



ASSOMBRAÇÕES

a inscrição do fantasma

organização

Clara Rowland

José Bértolo

DOCUMENTA



ASSOMBRAÇÕES
a inscrição do fantasma

Abel Barros Baptista
Amândio Reis
Bárbara Bergamaschi Novaes
Clara Rowland
Humberto Brito
Joana Matos Frias
Joana Meirim
José Bértolo
Margarida Medeiros
Maria Joana de Melo
Pedro Sepúlveda

ASSOMBRAÇÕES

a inscrição do fantasma

organização

Clara Rowland

José Bértolo

DOCUMENTA

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC).

O IELT é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI
<https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>
e do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI
<https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

Índice

INTRODUÇÃO

Clara Rowland e José Bértolo, «A Inscrição do Fantasma»	9
---	---

PARTE I

Joana Matos Frias, «Breve Fábrica de Sombras: A Espectrográfica de Carlos de Oliveira»	23
Amândio Reis, «Imortal às Vezes: Para uma Leitura de <i>Os Objectos Principais</i> , de António Franco Alexandre»	43
Joana Meirim, «Os <i>Souvenirs Pieux</i> de Adília Lopes»	63
Pedro Sepúlveda, «A Cidade Sou Eu: Assombrações em Álvaro de Campos e Drummond»	75
Clara Rowland, «Visitas: Autobiografias Espectrais»	91
Abel Barros Baptista, «A pessoa está aí?»	111

PARTE 2

Humberto Brito, «Fantasma de Wolfbach»	147
José Bértolo, «Pessoal e Transmissível: <i>O Livro da Patrícia</i> »	169
Bárbara Bergamaschi Novaes, «Filmes Caseiros Mal-ditos: Fantasmas Anarquívicos em <i>Happy End</i> e <i>Filme Particular</i> »	189
Maria Joana de Melo, «Fantasmas Femininos no Terror Português»	215
Margarida Medeiros, «Fantasmagoria»	233

CODA

«As Últimas Imagens», para Margarida Medeiros	249
---	-----

A Inscrição do Fantasma

Clara Rowland e José Bértolo

Numa cena de *L'Histoire d'Adèle H.* (*A História de Adèle H.*, 1975), de François Truffaut, a protagonista — que viajou para Halifax atrás de um amor impossível e vagueia pela cidade sem nunca se identificar como a filha do «maior escritor francês vivo» — escreve por fim o nome do pai num espelho coberto de poeira, para logo o apagar. Este é um momento extremo no percurso de Adèle, obrigada a denunciar o que tanto tentou esconder. É, também, um exemplo particularmente interessante para descrever o propósito deste livro. Truffaut representa-o num plano aproximado do espelho, com o perfil baço de Adèle a aparecer por detrás da poeira e com a sua mão, vestida com uma luva preta, a traçar as letras na superfície do espelho para depois apagá-las. As letras cobrem o vulto de Adèle. O gesto brusco da mão, riscando e rasurando o que antes traçara, parece também apagar esse perfil, que se destaca no final sobre a mancha negra do espelho como um perfil espectral.

Se é certo — como o título sugere — que este livro falará de diferentes figurações do fantasma, este exemplo ilustra o modo como o fará. A espectralidade da cena do filme de Truffaut começa por insinuar-se na complexa relação que estabelece com o meio de representação: a câmara a filmar o espelho, a imagem reflectida a oscilar numa série de aparições e desapareições, a dinâmica fantasmagórica de algo que se revela enco-brindo outra imagem e arrastando-a consigo ao voltar a desaparecer. São gestos que inscrevem no filme uma interrogação do modo como mostra, oculta, revela e apaga, ou do modo como conjuga, inevitavelmente, o visível e o invisível, a presença e a ausência em cada plano. Inscrevem-na, porém, precisamente através de um gesto — violento, problemático — de inscrição de um nome: na denúncia transgressiva de Adèle, a condição espectral da sua personagem ao longo do filme — fantasma que aparece para assombrar o seu amor perdido primeiro em Halifax e depois, cada vez mais espec-





tral, na ilha de Barbados, mas também filha de um pai que a persegue como um fantasma sempre presente, duplo para a sua condição de escritora de cartas e diários progressivamente mais ilegíveis — não se separa nunca da escrita.

É este vínculo entre representação, imagem e escrita que o livro procura ao considerar a presença do fantasma na literatura e nas artes. Como o exemplo que aqui convocámos parece mostrar, a escrita e a imagem implicam sempre, de algum modo, o fantasma; e as histórias de fantasmas que a literatura, a fotografia ou o cinema contam são muitas vezes formas de figurar essa relação. Nos ensaios deste livro esta relação entre a espectralidade da representação e a inscrição do fantasma é constante — na assombração da autoria e da assinatura, na espectralização dos objectos no jogo da poesia ou da imagem, na convocação dos mortos ou na encenação do seu regresso.

* * *

Este livro surge como resultado final do projecto «GHOST — Espectralidade: Literatura e Artes (Portugal e Brasil)», desenvolvido no IELT, uma unidade de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), ao longo de dois anos, entre Fevereiro de 2023 e Janeiro de 2025.

A questão espectral tem tido uma fortuna crescente nos estudos artísticos, literários e culturais das últimas duas décadas, que parece vir aumentando desde 2002, o ano em que Roger Luckhurst identificou e questionou esta tendência no seu artigo sobre uma «linguagem crítica da modernidade espectral ou assombrada» (2002). Logo depois, Jeffrey Weinstock não só regressou à ideia de que se atravessava, no pós-*Spectres de Marx* (Derrida 1993), um «*spectral turn*» na teoria literária, mas avançou, também, a interessante hipótese de que o discurso académico contemporâneo vivia uma fase de «assombração», tanto pela vasta produção artística em torno desta temática quanto, e sobretudo, pelos muitos estudos que têm vindo a avolumar-se, contribuindo para a densificação e a «ubiquidade» de um «discurso [crítico] espectral» (Weinstock 2004: 4-5).

Em *The Spectralities Reader*, María del Pilar Blanco e Esther Peeren propuseram que se alargasse as possibilidades de leitura deste «*spectral turn*»: já não só como uma «viragem para o espectral», mas também — e sobretudo, na perspectiva que animou

este projecto — como uma «espectralização da viragem», num processo que visava já libertar as coordenadas da reflexão de «pontos de partida bem definidos, ideias de progresso linear, e destinos fixos» (2013: 32).

Com esta noção bem presente no horizonte crítico, o trabalho desenvolvido no seio do projecto GHOST partiu, como se espera de um projecto desta natureza, da identificação sistematizante de um campo de estudos, com as suas referências e os seus casos de estudo privilegiados, mas procurou prolongar a sua acção para além desse mesmo campo. Em suma, não usar a espectralidade como um quadro teórico, mas sim tornar esse quadro um enquadramento fluido, móvel, por vezes impressionante. Fazer como os fantasmas: deambular, desarrumar, assombrar (os próprios objectos, num jogo de iluminações e refacções: aquilo que eles projectam em nós e aquilo que nós projectamos neles). E isto num universo específico, o português e brasileiro, em cuja crítica a viragem espectral se fez sentir com menos vigor. Com efeito, os estudos sobre o espectral nas humanidades, em Portugal e no Brasil, são escassos e pouco sistemáticos, sobretudo tendo em conta que, ainda que alguns investigadores — Margarida Medeiros e Fernando Guerreiro à cabeça (cf. Medeiros 2010 e Guerreiro 2011) — se tenham debruçado sobre o assunto, os seus objectos de estudo nem sempre pertenceram à produção artística portuguesa e brasileira.

