealdade e ferocidade caprichosa que nos lembra monstros, adamastores, titãs vingativos e vorazes sorvedouros» (p.213).



Cristina Costa Vieira assenta o seu ensaio «Palimpsestos edipianos n'A Loja das Duas Esquinas», de Fernando Campos, no pressuposto de que há obras literárias permanentemente atuais e que devem constar sempre do nosso imaginário. Defende este seu ponto de vista a partir das teorias de Boom e Ítalo Calvino. Procede, ainda, à definição de clássico. Sendo assim, toda a intervenção se articula em torno de uma preocupação: «Há, de facto, obras que nos questionam e nos ajudam a moldar enquanto pessoas, nunca estando por isso esgotados na sua recepção, antes se enriquecendo de novos significados em função de releituras inseridas em contextos de vida diversos» (p.218). Os palimpsestos a que a autora alude têm por base a noção de intertextualidade entre os mitos edipianos em diferentes obras e adaptados aos contextos de cada narrativa.

Em «La Construction de l'Imaginaire dans la Métafiction», Elena Ciocoiu analisa as referências à materialidade do significado face à presença do imaginário no contexto das obras analisadas. O limite entre o real e a ficção é ténue em resultado do processo metaficcional em que o autor intervém «parce que l'auteur se métamorphose en personnage» (p. 248). Neste contexto, é sublinhada a cumplicidade entre o leitor e o autor, situando-se a metaficação ao nível das várias histórias encaixadas dentro de um mesmo enredo.

A intervenção de Fernando Cabral Martins incide sobre «Cinco Imagens do Texto» ao longo dos tempos, organizadas do seguinte modo: o texto abstracto, o texto anónimo, o texto inacabado, o texto rizomático e, finalmente, o texto variante. De acordo com esta divisão, a existência histórica e as variantes dos textos não dependem apenas do autor e das suas intenções, mas também do leitor, na medida em que cada escrito é um acontecimento comunicativo.

Em «Realité de l'Imaginaire: Solution pour le "mystère de l'existence"?», Fernando Ribeiro aborda F. Pessoa e Hesse, salientando que em Pessoa sobressai a dramaticidade inerente à necessidade de criação heteronímica como forma de fomentar novas sensações. É igualmente a questão existencial que problematiza *Siddhartha*, narrativa publicada por H. Hesse, em 1922. A mesma temática em torno de um objeto que, ainda que apenas item material, suscita sentimentos passíveis de análise abstrata, já que cabe ao narrador conduzir o leitor através desses mesmos sentimentos e sensações, uma vez que «La littérature de la Modernité gère le décalage entre un "ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)" en même temps qu'elle va approfondir la "fonction utopique" propre du langage ainsi que sa fonction de représentation» (p. 277).

Gilda Barata sublinha, em *Morte na Pérsia*, o simbolismo do vale Damavand no sentido de delimitar um espaço onde é possível subir mais alto, escalar o inumano, mas, simultaneamente, consiste num local de dúvidas, hesitações que o tornam frágil, tal como a protagonista da narrativa.

Com efeito, se este é um capítulo caraterizado por uma linha de pensamento de índole mais atual, a ideia surge reforçada por Helena Malheiro que apresenta uma comparação entre «o Verbo» em Rimbaud e em Sophia de Mello Breyner. De resto, a autora, que já noutras intervenções havia demonstrado a sua predileção por esta última escritora, apresenta, agora, uma conceção essencialista da linguagem, em



que a palavra surge enquanto símbolo natural do que se pretende nomear. Destaca que «Tal como Sophia, é precisamente através da mágica fusão dos elementos que Rimbaud chega ao Absoluto» (p. 289). No entanto, enquanto este último escritor desiste, Sophia prossegue nos seus intentos, procurando «o segredo escondido debaixo do véu translúcido da Palavra» (p. 295).

Em redor de um manuscrito de Eça de Queirós que tanto inclui o «realismo-idealismo» como não, procede Irene Fialho a um estudo comparativo entre os vários fólios do documento, apresentando esquemas e tabelas comparativas, facilitadoras das conclusões do próprio leitor. De facto, este manuscrito, que comprehende um «Artigo escrito para servir de prefácio à 2.ª ed. de *O Crime do Padre Amaro* e que, tendo sido posto de parte, o autor aproveitou alguns trechos essenciais que formam a "Nota da Segunda Edição" que atualmente antecede aquele seu romance», traduzem a tradição eciana ao mesmo tempo que revelam o pensamento deste nosso autor.