Com este horizonte crítico, o projecto propôs-se mapear a questão espectral na literatura e nas artes, em Portugal e no Brasil, do final do século XIX à contemporaneidade, reunindo, sistematizando e analisando os trabalhos sobre o tópico conduzidos até ao momento, mas procurando, em especial, reflectir e convidar a reflectir livremente sobre a imaginação espectral na literatura e nas artes.

Os trabalhos desenvolveram-se sobretudo através de um ciclo de encontros temáticos, em que membros da equipa do projecto e investigadores externos discutiram diferentes configurações possíveis da questão espectral de uma forma exploratória e plural. No cerne desta inquirição, residiu sempre o fantasma enquanto poderosa figura metafórica, com tanto de temático quanto de teórico, porque, pela sua natureza, não pode senão trazer consigo uma variedade de questões fundamentais no pensamento sobre a arte e a representação, mas também sobre a experiência e a história humanas. Por conseguinte, e retrospectivamente, no panorama oferecido por estes encontros podemos identificar problemáticas e assuntos diversos mas inter-relacionados — ou

tornados inter-relacionados pelo nosso gesto de os convocar para reflexão à luz da perspectiva espectral —, que vão desde a ontologia dos meios de representação às configurações que a memória do passado colonial português tem adquirido nas artes, ao modo como certos espaços espectrais são representados nas artes e convidam as artes a pensar-se enquanto, também elas, um espaço espectral, ou, ainda, à forma como o género da autobiografia pode ser explorado na literatura e nas artes como veículo para a invocação de fantasmas da memória mas também para a espectralização do presente em que a escrita materialmente se inscreve.

* * *

Os ensaios deste livro mantêm o espírito atrás descrito, perseguindo figurações muito diversas do fantasma no universo da Literatura e das Artes em português, mas permitindo todas as assombrações e contaminações inevitáveis com outros contextos. O índice do livro funciona já, num certo sentido, como resposta a uma invocação: ao fim de uma série de encontros e colóquios envolvendo a equipa do projecto e outros colaboradores, nos quais se privilegiou sempre a discussão de hipóteses e de investigações em curso, os membros da equipa foram desafiados a escrever os ensaios que melhor representariam as inquirições alimentadas pelas conversas e pelas discussões mantidas ao longo destes dois anos, sem uma orientação pré-determinada. Ficou claro desde logo que o resultado final espelhava a dupla orientação do projecto, com um conjunto de textos incidindo sobre formas de espectralidade na literatura portuguesa e na literatura brasileira, e outro perseguindo configurações espectrais no cinema e na fotografia. E espelha também, acreditamos, a fluidez do método, com textos focados na identificação de formas do fantasma em obras literárias ou cinematográficas; mas também com textos assombrados pela aparição de uma dimensão espectral na representação, capaz de contaminar a própria inquirição e de a transformar por dentro.

No exemplo com que começámos, o de *Adèle H.*, o fantasma do pai aparece negativamente figurado através da escrita do seu nome: uma escrita que logo se apaga, rasurada com violência; e uma escrita que torna opaco, encobrindo o rosto da filha que o nomeia e se substitui ao corpo ausente do pai, ausência fantasmática a pairar sobre todo o filme de Truffaut, vazio contra o qual a figura extraordinária de Adèle se vai

desenhando. Também ao longo deste livro, pelas razões que começámos a apontar, a representação do fantasma é, em vários sentidos — na literatura como na fotografia ou no cinema —, uma escrita do fantasma, no duplo sentido em que o fantasma é convocado para o espaço da representação e em que a própria representação se espectraliza, ou se revela fantasmática, por acção do fantasma ou da sua invocação.

O vínculo entre estas dimensões abre o livro com a figura determinante da cena de Truffaut: a apropriação de uma assinatura, que aqui se cruza por caminhos distintos com aquilo a que em retórica se chama prosopopeia — na definição de De Man que neste livro se recupera, «apóstrofe a uma entidade ausente, morta ou sem voz, [...] conferindo-lhe o dom da palavra» (1984: 77). A partir do fascínio de Carlos de Oliveira com a assinatura de Flaubert, Joana Matos Frias desenvolve uma leitura da «espectrográfica» de Oliveira em torno de uma parentela, linhagem ou influência entre escritores que se inscreveria em «outro tipo de genética, radicalmente sobrenatural». A afinidade entre Oliveira e Maiakovski — lida em termos epistolares, como se de uma correspondência entre obras se tratasse — é assim explorada como «caso exemplar de espectrografia» ou de *ghostwriting*. Também na leitura que Amândio Reis apresenta de *Os Objectos Principais* de António Franco Alexandre se fala de uma peculiar forma de *ghostwriting*, no intervalo entre palavras e coisas, em que a prosopopeia abarca tanto o fantasma quanto o mundo dos objectos, figuras de uma autoria paradoxal. E nomear os mortos, falar com eles e dar-lhes voz é, ainda, na leitura de Joana Meirim, a função da escrita na obra de Adília Lopes, atravessada pela figura da *pagela* e dos *santinhos*, figuras espectrais do poema ou do livro.

Na sua leitura cruzada das relações entre a espectralidade do sujeito e a assombração da cidade em Álvaro de Campos e Drummond de Andrade, Pedro Sepúlveda comenta o quiasmo armado pelo poema «Convívio», de Drummond, que faz do sujeito que carrega consigo os seus mortos, ou os seus hóspedes espectrais, um «hóspede desses mesmos hóspedes». Como diz o poema de Drummond, «talvez existamos somente neles, que são omissos» (2006: 89). Dessa reversibilidade falam, por caminhos diversos, os textos deste livro, fazendo da figura do *ghostwriting* o eixo que aproxima a inscrição do fantasma na escrita e a assombração da escrita, ou da representação, pelo fantasma. Nos ensaios de Clara Rowland e de Abel Barros Baptista que fecham a primeira parte, tanto a prosopopeia do fantasma infantil, conferindo o dom da palavra ao *infans* que

não pode falar e vinculando a escrita autobiográfica à produção de fantasmas, quanto a lacuna entre a casa de infância de Bento Santiago e a sua reprodução tardia que o incita — prosopopeia também — à escrita de um livro inteiramente assombrado pelo *revenant* Escobar, aprofundam este vínculo entre escrita e espectralização que começámos por descrever a partir de Truffaut.

* * *

Truffaut foi, aliás, um dos autores que problematizou com maior eloquência e sofisticação a temática espectral no cinema. E a segunda parte deste livro debruça-se, justamente, sobre as duas artes tecnológicas da mimese: a fotografia e o cinema.

Perspectivar estes dois meios de representação através do nexos espectral pode iluminar o modo como a arte lida com questões fundamentais como a morte, a memória, a representação e o tempo. Tal como propõe Barthes em *La chambre claire*, a fotografia carrega consigo o paradoxo do «isto foi» [*ça a été*], é uma presença que testemunha uma ausência, um registo do que já não está mais lá. A natureza indexical da imagem fotográfica estabelece uma relação física com o passado, transformando-a num vestígio espectral do real, um pedaço de tempo e de espaço extraído do fluxo imparável do mundo. O cinema, por seu turno, ainda que herdando a qualidade fantasmagórica da fotografia, adiciona-lhe movimento, criando uma experiência temporal complexa durante a qual certas figuras ganham uma vida aparente através da sucessão de imagens fixas. Como observou Edgar Morin (1980), o cinema funciona como uma espécie de máquina de ressurreição capaz de trazer de volta, ainda que como espectros, momentos e pessoas que foram capturadas no passado.