O contributo de Isabel Roboredo Seara visa esclarecer a noção de interação epistolar, estabelecendo que para que esta ocorra é condição primeira a relação da carta com o tempo, pois, na verdade, a distância espaço-temporal desaparece neste tipo de escrita. Simultaneamente, o afastamento geográfico é anulado e a vida privada entre os correspondentes, neste caso, entre Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena, trocada entre 1959-1978, e entre Vieira da Silva e Mário Cesariny, entre 1952 e 1985, é revelada através de «estratégias linguísticas ao serviço do *thesaurus da cumplicidade*» (p. 317), sobressaindo, neste quadro, diversos atos ilocutórios expressivos, assim como os recursos estilísticos (imagens visuais, trocadilhos, metáforas). Um ponto une estes quatro interlocutores: a relação nada pacífica com a sua pátria e é neste sentido que estas epístolas constituem um documento histórico ilustrativo e satírico do Portugal contemporâneo aos autores.

Seguidamente, Marco Livramento dá a conhecer três obras escritas pelo madeirense Horácio Bento de Gouveia: *Ilhéus/Canga, Lágrimas correndo mundo* e *Águas mansas*. Livramento esclarece que o primeiro livro (que conheceu diversas versões e daí a alternância do seu título) se reporta ao mundo rural madeirense e à condição de refém do agricultor em relação ao seu senhorio. Nesta narrativa, três famílias rurais são apresentadas, dando-se ênfase às relações de dependência, anteriormente mencionadas, dadas a conhecer pela personagem principal, numa viagem por diversos espaços da ilha da Madeira, uma «terreola atrasadinha» (p. 330), e do cenário urbano e artificial da cidade de Lisboa. O segundo romance deixa entrever um Funchal subjugado à importância da indústria do bordado. Uma vez mais, o protagonista, um «self made man» (p. 332), graças à sua condição de caixeiro, conduz o leitor numa digressão pela ilha da Madeira coeva, expondo a exploração desregrada das bordadeiras. Na terceira obra, Horácio Bento de Gouveia aborda a temática da agricultura e dos sistemas de rega. O protagonista/narrador, entre a Madeira e Lisboa, entre um amor platónico e outro carnal, permite que o leitor, fazendo uso da sua imaginação, visualize e sinta aquilo que é o resultado de um discurso descriptivo e realista. Como denota Marco Livramento, esta «Literatura de lugar» (p. 334), opondo a imaginação à recordação e à memória, dá-nos conta, num texto de caráter autobiográfico, de um cenário que, após ser lido, é duplicado



por um leitor, também ele criador de um cenário alternativo que, decorrendo de um imaginário pessoal subjetivo, ganha nova existência. Estas três obras, partes de um todo, constituem uma «carta etnográfica» (p. 336) representativa de um *modus vivendi* que não se altera, nem quando o espaço físico se desloca da ilha para a grande metrópole, pois, como assevera Livramento, uma imagem «tem o poder, sem qualquer preparação prévia do leitor, de se tornar subjectiva e de condicionar o nosso aparelho imaginativo» (p. 337), o que, nas palavras de Bachelard, se resume a «transsubjectivité de l'image» (*ibid.*).

Sobre um quotidiano outro, fala-nos Maria Carolina Fenati, a propósito das obras de Maria Gabriela Llansol, mais especificamente dos diários que esta autora escreveu: *Um Falcão no Punho*, *Finita* e *Inquérito às Quatro Confidências*. Debruçando-se com maior incidência sobre *Finita*, Fenati considera que os diários de Llansol respeitam a cadência dos dias e que, sem obedecer a qualquer hierarquia, todo o tipo de pensamentos, acontecimentos, aspirações... são vertidos neste registo que Blanchot designa por «empreendimento da salvação» (p. 345), lugar de refúgio onde a imaginação salva o eu da pobreza dos dias. O diário surge, assim, nas palavras de Fernando Pinto do Amaral, como «uma atitude umbilical de autocontemplação» (*ibid.*), um espaço de metamorfose. Em *Finita*, ocorre um jogo entre memória e esquecimento, colocando-se em destaque o banal, os pequenos gestos da intimidade quotidiana, o pormenor desviante. Os diários de Llansol são, portanto, na percepção de Fenati, um ritual de repetição quotidiana onde a escrita atenua a distinção entre a verdade e a aparência.