Estas artes do visível assentam, portanto, na potência do paradoxo, e um dos mais cativantes é a tensão gerada entre revelação e ocultação, constituindo-se tanto pelo que os filmes mostram quanto pelo que escondem. O invisível apresenta-se no fora-de-campo, mas também no intervalo impenetrável entre os fotogramas (fotogramas em sentido literal ou operativo, como no caso do digital), entre os planos (ao nível da montagem), bem como na própria natureza da imagem como registo de uma ausência. Na fotografia, em particular, o apelo do invisível manifesta-se também através do *punctum* barthesiano: o detalhe convoca ou produz algo além da própria imagem,

uma «ferida» (termo de Barthes) na superfície do visível que nos convida a mergulhar dentro da fotografia e para além dela, abrindo as portas ao imaginário. No campo de uma concepção espectral da fotografia e do cinema, o invisível não é, portanto, mera negação do visível, mas um elemento constitutivo que dá potência ao que é mostrado, revelando como estes meios operam não apenas como artes ou tecnologias da visibilidade, mas também como formas de evocar o que escapa ao visível.

Os textos aqui publicados enquadram-se no âmbito destas questões ontológicas fundamentais, procurando, porém, ampliar o debate ao mesmo tempo que reformulam ou precisam os termos da discussão. Humberto Brito propõe pensar a fotografia como uma forma de leitura do mundo. Resultando do encontro entre a interioridade do fotógrafo e o «não-eu» (o mundo exterior), a fotografia — «imagem mecânica de uma operação da mente» — «revela segredos» que só se tornam plenamente compreensíveis *a posteriori*, no regresso às imagens agora assombradas pelo seu autor. Diferentemente de uma terapia que visaria expulsar fantasmas, a prática fotográfica — ilustrada aqui pelo diálogo entre o texto e as fotografias da autoria de Humberto Brito — busca convocá-los e dar-lhes morada. Centrando-se menos no acto fotográfico e mais naquilo que se pode fazer com fotografias e palavras no contexto material de um livro, José Bértolo explora a criação de livros como um acto de invocar fantasmas e partilhá-los com os leitores, através de um caso particular, *O Livro da Patrícia*, de David-Alexandre Guéniot, uma obra que é tanto sobre um fantasma específico (o de Patrícia Almeida, fotógrafa portuguesa que é o tema ou objecto do livro) quanto sobre a ontologia propriamente espectral da imagem fotográfica.

Da fotografia, passamos ao cinema. Bárbara Bergamaschi Novaes explora o *found footage* como género eminentemente espectral, forma de interrogar criticamente arquivos históricos e revelar significados insuspeitos, a partir de filmes de Peter Tscherkassky e Janaína Nagata que expõem tensões entre o visível e o invisível, o dito e o não-dito, trazendo para o espaço do filme materiais *achados* nos espaços de descarte da vida quotidiana — numa loja de antiguidades ou no lixo. Fazendo parte de uma tradição cinematográfica contemporânea que propõe visitar arquivos privados com vista à reelaboração da História oficial, estas obras são aqui lidas não como exercícios de nostalgia ou documentação histórica, mas sim como intervenções políticas que buscam transformar a compreensão tanto do passado quanto do presente. Maria Joana de

Melo, por seu turno, destaca a influência, em três filmes de género portugueses, de elementos trágicos na estrutura narrativa do terror, como o mal com origem onde se espera que nasça o bem, a claustrofobia espacial, a desorientação temporal e a figura do coro, geralmente impotente face aos eventos. No género do terror, a mulher, que é frequentemente reduzida a papéis secundários, assume protagonismo pleno enquanto bruxa, personificando a agência e uma certa forma de caos. O feminino espectral desenha-se assim entre o sublime e o grotesco, o poder e a transgressão, a *femme fatale* e a figura psicanalítica da mãe protectora e destrutiva.

* * *

O projecto GHOST assistiu ao desaparecimento de Margarida Medeiros em Janeiro de 2024. Margarida Medeiros foi membro da equipa do projecto e surge aqui como autora póstuma, encerrando o conjunto dos textos com a republicação do capítulo «Fantasmagoria» do seu derradeiro livro *Animismo e Outros Ensaios* (2023). Talvez não haja melhor remate possível para este livro que um texto no qual Margarida Medeiros, provavelmente a maior especialista na temática espectral no nosso país, traça o perfil fantasmagórico dos vários *media*, com destaque para a fotografia e o cinema, oferecendo uma visão panorâmica e eficaz das implicações ontológicas e psicanalíticas do fantasma na arte que orientaram a concepção deste projecto e deste livro. No final do livro, apresentamos a nossa homenagem com um conjunto de fotografias captadas em Avelar, a 10 de Janeiro de 2024, dia em que Margarida Medeiros regressou pela última vez à sua terra natal.

Referências

- DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2006), *Claro Enigma*. Lisboa: Livros Cotovia.
GUERREIRO, Fernando (2011), *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
LUCKHURST, Roger (2002), «The Contemporary London Gothic and the Limits of the ‘Spectral Turn’», in *Textual Practice*, n.º 16(3), 527-546.
MAN, Paul de (1984), *The Rhetoric of Romanticism*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- MEDEIROS, Margarida (2011), *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MORIN, Edgar (1980), *O Cinema ou O Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia* (trad. António Pedro Vasconcelos). Lisboa: Moraes Editores.
- PILAR BLANCO, Maria del e Esther Peeren (2013), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Nova Iorque e Londres: Bloomsbury.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (2004), *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- TRUFFAUT, François (1975), *L'Histoire d'Adèle H (A História de Adèle H.)*.

PARTE I

Breve Fábrica de Sombras: A Espectrográfica de Carlos de Oliveira

Joana Matos Frias

Recolhe, de manhã, a breve fábrica
De sombras. [...]
Se quisesse falar, só comporia
sobre línguas e fogo: o nascituro
regresso a poemas póstumos, as ígneas
correntes sem domínio, a voz
paterna e surda. [...]

NUNO GUIMARÃES

o homem é sempre um tablado onde varios
phantasmas se despedaçam.

RAUL BRANDÃO

Num certo momento do texto «Almanaque literário», incluído na coletânea *O Aprendiz de Feiticeiro*, há um passo notável em que Carlos Oliveira menciona a edição da correspondência de Flaubert, aparentemente com um único intuito — o de chamar a atenção para o *fac-simile* da assinatura manuscrita do escritor francês no volume:

Às vezes compro um livro assim. Raramente, só em certas horas vulneráveis, quando a tentação passa à frente do orçamento exíguo e usa o grande truque, o da franqueza: está-te nas tintas para o orçamento.

Ontem estive-me nas tintas e comprei uma nova edição das «Cartas» de Flaubert. Le texte a été composé en caractères garamond, corps 10, et le tirage exécuté sur papier blanc sans bois. La reliure (imitação de pele, melhor, uma estilização da sua textura, manchas, tom, nervuras) est due aux soins de la maison Elbinger. Na capa, apenas o fac-símile da assinatura do escritor, um sulco sinuoso, verde musgo,

ao alto, sobre a esquerda. Lá dentro, aqui e ali, os velhos impressores, recuperados com bom gosto.

(Oliveira 1992: 477)

Este intuito, contudo, não se deve apenas à especial sensibilidade caligráfica e tipográfica que sabemos caracterizar a relação de Carlos de Oliveira com as palavras e os livros: há um outro propósito que aqui se cumpre, pois aquilo que ele visa demonstrar, num claro ímpeto de grafoscopia, é que as assinaturas manuscritas de Flaubert e de Eça de Queirós são, no seu entender, praticamente idênticas, materializando assim graficamente, por meio da afinidade insuspeita mas manifesta dos nomes desenhados, uma afinidade electiva (afectiva, efectiva) mais lata, propriamente literária — a convergência das assinaturas denunciando ou sugerindo pois a promessa e a ameaça de um outro tipo de correspondência, latente ou invisível:

Viro e reviro as «Cartas» na vaga impressão de conhecer alguma coisa parecida com um pormenor deste arranjo gráfico. Que será? Torno a olhar a capa, a assinatura. De súbito sinto o clique duma lembrança submersa, puxo-a pelos cabelos e aí está ela. Corro à estante desarrumada, procuro na confusão de títulos e línguas, não encontro, procuro outra vez e, como a biblioteca-babilónia apesar de tudo se pode conferir (de lombada) em pouco tempo, acabo por achar. Dois volumes de péssima oficina, péssimo papel, péssima encadernação, péssimo tudo, à parte o romance que resiste lá dentro ao meia-bola-e-força editorial: «Os Maias». Novecentas e vinte e cinco páginas essenciais da literatura portuguesa tratadas com os pés. Enfim. Na capa, a única (e mesmo assim falhada) graça do conjunto: ao alto (demasiado ao alto), sobre a esquerda, o fac-símile da assinatura do autor.

A letra de Eça de Queiroz é talvez mais nítida. Mas não quero falar de semelhanças caligráficas. Não há. Quero dizer que as duas assinaturas se aparentam em algo de amplamente formal a ressaltar do seu recorte, do seu desenho tomado no conjunto. Alguns pormenores divergentes, já se vê, embora de pouca importância: a breve e única interrupção entre o *l* e o *a* em Flaubert*; o traço que sublinha o todo com uma volta final para a direita em Eça, volta que não existe em Flaubert**; e as inevitáveis diferenças dos nomes diversos, aliás perturbando pouco o

«vulto» similar das assinaturas, até porque o automatismo, o carácter de chancela, de quase-carimbo, que as caracteriza, elide inúmeros detalhes da escrita normal.

O resto, a inclinação da letra, a linha contínua (exceptuando o corte já assinalado), a abreviatura dos dois primeiros nomes colocada num plano ligeiramente superior, o encadeamento para os apelidos, o correr da mão, enfim, o arranjo global, o perfil destes signos pessoais, é perturbadoramente parecido.

(Oliveira 1992: 477-478)

* 

** 

«Desenho», «vulto» e «perfil» adquirem nesta reconstituição detalhada uma importância significativa, como se Oliveira procurasse promover e ao mesmo tempo destrinçar um efeito de sobreimpressão que sabe ser o resultado de uma imagem mental sua, graças à qual ambas as assinaturas terão sido submetidas a um modo muito especial de dupla exposição (de resto, num procedimento que dois versos finais do seu poema «Cinema» bem poderiam comentar: «cada imagem de fora,/ presa ao fotograma que já foi»; Oliveira 1992: 221). Mas o *punctum* desta recordação poderá estar naquele advérbio, *perturbadoramente*. Aquilo que perturba Carlos de Oliveira não é decerto a percepção da similaridade das assinaturas, é antes a consciência de que tal similaridade não decorrerá, como aconteceria por motivos naturais, de qualquer genética de explicação biológica, mas de um outro tipo de genética, radicalmente sobrenatural. A cena é tão mais curiosa quanto se aproxima visivelmente de uma passagem do capítulo de abertura do livro *Debaixo do Vulcão*, de Malcolm Lowry, cuja leitura, como é conhecido, deixou marcas decisivas na reelaboração singular do Inferno por Oliveira: aí, Jacques Laruelle encontra uma carta que reconhece ser uma carta porque «mesmo àquela luz incerta, reconheceu a caligrafia difícil mas um tanto larga e reveladora de embriaguez total do Cônsul — os ee gregos, as pernas aladas dos dd; os tt, que se assemelhavam a cruzeiros solitários à beira da estrada, a não ser quando crucificavam uma palavra inteira; as próprias palavras eram inclinadas como se descessem uma encosta abrupta, embora, uma

por uma, as letras parecessem resistir a essa descida, escudando-se por meio de um movimento em sentido oposto» (Lowry 2007: 47)¹. Em qualquer um dos casos, parece evidente que a visão da caligrafia assegura por metonímia o *re*-conhecimento do corpo — do morto — que ao mesmo tempo dela se ausenta.

No exemplo de Carlos de Oliveira, porém, a leitura grafoscópica reveste-se de um interesse iluminador na medida em que há um outro momento na sua obra dedicado também a uma assinatura, a do poeta russo Vladimir Maiakovski: a cena, no entanto, já não é de leitura mas sim de escrita. Trata-se da passagem do poema VIII para o IX da sequência «Espaço» do livro *Micropaisagem*, sintomaticamente introduzida com uma nova ocorrência do acto de «desenhar» aplicado à escrita do nome:

[...]

desenho-lhe

IX

as sílabas

do nome

nos caracteres originais

Владимир

Маяковский

e volto

à cripta,

ao murmúrio.

(Oliveira 1992: 308-309)

A recorrência desta associação entre o desenho e a captação de uma assinatura «nos caracteres originais» traz ressonâncias míticas de valor histórico que o Derrida de

1 «At first glance it did not appear a letter. But there was no mistaking, even in the uncertain light, the hand, half crabbed, half generous, and wholly drunken, of the Consul himself, the Greek e's, flying buttresses of d's, the t's like lonely wayside crosses save where they crucified the entire word, the words themselves slanting steeply downhill, though the individual characters seemed as if resisting the descent, braced, climbing the other way. M. Laruelle felt a qualm. For he saw now that it was indeed a letter of sorts, though one that the writer undoubtedly had little intention, possibly no capability for the further tactile effort, of posting» (Lowry 2014: 33).

Mémoires d'aveugle rapidamente detectaria, vendo decerto neste gesto uma variação dessa cena primordial de origem da pintura enquanto *escrita da sombra*, na qual Dibutade, a donzela de Corinto, terá desenhado o perfil do seu amado numa parede a fim de reter os contornos da imagem durante a ausência dele — quer dizer, perante a morte dele (cf. Derrida 1990: 54²). É em parte o procedimento de Carlos de Oliveira neste poema. Mas há mais, pois Carlos de Oliveira *copia*, numa espécie de decalque, a assinatura de Maiakovski, o que significa que, por um movimento quase metaléptico que indistingue a morte e a vida do(s) autor(es), passa a ser ele, Carlos de Oliveira, a assinar Vladimir Maiakovski, «nos caracteres originais», como se Eça assinasse Flaubert. Não por acaso, no poema X que se segue e que encerra a sequência, é de novo o acto de imitação que preside à elaboração dos versos:

X
mas aqui
não irrompe
sequer a única
forma possível
de imitar
um astro
ras—gan—do
com a sua
cabeleira em chamas
o espaço
trémulo
do coração:

2 «Dibutade ne voit pas son amant, soit qu'elle lui tourne le dos, plus constante qu'un Orphée, soit qu'il lui tourne le dos ou que leurs regards ne puissent en tout cas se croiser [...]: comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (un Amour qui voit et qui n'a pas ici les yeux bandés) suive alors les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement. La perception appartient dès l'origine au souvenir. Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie. Détachée du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre est une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle.»

que silêncio
no livro.
(Oliveira 1992: 310)