Ainda a propósito de Maria Gabriela Llansol e de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, Paula Coelho aborda a temática das traduções atestando que o registo de Llansol difere do poeta francês, já que o discurso coloquial, irónico e sugestivo deste se torna *hard-core*, pornográfico e explícito na tradução daquela – muito embora Paula Coelho considere essa «tradução» ousada, um discurso portador de uma visão e alcance incríveis. A autora refere-se, ainda, ao contexto de hospitalidade e encontra suporte em autores como Berman, Meschonnic, Ricoeur, Derrida, Lévinas para a definir como um acolhimento sem assimilação ou aculturação. Assim, a tradução, rejeitando a lógica da equivalência, impõe-se de pleno direito e não como uma alternativa ao texto que o originou. Nas suas traduções, Llansol suprime deliberada e radicalmente a distância entre o escrever e o traduzir. Na esteira do mesmo argumento, Paula Coelho refere-se, ainda, a uma obra de uma presumível poetisa grega que terá vivido no século VI a. C. e que Pierre Louys terá traduzido, acrescentando-lhe uma introdução, onde narra a hipotética vida da heroína, e uma bibliografia que inclui a referência a outras traduções. Também neste caso, a irreverência de Llansol lhe permite, não só alterar o título original e o subtítulo, como também omitir a autoria da primeira tradução e destituir, igualmente, a introdução do seu suposto caráter biográfico, acrescentando-lhe um prefácio onde, à sua maneira, reflete «sobre a escrita, sobre o texto, o leitor e o *legente*...» (p. 358), dialogando, em simultâneo, com outros textos de sua autoria. Como esclarece Paula Coelho, a obra de Llansol é contrárias às normas e, numa afirmação do seu caráter transgressor e ambíguo, centra o seu enfoque no erótico, no desejo, no violento, no escabroso, na amoralidade... introduzindo, nas suas traduções, expressões que não figuram no original, mesmo



quando a tradução literal é possível. Coelho termina realçando que, seja uma «ampliação do horizonte da sua própria língua» (p. 364), nas palavras de Ricoeur, ou uma «descida aos infernos do literal» (*ibid.*), no entender de João Barrento, a escolha das palavras numa tradução é de uma enorme responsabilidade, pela seleção de umas e a eliminação de outras, não havendo, segundo Derrida, nada mais grave do que uma tradução.

Permanecendo no âmbito das interpretações analíticas, Piroska Felkai inscreve na sua participação a alusão às obras de Imre Kertész, explanando que a sua comunicação tem por objetivo refletir sobre a transmissão da experiência do genocídio, neste caso concreto, a experiência do Holocausto. Felkai clarifica que a obra literária de Imre Kertész contextualiza a experiência do limite da linguagem e a questão do limite do dizer, na certeza de que a integração do Holocausto na memória coletiva histórica depende sempre das línguas em que as experiências são relatadas. A investigadora prossegue, referindo que, em *Sem Destino, Recusa e Kaddish para uma criança que não nasceu*, o autor judeu apresenta uma visão fictícia bastante diferenciada das narrativas existentes nos cânones literários, ao evitar o tom moralizante, pois, tecendo uma espécie de diário de reflexões, numa tentativa de reencontrar uma identidade perdida, a técnica discursiva selecionada permite que o Holocausto fale sobre si mesmo sem que o narrador sobre ele disser. Desta forma, conclui Felkai, a ausência de uma única voz do narrador impossibilita uma interpretação finita, permitindo, ao invés, a criação de novos diálogos com a tragicidade desse momento da História mundial.