Ora, sabemos que *imitar*, para Oliveira, é um exercício muito apreciável, conforme esclarecem as pelo menos duas convocações na sua obra de uma conhecida passagem de Louis Aragon no prefácio ao livro *Les yeux d'Elsa*, de 1942. Na versão reproduzida por Oliveira, enquanto epígrafe de um dos jogos que leva a cabo com poemas camonianos nas páginas de *Terra de Harmonia*, de 1950, lê-se: «Car j'imité... Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas» («Porque eu imito... Toda a gente imita. Ninguém o diz»; cf. 1992: 145-147). Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, o mesmo enunciado surge no tão importante texto em prosa «Micropaisagem», fixado mais ou menos da mesma forma, apenas com ligeiras diferenças na pontuação: «J'imité. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas» (Oliveira 1992: 587; cf. Aragon 1995). Ignoro se estas duas ocorrências terão sido fruto de um mero acto de memória, mas não deixa de ser sintomático notar que, em ambos os casos, desapareceu do texto aragoniano original, virgilianamente intitulado «Arma virumque cano», uma formulação intermédia que diz o seguinte: «J'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas» (Aragon 1995: s. p.). Acresce que, na nota final que acompanha a passagem, Aragon desenvolve uma teoria e prática da intertextualidade enquanto procedimento compositivo, concentrando-se num exemplo seu muito digno de nota, a apropriação que fez dos versos e fragmentos de Camões no soneto «Imité de Camöens» que Carlos de Oliveira recuperou, e admitindo ainda a presença de outras «imitações escondidas» (crípticas, portanto) de textos camonianos na composição da sua autoria intitulada *Lancelot*. Torna-se assim mais nítido que a sequência de Oliveira «Que me quereis, perpétuas saudades?», constituída por três sonetos (o original de Camões, o de Aragon imitado de Camões, e o do próprio Carlos de Oliveira imitado de Aragon que imitara Camões), é apenas uma das múltiplas formas que Oliveira tem de expor a imitação como exercício presentificador de espectros, numa absoluta fidelidade ao princípio enunciado no seu famoso poema «Lavoisier»:

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.
(Oliveira 1992: 223)

O que é singular naquele tríptico é que o exercício acontece mediante uma configuração textual horizontal, que se dá ao leitor em superfície e não em profundidade, assim lhe dando a ver todos os elementos que entram em movimento numa tão singular «metamorfose repetitiva». O que faz ainda mais sentido no diálogo que se estabelece com Aragon, pois ainda nesse mesmo texto o autor de *Le paysan de Paris* dirige-se ao leitor que tenha eventuais tiques de detective para o advertir que, no que lhe diz respeito, nenhum leitor terá motivos de regozijo por se aperceber de semelhanças entre versos seus e de outros autores, dado ser assim mesmo que ele escreve. A descoberta não terá nada de heróico, portanto, e as medalhas de um tal tipo de decifrador serão, para Aragon, sempre de cortiça.

Em tudo um tal programa parece adequar-se ao caso Carlos de Oliveira, mas há um aspecto muito específico que me interessa retomar a propósito dos três sonetos: não é Camões que Carlos de Oliveira imita, mas sim Camões — um poeta português — imitado por Aragon, poeta francês: quer dizer — e retomo termos do próprio Oliveira —, na *linhagem que convém* a Carlos de Oliveira, há uma «certa parentela» entre Camões e Aragon que tem nele mais impacto do que qualquer tipo de descendência directa. Trata-se na verdade de uma concepção da história literária que vai permeando os diversos textos que compõem *O Aprendiz de Feiticeiro*, desde que no inaugural

«A Viagem» regista, a propósito do efeito perturbador que as palavras «Anima vagula blandula» têm em si:

Mas o trabalho subterrâneo deste verso não é solitário em mim. Outros versos, outras frases que me devoram, poucos de resto, trabalham também de maneira obscura para vir de quando em quando à superfície. Avisos, sinais de qualquer morse nebuloso mas importantíssimo.

(Oliveira 1992: 415)

Qualquer rápido raciocínio concluirá, julgo que com inequívoca pertinência, que a apropriação feita por Oliveira do juízo do escritor francês tem como resultado (ou como motor) mais imediato um gesto intencional de autodistanciamento dessa figura do «mau operário» que não admitiria a sua função de copista ventríloquo ou de *compiler*, aspecto aliás que na arte poética «Micropaisagem», de *O Aprendiz de Feiticeiro*, é elaborado explicitamente no ponto 6, logo depois de Carlos de Oliveira ter anunciado em tom programático na secção anterior que «O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira» (Oliveira 1992: 587; cf. Rubim 1991). Nesse ponto 6 que aqui mais particularmente interessa, adianta:

Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários, *a certa parentela*. Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto *numa linhagem que nos convém* e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes.

(Oliveira 1992: 587-588; ênfase minha)

O excerto apresenta naturalmente algumas palavras-chave que para qualquer leitor de Carlos de Oliveira são reconhecíveis como fazendo parte do seu glossário mais ou

menos alargado, e se procedêssemos a um jogo de listagem como aqueles que ele próprio gostava de fazer (com as palavras de Cesário Verde, por exemplo, como têm assinalado a partir do estudo do espólio Ricardo Namora ou Leonardo Gandolfi), não seria difícil destacar de imediato um núcleo lógico-semântico organizado em torno das noções de «confronto», «parentela», «linhagem» e «revolução», todas elas desfilando em sequência como se se tratasse de um cortejo sinonímico que visa ir dando conta do entendimento de como realmente se processa a evolução literária e, muito em particular, a formação de um Autor digno desse nome.

Neste conjunto vocabular, tornam-se de especial curiosidade as ideias de «certa parentela» e de «linhagem que nos convém», já que o que parece estar em cena é sempre a possibilidade de invenção de parentescos e linhagens distantes dos determinismos genéticos da biologia. Ora, a consciência das particularidades desta parentela é característica de um tipo de discurso crítico sobre modos da influência literária que tem seguramente a sua figura fundadora na visão paternal do fantasma de Virgílio por Dante nas primeiras duas partes d'*A Divina Comédia — od ombra —*, e um aprofundamento decisivo em pensadores como Northrop Frye ou Harold Bloom, para quem Shakespeare é *o Fantasma* e «[t]o unname the precursor while earning one's own name is the quest of strong or severe poets» (Bloom 2011: 10). Curiosamente, o jogo com o espectro caligráfico e onomástico das assinaturas levado a cabo por Carlos de Oliveira parece ser um comentário irónico a este juízo, ao mesmo tempo que preserva e intensifica o essencial da figura do precursor como um *revenant*, aquele que regressa (cf. Tamen 1998: *passim*).

Mas essa parentela adquire aqui um outro valor inesperado, se se recordar que a Elsa que dá nome ao livro de Aragon, *Os Olhos de Elsa* (e a tantas outras do escritor francês), coincide com Elsa Triolet que, muito antes de ser a musa revolucionária do escritor, era irmã de Lili Brik, foi apaixonada pelo fulgor inimitável de Maiakovski e que, por isso ou contra isso, foi responsável pela primeira tradução de algumas obras do poeta russo para a língua francesa, isto é, foi responsável pelo conhecimento que da obra e da figura de Maiakovski teve uma boa parte da Europa na passagem da primeira para a segunda metade do século XX (a edição é de 1952). O romance de família é muito aliciante e poderia com facilidade entreter-nos indefinidamente, pois, como é sabido, quem de facto acabaria por se envolver com Maiakovski seria Lili, a irmã de Elsa, tendo aliás sido destinatária de alguns dos poemas e cartas mais importantes do

escritor, ou de poemas que são cartas, como o célebre «Em Lugar de uma Carta»; mas, para aquilo que verdadeiramente importa aqui, é decerto mais instigante observar que foram justamente os tais olhos de Elsa motivadores do título de Aragon que terão oferecido a Carlos de Oliveira a possibilidade de ler Maiakovski, uma vez que é precisamente esse o volume de traduções que se encontra guardado na sua Biblioteca, num dos muitos exemplos materiais que evidenciam a convicção de Oliveira da importância fundamental de conciliar a consciência autoral de pertença a uma literatura nacional — aquilo a que não sem alguma ironia chama «o legado doméstico» (Oliveira 1992: 467) — com a necessidade de ler, conhecer e dialogar com os autores estrangeiros, integrando-se assim numa linhagem de dimensão universal:

Ler os autores estrangeiros parece-me evidentemente necessário, indispensável. [...] As experiências alheias são experiências minhas e sem elas (La Palice) viveria mais pobre. Mas que não sirvam apenas de pretexto à nossa tendência imitadora, à nossa mentalidade de colonizados pressurosos. O desprezo, a indiferença, a desatenção à priori pelas experiências próprias justificam-se tão pouco como o contrário. Ou não?

O essencial é juntar ao pecúlio (de todos) os nossos dez réis de orgulho criador. [...]

sempre se fez ao longo da história literária aquilo a que chamarei «transusão cultural», isto é, emigração de ideias, homens, formas, estéticas, de país para país [...].

(Oliveira 1992: 468 e 472)

Poetas de todos os países, uni-vos! poderia ser a enunciação marxista deste manifesto de propósitos transnacionais que coloca em causa a legitimidade das fronteiras literárias e dos intervalos cronológicos mediante a defesa de uma comunidade de *pen friends*, e que na obra de Carlos de Oliveira tem com certeza a sua concretização mais evidente num tipo de estratégia apropriatória que se consuma na colagem textual, com destaque para a célebre «Colagem com Versos de Desnos, Maiakovski e Rilke», do livro *Sobre o Lado Esquerdo* de 1968:

Palavras,
 sereis apenas mitos
 semelhantes ao mirto
 dos mortos?
 Sim,
 conheço
 a força das palavras,
 menos que nada,
 menos que pétalas pisadas
 num salão de baile,
 e no entanto
 se eu chamasse
 quem dentre os homens me ouviria
 sem palavras?
 (Oliveira 1992: 208)

Não irei identificar a origem das passagens coladas, porque isso foi já feito, em momentos e contextos distintos, pelo menos por Giulia Lanciani e por Manuel Gusmão³, mas gostaria de notar que, apesar de Eduardo Lourenço ter menorizado o sentido ideológico do título *Sobre o Lado Esquerdo*, não é decerto por acaso que é justamente no centro deste livro que a aparição de Maiakovski, fundador e editor de um periódico intitulado *Frente Esquerda das Artes* (*LEF*), se impõe na obra de Carlos de Oliveira⁴, a partir da colagem em seis versos de algumas passagens de um poema do autor russo divulgado postumamente pela mesma Elsa Triolet (*Europe*, Paris, vol. 25, a 1 de Abril de 1947, p. 5).

3 Como reconstituiu Manuel Gusmão num livro de título duplamente fantasmagórico, *Tatuagem & Palimpsesto*, «Os seis versos seguintes [aos quatro primeiros] vêm de esboços (1929-1930) de um poema de Maiakovski, só postumamente publicados (na tradução de Elsa Triolet: *Je sais la force des mots. Moins que rien./ Moins que des pétales sous le talon d'une dame.*) Dois versos transformam-se em seis, isolando por vezes uma só palavra e mesmo um monossílabo; a imagem final de Maiakovski é substituída por uma outra que como que a ‘desenvolve’ no tempo e acentua o quase nada das palavras numa sugestão, acrescentada, de fim de festa» (2010: 320).

4 «A leitura ideológica, no sentido habitual da expressão, convém pouco a *Sobre o Lado Esquerdo*. Decerto todas as obsessões e todos os temas centrais de Carlos de Oliveira incluindo os propriamente ‘ideológicos’, se encontram, em filigrana, nos seus últimos poemas» (Lourenço 2014: 235).

Interessa-me a este propósito identificar e comentar o caso Maiakovski como um caso exemplar de espectrografia na obra de Carlos de Oliveira, com aquilo de surpreendente que tal ligação possa envolver. A surpresa imediata advém do temperamento e da actuação pública dos dois escritores, que em tudo parece ser antagónica, se pensarmos que Maiakovski foi um grande *performer* de si mesmo, da poesia e da revolução, uma figura estrondosa, barulhenta e com uma vida pública intensíssima, frequentemente acusado de egocentrismo, cheio de turbacões na vida e nos versos, incendiado e incendiário, com uma conhecida história amorosa e sexual em que qualquer afinidade entre as figuras de Lili Briq e Ângela de Oliveira seria mais do que pura coincidência. Acresce que, para Maiakovski, o suicídio não foi apenas tema ou motivo — como acontece em «A Viagem» de Oliveira, por exemplo, quando «a voz de Geelna, tranquila e um pouco irónica, [o detém] no primeiro degrau da vertigem» da velocidade com a interpelação «— Sabes, um suicídio a dois só com o acordo de ambos e tu não me perguntaste nada, pois não?» (Oliveira 1992: 416) —, mas sim um projecto devidamente consumado⁵. Ora, é este mesmo perfil à primeira vista tão distanciado do perfil que nos habituámos a conceber de Carlos de Oliveira que torna a parentela especialmente reveladora: não se trata de uma descendência por fatalidade genealógica, mas, pelo contrário, da construção da linhagem que lhe convém, isto é, do propiciamento efectivo de uma sobreimpressão. O mais forte e mais simbólico sintoma deste andamento estará, não por acaso, na aparição daquela assinatura.

Em *Micropaisagem*, «Espaço» é uma sequência de dez poemas compostos a partir de citações de Maiakovski: «Espaço» é também o espaço onde o seu autor parece dar resposta à inevitável questão «o que é que em Maiakovski convém ou conveio a Carlos de Oliveira?». A resposta aparenta até alguma simplicidade, porque há neste exercício uma quase absoluta coincidência entre o leitor Carlos de Oliveira e o escritor Carlos de Oliveira, se tomarmos em consideração que as passagens de Maiakovski que vão aparecendo nos poemas correspondem quase exactamente às não muitas passagens que, no volume de traduções por Elsa Triolet, Oliveira sublinhou. A conformidade dá pleno sentido a uma passagem inédita de Carlos de Oliveira que Leonardo Gan-

5 Boris Schnaiderman resumiu em poucas palavras o perfil desconcertante de Maiakovski, ao descrevê-lo — por oposição a Brecht — como «vibrante e polémico, todo agressividade e ímpeto» (Schnaiderman 1984: 31; cf. Jakobson 1987: *passim*).

dolfi divulgou em 2021 numa intervenção oral, inscrita nas anotações suscitadas pela obra de Cesário Verde: «Leitor de poemas, melhor, operário da leitura, o ofício deixa-me pouco tempo para o resto»⁶. Que tijolos então move e movem este operário em construção?

Uma rápida vista de olhos pelo livro de Maiakovski que Carlos de Oliveira possuía imediatamente nos transmite uma evidência: mais do que a poesia, o teatro ou o cinema do escritor russo, foi para Carlos de Oliveira capital a leitura do texto em prosa «Como Fazer Versos?», datado de 1926 e portanto de tempos já pós-futuristas, espécie de *filosofia da composição* de Maiakovski, onde ele procurou, à semelhança de Poe, expor o essencial do seu entendimento do processo de construção de um poema, desempenhando aqui o papel equivalente ao de «O Corvo», a longa composição que Maiakovski escrevera por ocasião do suicídio do poeta e amigo Iessenine. Esses versos, que respondem *post-mortem* à última carta deixada por Iessenine (acabada de redigir com o seu próprio sangue como tinta) e lhe são especificamente dirigidos — podendo por conseguinte ser eles mesmos considerados um poema-carta —, encerram com as inesquecíveis palavras nas quais já se insinua o ofício cansado de Cesare Pavese:

Para o júbilo
o planeta
está imaturo.
É preciso
arrancar alegria
ao futuro.
Nesta vida
morrer não é difícil.
O difícil
É a vida e seu ofício.
(Maiakovski 2003: 114; trad. Haroldo de Campos)

6 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PXWtTSYl-ek&t=1374s>: 3h01m00s e ss.