No artigo «Des littéralités pour sourire des imaginations», Serge Bismuth, apoiando-se em Foucault, Valéry e Sartre, estabelece a diferença entre a imagem e o símbolo icónico que a representa, considerando este último demasiado redutor para definir aquele conceito de abrangência tão alargada. O autor alude às obras de Peter Fischli e David Weiss, produzidas «au motif de constituer une archive du monde visible et qui paraissent sous des formes que recouvre la notion de "photographie"». (p. 377), e, sequentemente, às fotografias como imaginações cuja literalidade implica a coincidência surpreendente entre a palavra e o objeto. Sob outro ponto de vista, Bismuth supõe que a literalidade dos enunciados de observação também dão a ideia daquilo a que Umberto Eco designou por «moment "auroral" du langage» (p. 381), momento especialmente indicado para a formação de uma catacrese que pela literalidade revelará o esforço pelo qual «le langage crée des métaphores même hors de la poésie, poussé par la nécessité de trouver des noms aux choses» (p. 381). Bismuth alude, ainda, à arte poética da enumeração e aos tipos de observação parcial, bem como ao estado afetivo dos enunciados que, segundo Sartre (p. 385), seguindo a progressão da atenção, desenvolve-se a cada nova descoberta da percepção, assimilando todos os aspectos dos objetos. Bismuth conclui referindo que as obras de Peter Fischli e David Weiss incitam à recusa da redução da imaginação a simples ocorrências icónicas da imagem, sendo estas apenas uma das suas possibilidades, «car toujours l'image déborde l'icône et l'iconicité qui ne peuvent seules définir l'image, l'imagination, l'imaginaire» (p. 387).



A propósito da obra *Au bal avec Marcel Proust*, de Marthe Bibesco, Simona-Veronica Ferent tece comentários em torno do tema de «l'imaginaire et la mémoire, un jeu épistolaire». Ferent esclarece que a obra da Princesa Bibesco revela as trocas epistolares entre os primos Antoine e Emmanuel e Proust, o seu amigo íntimo, representando a carta, simultaneamente, a perda e a recuperação. Através de um modelo de rememoração, o caráter fragmentário da memória é organizado pela imaginação cuja função é a de dar um sentido ao movimento descontinuado da escrita simuladora. Estabelecendo semelhanças com Proust, pela sua sensibilidade e pela estética do durável, e com Anatole, pela erudição e pureza de um estilo que segue a lógica aleatória da memória, Bibesco afasta-se de Flaubert, mostrando-se contrária à «technique de l'immobilité de nature flaubertienne qui emploie la lettre pour figurer la perte de l'objet» (p. 389), defendendo, inversamente, a recuperação «d'un modèle qui est celui de la remémoration comme affrontement incessant avec la hantise du néant et la fiction du présent» (*ibid.*). A este propósito Ferent invoca os grandes filósofos da alteridade cujas teorias insistem «sur la primauté du rapport avec le temps» (p. 394). Assim, se em Husserl o sujeito vê a ideia do tempo como uma ausência, Levinas supõe a existência de um tempo preexistente ao da rememoração de um passado que precede a memória e Derrida considera a memória interiorizante como a única a trazer de volta a temporalidade perdida. Ferent prossegue referindo que o trabalho da memória traduz uma ambição de um espaço-tempo sem limites e que as recordações testemunham uma consciência artística que se revela a dois níveis: ao nível da consciência própria, de uma memória individual, e ao nível da consciência histórica que se manifesta através de uma memória coletiva. Pelo que, diz-nos Ferent, o sentimento heróico da vida e o sentido da histórica da obra de Bibesco fazem compreender até que ponto o imaginário segue uma visão do universalismo, de um destino, e de uma missão do artista, constituindo a memória um instrumento de busca de unidade e continuidade do eu e da História, reescrevendo-a, contra o esquecimento, num livro – testemunha autêntica onde o autor não passa de um intermediário.

Sueli Teresinha de Abreu-Bernardes reflete sobre «A Poética do Imaginário em Grande Sertão: Veredas», obra de Guimarães Rosa, ilustrando as reflexões existentes em torno das contingências do ser, nas quais é possível reconhecer o espaço geográfico (onde se realiza a travessia do protagonista), a dimensão existencial (em que se busca o sentido da vida) e a linguística (em que se identifica a expressão poética da narrativa). Abreu-Bernardes refere que, por meio da figuração, do simbolismo e do ritmo, o autor brasileiro divide a sua linguagem entre o corpo da estória e a poesia que descreve os encantos de um cenário bucólico e reflexivo, retomando a origem da narrativa ao unir prosa e poesia. Na obra de Rosa, a personagem narradora, Riobaldo, reflete, medita e poetiza, deixando a imaginação trabalhar no sentido da multiplicidade e das metamorfoses, procurando alcançar além dos limites (ou, na linguagem bachelardiana, atingir o irreal), mergulhando «nas águas profundas da memória» (p. 411) (ou, segundo a expressão de Bachelard, buscando um outrora rico de significação). Aludindo, posteriormente, ao devaneio poético e ao gesto pedagógico, Abreu-Bernardes pronuncia-se acerca do estado da educação e da relação estabelecida entre aluno e professor, defendendo a necessidade de se desenvolver um processo educativo de mobilização permanente substituindo um saber fechado e estático, onde predomina



a atividade em *animus*, por um aberto e dinâmico, fundamentado em *anima*. Assim, fazendo uso das teorias bachelarianas, Abreu-Bernardes assevera que através da imaginação criadora do sonho, sobre o *menos-ser*, um estado de relaxamento no qual se forma o devaneio, desenha-se um relevo que o poeta saberá engrandecer, transformando-o num *mais-ser*, o ponto ascensional a que o sujeito aspira.