«Como Fazer Versos?» apresenta-se assim como o mais claro exemplo da elevadíssima «consciência profissional» (a expressão é de Carlos de Oliveira; cf. 1992: 587) de Maïakovski, a demonstração do seu ofício de paciência, e é por conseguinte, exactamente como «Micropaisagem», «um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se» (1992: 587). Os destaques de Carlos de Oliveira na leitura deste ensaio programático são na verdade uma clara expansão conversacional das duas únicas passagens da poesia de Maïakovski onde encontramos alguma marca de leitura: a primeira, no poema de 1922 que em francês ficou com o título «Ordre n.º 2 à l'armée de l'art» (Maïakovski 1952: 124); a segunda, no poema de 1927, «Les premiers communards» (Maïakovski 1952: 262). Devidamente cortadas e coladas, essas marcas resultariam no seguinte:

Pendant que nous nous pardons en querelles,
cherchant quelque sens secret,
un sanglot immense secoue les choses:
«Donnez-nous des formes nouvelles!»

Ils sont rares
qui encore y songent
à ces jours,

Eis a linhagem que convém a Carlos de Oliveira: a do entendimento do papel revolucionário da poesia e da literatura como uma função de descoberta, revelação e prática de «formas novas» capazes de dar conta do sonho que comanda a vida dos raros apenas, tal como Maïakovski preconizara nos tempos em que mais se inclinou sobre o seu lado esquerdo, tendo assegurado um dos mais inovadores rumos à descendência futurista, conforme assinalou com muita agudeza Marina Tsvietaieva ao identificar nele o milagre da fusão única na História de *poeta da revolução* e *poeta revolucionário*. Na autobiografia «Eu Mesmo», de 1922, isto estava já inequivocamente enunciado em passagens como «Era a revolução. E era em verso. Versos e revolução como que se uniram na mente», preparatórias da leitura subsequente de poemas como o que dedicaria a Lenine, e acerca do qual confidenciaria, «Eu tinha muito medo desse poema, pois era fácil descer à mera perífrase política» (Schnaiderman 1984: 87 e 1017). Em Carlos de

Oliveira, a formulação disto encontra-se também numas páginas do «Almanaque Literário» que muito se aproximam da «Carta Aberta aos Operários» de Maiakovski, como se lhe respondessem, quando, a propósito de lutas entre «fundo» e «forma», Oliveira declara com firmeza e em tom gideano: «A guerra mítica entre eles [fundo e forma] persiste nos dogmas ferozes e é preciso repetir, repetir, que as verdades, as boas intenções, não fazem só por si a boa, a verdadeira literatura» (Oliveira 1992: 470).

«Como Fazer Versos?» não é por conseguinte mais do que a sistematização doutrinária destas decisivas convicções, e aí Maiakovski anunciava:

- 1) A entrada da língua numa era nova;
- 2) o equilíbrio entre velhos dejectos verbais e material novo;
- 3) a dificuldade de criação de aliterações e assonâncias, que não acontece todos os dias;
- 4) a importância fundamental das palavras necessárias, expressivas, raras, inventadas, compostas e outras.

Este é o resumo, não meu mas de Carlos de Oliveira, que parece ter-se detido muito especialmente nos seguintes princípios: i) «a existência na sociedade de um problema cuja solução só é imaginável através de uma obra poética», princípio que será devidamente elaborado no texto «Coisas Desencadeadas», de 1965⁸; ii) contra certos versos «podemos e devemos lutar com outros versos, e apenas com versos»⁹ e iii) a impor-

7 Cf. ainda «Intervenção num Debate sobre os Métodos Formal e Sociológico», sob o espectro de Marx (in Schnaiderman 1984: 238; cf. Derrida 1993): «O companheiro marxista, que se dedica à arte, deve ter obrigatoriamente conhecimentos formais. Por outro lado, o companheiro formalista, que estuda o aspecto formal da arte, deve conhecer firmemente e ter em vista os fatores sociais. Pecam ambas as partes, quando separam um do outro. O juízo correto aparece unicamente quando se compreende sua relação mútua. [...] Isto não contradiz o marxismo, mas sim a vulgarização do marxismo, e contra esta nós lutamos e continuaremos a lutar.»

8 «O poema é um objecto de substância especialíssima, com meios de produção adequados, cuja evolução se processa por caminhos muito seus que não admitem, ao que penso, qualquer ruptura na profunda integridade em que fluem. A poesia evolui, experimenta, liberta-se, mas não deixa de ser um produto directo, dilecto, da consciência humana. A verdadeira vanguarda não imita exactamente aquilo que mais precisa de combater, o esquecimento do homem na rápida aridez do mundo, que não advém do progresso mas do seu uso deturpado. Se a poesia é como queria Maiakovski uma ‘encomenda social’, o que a sociedade pede aos homens de hoje, mesmo que o peça nebulosamente, não anda longe disto: evitar que a tempestade das coisas desencadeadas nos corrompa ou destrua» (Oliveira 1992: 582-583). Maiakovski utiliza mais do que uma vez a expressão, muito particularmente nos seus textos em prosa, como acontece em «Nosso Trabalho Vocabular», de 1923, por exemplo.

9 Ideia forte com presença marcada também em «Eu Mesmo», o *iceberg* do poeta russo.

tância daquilo a que Maiakovski chamava as suas «reservas poéticas» (Maiakovski in Schnaiderman 1984: 167 ss.; cf. Maiakovski 1952).

La nouveauté est indispensable à une œuvre poétique. Le matériel des mots, les combinaisons verbales rencontrées par le poète, doivent être retravaillés par lui. Si des vers sont faits avec de vieux déchets verbaux, la quantité de ceux-ci doit être calculée en proportion avec le nouveau matériel employé. C'est la quantité et la qualité du nouveau matériel qui décideront si le mélange est utilisable.

La nouveauté ne suppose évidemment pas que l'on profère de façon permanente des vérités inédites. L'iambe, le vers libre, l'allitération, l'assonance, ne se créent pas tous les jours. On peut travailler à leur continuation, pénétration, diffusion.

Premièrement : l'existence dans la société d'un problème dont la solution n'est imaginable que par une œuvre poétique. La commande sociale (il serait intéressant de faire un travail spécial sur ce fait que la commande pratique ne correspond pas à la commande sociale).

Secondement : une connaissance précise, ou plutôt un sentiment, des désirs de votre classe (ou du groupe que vous représentez), en ce qui concerne une question donnée, c'est-à-dire : tendance (du poème) vers un but précis.

Troisièmement : la matière. Les mots. Un continu enrichissement des réservoirs, des granges de votre crâne par des mots nécessaires, expressifs, rares, inventés, composés et autres.

Dans n'importe quelle circonstance, le poète juge chaque rencontre, chaque enseigne, chaque événement uniquement comme matière d'expression verbale.

Autrefois, je me plongeais si profondément dans ce travail, que je craignais même de me servir de mots et d'expressions qui me semblaient pouvoir être utiles pour mes vers futurs; je devenais sombre, embêtant et silencieux.

Et aucun, aucun article de journal, avec ses analyses, ne pourrait annuler ces vers-là.

Contre de tels vers, on peut, et on doit lutter avec d'autres vers, et seulement avec des vers.

C'est ainsi que les poètes de l'URSS ont reçu la commande sociale d'écrire des vers sur Essénine. Une commande extraordinaire, importante et urgente, car les vers d'Essénine s'étaient mis à agir, rapidement et sans manquer. La commande a été acceptée par de nombreux poètes. Mais qu'écrire? Comment?