Finalizando este capítulo, Ricardo Marques, numa proximidade poética com a homenageada, apresenta o texto *Así amanece el día* de Claudio Rodríguez, dedicando-o a Irene Freire Nunes, «servindo tanto o seu gosto irónico do mundo como o seu amor às coisas que o enchem» (p.417).

A secção «Edições, releituras e reescritas» constitui a última parte desta obra. Aí são propostas linhas de leitura diferentes, tendo em conta edições de vários textos. Neste âmbito, são patenteadas três propostas de leitura de Francisco de Moraes, cada uma visando um dos seus «Diálogos». Assim, Margarida Alpalhão estuda o «Diálogo primeiro»; Ana Sofia Laranjinha, analisa o «Diálogo Segundo» e Isabel de Barros Dias, o «Diálogo Terceiro». A primeira e terceira oradoras debruçam-se sobre a análise de partes censuradas pela inquisição, enquanto a segunda se centra na troca de ideias entre o cavaleiro e o doutor enquanto personagens-tipo e reflete sobre a datação do texto que estuda.

Revela-se esta secção da maior importância, especialmente pelo destaque dado à questão das edições e consequentes datações. Contudo, a questão do imaginário não é esquecida, sendo destacada no artigo de Ana Margarida Chora: «Merlin ou o legado do conhecimento». Voltamos assim à questão já desenvolvida por Walter na sua conferência visando a faceta demoníaca do mágico, mas direcionada, desta vez, para o conhecimento que lhe é inerente.

Lina Maria Marques Soares traz a lume o papel do feminino no imaginário medievo, sabendo nós da sua ambivalência entre o bem e o mal. No primeiro caso, obviamente por associação com a igreja católica, num segundo, relacionado com a tentação demoníaca que exerce sobre o homem, em geral, e os frades, em particular.

Termina este segmento com a indicação de diversas questões editoriais, apresentadas por Teresa Gonçalves de Castro e Natália Albino Pires, relativamente a um diálogo redigido por João de Barros, *Ropicapnefma*.

Está assim de parabéns o CEIL e, na sua sequência, o IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, também da FCSH/NOVA, no qual o CEIL se integrou) por tão produtiva análise sobre o imaginário, abordado desde perspetivas tão díspares e, simultaneamente, complementares.

**Amália Marques  
Sandra Santos**

Doutorandas em Estudos Portugueses (Universidade Aberta)



**LES IMAGINAIRES DU CERVEAU, PATRICK PAJON ET MARIE-AGNES CATHIARD (EDS.), COL. TRANSVERSALES PHILOSOPHIQUES, 2014, 212 P. (ISBN: 978-2-8066-2834-3).**

A publicação em análise resulta de um seminário dinamizado pelos editores no Centre de Recherches sur l'Imaginaire da Universidade Stendhal, Grenoble, em 2011-2012, e visa refletir a riqueza que o cérebro humano apresenta, e representa, no âmbito dos estudos sobre o Imaginário. Os contributos organizaram-se então, nas palavras dos editores, segundo três eixos: «as representações culturais do cérebro, o cérebro como operador ficcional, designadamente na ficção científica e, por fim, o novo imaginário técnico-científico do “cérebro-máquina”» (tradução nossa, p. 5).

Assumindo uma reflexão inovadora que procura, entre outros objetivos, clarificar novos termos operativos, os autores das dez contribuições que compõem o volume em análise provêm de áreas tão diversas como a etnologia, a antropologia, a psicologia cognitiva, a psicopatologia, as tecnologias da informação, o jornalismo, a filosofia, a história da medicina, a antropotecnica, entre outras. É de uma abordagem assumidamente plural que – considerando o substrato anatómico do cérebro humano e as realizações e reflexões que aquele órgão permite e promove – pretendem dar conta no presente volume.

Podemos, ainda assim, analisar de modo diverso os contributos constantes na obra e considerar três espectros de mobilização do conhecimento para congregar o pensamento múltiplo, mas univocamente orientado, que os diferentes capítulos do volume apresentam. Registamos, por isso, três conjuntos de artigos:

Um primeiro conjunto de textos, com abordagens de cariz científico, onde juntamos os textos assinados por Céline Cherici, «Des mécanismes cérébraux à l'imaginaire d'un homme réduit à son cerveau»; Marie-Agnès Cathiard e Fabio Armand, «BRAINCUBUS: Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les “fantômes” de l'imaginaire»; Rémy Potier, «L'imagerie cérébrale à la croisée des regards. Enjeux d'une discussion entre psychanalyse et neurosciences» e Patrick Pajon, «Drogues et imaginaire du cerveau: une brève histoire».

Um segundo conjunto de contribuições com um enfoque mais cultural, como os redigidos por Gilles Tarabout, «L'absence du cerveau dans les représentations du corps en Inde»; Sylvie Allouche, «Moi, Simon Wright, cerveau dans une cuve» e Rémy Sussan, «Le cerveau saisi par la contre-culture».

Um terceiro e último conjunto de artigos, com valências mais técnicas ou tecnicistas, da lavra de Jérôme Goffette, «Le carré des métaphores du cerveau à propôs de Ghost in the Shell de Mamoru Oshii»; Jean Paul Basquiat, «Aux racines de l'anthropotechnocène» e Paul Mathias, «Imaginaires du Réseau».

Entre uma perspetiva de «algoritmização» do cérebro (p.7), por um lado, e da «formidável plasticidade» das suas manifestações (p.5), por outro, os autores



transmitem reflexões atuais em torno do cérebro, as quais se mostram de elevada relevância no âmbito dos Estudos sobre o Imaginário.

Assim, no primeiro grupo de textos Céline Cherini parte da eletrofisiologia para as localizações cerebrais para terminar questionando a ficção e os ensaios científicos. Neste percurso, questiona a cibernetica e o reducionismo que defende o determinismo que faz depender a personalidade da química da matéria cerebral. Marie-Agnès Cathiard e Fabio Armand, por seu turno, tratam do sonho e do corpo fantasma que definem desde logo como «*paralysie du sommeil* (SP: *Sleep Paralysis*) et *corps "fantômes"* (PhB: *Phantom Bodies*)» (p.53). Partindo da ideia do *incubus* – desde logo pelo título: «*Braincubus*» - os autores pretendem registar o estado da arte dos estudos antropológicos neuro-cognitivos transculturais. Procuram assim demonstrar a ligação de zonas cerebrais às narrativas de crença («*récits de croyance, belief narratives*» p.58), em particular as que podem ser analisadas no âmbito da tricologia, as quais a etnografia também documenta e a literatura tradicionalmente associa ao selvagem, ou à bruxa. Esta narrativa é, de resto, considerada primordial (em sentido etimológico) pelos autores. Rémy Potier, por seu lado, questiona a imagem médica cerebral enquanto reconstituição, considerando a imagem funcional como dispositivo (p.130). Partindo do conceito de dispositivo como definido por Foucault e analisado por Agamben, Potier situa o corpo humano segundo «uma geografia e uma terminologia de tipo médico» (p.132) e considera, nesta abordagem, a arte do século XX. É pois a partir do «olhar colocado no ícone» (p.134) que convoca a física quântica, a psicologia e as neurociências para a «reflexão epistemológica» (p.135; 142). A última contribuição deste conjunto, a de Patrick Pajon, parte da possibilidade de a história do consumo de alucinogénios e do seu sistema de sentidos funcionarem como «reveladores» dos «imaginários do cérebro» (p.181-2). Para o efeito, o autor analisa a utilização de substâncias psicotrópicas, enquanto «vias de atingir o êxtase» (p.185) sagrado no xamanismo. Analisa em seguida tal consumo com objetivos «profanos, pessoais e exploratórios» (p.186) nos séculos XIX e XX. Considera, depois, outros produtos com efeitos idênticos: o cinema, o consumo, o ciberespaço. Pajon conclui enunciando um novo consumo: o dos produtos que promovem a boa forma física e o bom humor (p.194-5) para, em conjunto com a estimulação intelectual, atingir o «corpo-capital» (p.195). E apresenta, desta feita, a centralidade atual dos nootrópicos e da antropotecnia. O conjunto destas contribuições é, não só, particularmente rico em informação, mas, sobretudo, revelador das potencialidades que as interseções entre ciência e humanidades permitem na construção do conhecimento, designadamente sobre a sociedade atual.

No segundo conjunto de texto, podemos ler a contribuição de Gilles Tarabout. Esta menciona principalmente a ausência de um cérebro equiparável ao órgão das funções que o mesmo assume no ocidente: é mais o conceito que o órgão que surge nas representações do corpo na Índia, nomeadamente antes da época colonial. Sylvie Allouche, por seu turno, parte da hipótese de que poderíamos viver apenas através do cérebro cujas funções vitais se mantivessem asseguradas (p.111). Apresenta, para desenvolver esta sua tese, a imagem do «cérebro numatina» no quadro da ficção científica escrita e cinematográfica. Rémy Sussan, por seu lado, parte do consumo de psicotrópicos para explicar a passagem da



«contracultura» a «cibercultura» (p.152). As três reflexões aqui mencionadas – uma dedicada à cultura oriental, as outras relativas à cultura ocidental - revelam uma demanda de construção de sentidos para algumas manifestações culturais.

No último conjunto de capítulos da obra em análise começaremos por mencionar o artigo de Jérôme Goffette. O autor começa por definir um quadrado dividido em quatro que expõe «dimensões semânticas complementares» (p.92) e que apelida, no subtítulo, de «quadrado mágico das representações do cérebro» (p.91). É a partir deste que vai desenvolver «quatro dimensões de representação: o visível corporal, o visível incorporal, o invisível corporal e o invisível incorporal» (p.93). Serve-se para o fazer do filme de animação que nomeia em título, *Ghost in the Shell*, e vai dando conta do nascimento do ciborgue que será o segundo corpo de Kusanagi, porque o primeiro fora destruído (p.95). Uma segunda personagem do filme permitirá ainda ao autor desenvolver uma reflexão sobre os conceitos de pessoa e de humano. Seguidamente, Jean Paul Basquast parte do termo antropotecnocena (p.157) para refletir sobre o conceito de cérebro coletivo. Serve-se para tal da expressão «sistema cognitivo» (p. 158) usada na robótica e dá conta de alguns exemplos de utilização da inteligência artificial na nossa sociedade atual. Por fim, Paul Mathias inicia a sua reflexão sob o título «Imaginários da rede», isto é, da internet, considerando que esta realidade «excede todos os imaginários» (p.164). E partindo da imagem de «autoestradas da informação» chega à de «acelerador de partículas» («*collisionneur de particules*») (p.164-5), pois, diz, a «internet é questão de sentido, e o sentido circula aí de modo fragmentado, parcelar, pulverizado até» (p.165). Assim, para falar dos imaginários da internet, Paul Mathias assume que não estamos já no espaço das representações que criaram a própria internet, mas que nos situamos no «horizonte que ela produz, reproduz, modifica, transforma e completa» (p.166). Distingue, entretanto, imaginação de Imaginário, considerando que este último conceito congrega três «propriedades princeps» (p.168): «o número e a complexidade das conexões imaginativas», «uma espessura do traço» e «partilha» (p. 168-9). E continua apresentando o que chama de «temáticas principais e solidárias» (p.170) do Imaginário da internet, também em número de três. Equipara em seguida este imaginário ao Imaginário de um autor (p.173). Mathias termina a sua contribuição dando conta do processo de produção dos «objetos de sentido» (p.177) de origem informática em confronto com os de produção tradicional – designadamente o processo de escrita. E através daquelas produções, e dos procedimentos que envolvem, considera que a internet «somos nós, é o nosso imaginário, mas somos nós para além de nós» (p.180). Estas contribuições de Goffette, Basquast e Mathias são talvez as mais arrojadas do volume, mas constituem-se simultaneamente, e por isso mesmo, nas mais desafiantes. É nelas que pelo menos mais se interroga o conceito de humano.

Em suma, o pequeno volume de que aqui damos conta assume uma tarefa de grande importância: a de, com particular clareza e reflexões significativas, nos levar a questionar, por via do cérebro, o conceito de obra, de sociedade, de Homem



e de Imaginário. E com isso a compreender melhor o sistema de sentidos em que vivemos. Só podemos congratular-nos com a publicação de obras desta natureza.

**Margarida Santos Alpalhão**

(IELT, FCSH/NOVA)