Gostaria de terminar com estas «reservas» mas sem qualquer reserva, porque me parece de uma evidência absoluta que o método de trabalho poético de Maiakovski tal como Carlos de Oliveira o encontrou no volume de Elsa Triolet foi inevitavelmente propiciador de um decalque de assinaturas que não é mais do que a assunção de um diálogo por correspondência espaço-temporal, quer dizer, de uma muito autêntica «comunicação com fantasmas», para usar a conhecida fórmula de Kafka dirigida a Milena quando Carlos de Oliveira tinha apenas um ano de idade (Kafka 2018: 214). Ao mencionar esse conceito, Maiakovski pretendia sobretudo dar conta de dois factores fundamentais do seu processo criador, construtivo e construtivista, também enunciados em verso em poemas tão importantes quanto o célebre «Conversa sobre Poesia com o Cobrador de Impostos», onde coloca o problema do «lugar do / poeta / na sociedade proletária» e defende que o trabalho do poeta «a todo / outro trabalho / é igual» (Maiakovski 2003: 115). A reserva poética segundo Maiakovski é a figura deste trabalho e consiste então em: i) uma contínua acumulação de inúmeros materiais verbais em cadernos, com vista à escrita futura de um verso ou de um poema («Para extrair / uma palavra, / milhões de toneladas de palavra-prima»); ii) o indispensável desfazamento entre o tempo de colecta desses materiais e o tempo da escrita do poema no qual tais materiais possam entrar. Isto é dito com toda a clareza pelo escritor russo com a frase «O trabalho poético preliminar efectua-se incessantemente» e, sobretudo, com a sugestão de que será bom «começar a escrever um poema sobre o Primeiro de Maio por volta de novembro ou dezembro». «O tempo», acrescenta ainda Maiakovski, «é necessário também para o amadurecimento do trabalho já escrito», para concluir: «semelhante trabalho será uma soma, o resultado de dois trabalhos: os apontamentos do contemporâneo e o trabalho generalizador do artista futuro» (Maiakovski in Schnaiderman 1984: 185-186).

Paira aqui a síntese de Terry Eagleton (*The Ideology of the Aesthetic*) de acordo com a qual o marxismo não seria uma teoria do futuro, mas uma teoria e prática de como tornar um futuro possível. Mas aquilo que eu gostaria que ficasse a pairar, não deixando de acolher uma tal sugestão, é de outra natureza: Carlos de Oliveira recebeu o livro de traduções francesas de Maiakovski praticamente quando veio a lume, em Dezembro de 1952 (a informação encontra-se na dedicatória — quer dizer, o livro é uma espécie de carta que Oliveira terá recebido); nesta década de 50, como sabemos, a

obra poética de Carlos de Oliveira esteve em ponto morto do ponto de vista editorial, apenas com duas exceções no domínio da ficção (a segunda edição de *Pequenos Burgueses* e a primeira de *Uma Abelha na Chuva*, logo em 1952-53). Diz o autor que se escreve sempre em ponto morto, «entre duas velocidades, a que se extinguiu e a que vai surgir»: quer dizer, *não há obra poética mas há trabalho poético*, como evidenciariam os volumes publicados a partir de *Cantata*, em 1960. Feitas as contas, portanto, há muitos bons motivos para crer que Carlos de Oliveira, o operário da leitura de Maiakovski, terá guardado os materiais dessa leitura como uma das reservas poéticas mais decisivas para a inflexão que a sua obra viria a patentear no fim deste intervalo, tendo ficado assim o poeta russo *revenant* — protagonista de uma muito perturbadora versão de *ghost writing* — a orientar o ponto morto entre a velocidade extinta e aquela que haveria de surgir. Não será nada desadequado pensar que Carlos de Oliveira e Vladimir Maiakovski foram amigos por correspondência naquele tipo de universo que ambos imaginaram e enalteceram, o universo em que o espaço-tempo de fósseis e fantasmas, estrelas e estalactites é exactamente o mesmo. Em matéria espectrográfica, resta talvez não esquecer que, tal como Erskine Caldwell, também Maiakovski era um rapaz da Georgia. E que Georgia é hoje um tipo de letra.

Referências

- ARAGON, Louis (1995), *Les yeux d'Elsa*. Paris: Seghers.
- BLOOM, Harold (2011), *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. Yale: Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques (1990), *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- GANDOLFI, Leonardo (2021), «O Arquivista como Escritor», comunicação apresentada ao *Colóquio Centenário de Nascimento do Escritor Carlos de Oliveira (1921-1981)* [online]. Nitéroï: Universidade Federal Fluminense, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXWtTSYIek&t=1374s>.
- GUSMÃO, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto: Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JAKOBSON, Roman (1987), «On a Generation that Squandered its Poets», in Krystyna Pomorska e Stephen Rudy (ed.), *Language in Literature*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- KAFKA, Franz (2018), *Cartas a Milena* (trad. António Sousa Ribeiro). Lisboa: Relógio d'Água.

- LOURENÇO, Eduardo (2014), «Carlos de Oliveira e o Trágico Neo-realista», in António Pedro Pita (coord.), *Obras Completas II: Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOWRY, Malcom (2014), *Debaixo do Vulcão* (trad. Virgínia Motta). Lisboa: Relógio d'Água.
- LOWRY, Malcom (2014), *Under the Volcano*. Toronto: Penguin.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (2003), *Poemas* (trad. Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos). São Paulo: Editora Perspectiva.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1952), *Vers et proses de 1913 à 1930* (sel., trad. e apres. Elsa Triolet). Paris: Les Éditions Françaises Réunies. Museu do Neo-Realismo / Biblioteca Particular Carlos de Oliveira: MNR BIBPAR/OLI/1254
- OLIVEIRA, Carlos de, Biblioteca Particular, Centro de Documentação do Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, disponível em: <https://www.museudoneorealismo.pt/acervo/espacios-literarios/carlos-de-oliveira-76>
- OLIVEIRA, Carlos de (1992), *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho.
- RUBIM, Gustavo (1991), «A Poesia como Trabalho — Carlos de Oliveira e a Experiência de Rarefacção», in *Vértice*, II série, 38, Maio, 45-53. Reed. (2003) in *A Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus.
- SCHNAIDERMAN, Boris (1984), *A Poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva.
- TAMEN, Miguel (1998), «Phenomenology of the Ghost: Revision in Literary History», in *New Literary History*, vol. 29, no. 2: *Revisionism*, 295-304.
- TSVIETAIEVA, Marina (1993), *O Poeta e o Tempo* (trad. Fernando Pinto do Amaral). Lisboa: Hiena.

Imortal às Vezes: Para uma Leitura de *Os Objectos Principais*, de António Franco Alexandre

Amândio Reis

«Avec le temps, la plaie de la séparation perd ses bords réels. Avec le temps, le corps désiré ne sera bientôt plus, et si le corps désirant à déjà cessé d'être pour l'autre, ce qui demeure c'est une plaie... sans corps.»

SAMURA KOICHI

1. Os objectos segundos

Em 1979, cinco anos depois de *Sem Palavras Nem Coisas*, António Franco Alexandre deu à estampa *Os Objectos Principais*. O título desta terceira obra — a primeira, *Distância*, fora publicada dez anos antes em edição de autor — sugere uma inversão dos termos no que toca à subtracção da linguagem («sem palavras») e da realidade («nem coisas») anunciada no livro que veio a inaugurar a reunião da obra do poeta, em *Poemas*, de 1996, com nova edição em 2021, coligindo os títulos entretanto publicados e o inédito *Carrocel*. A fórmula chega a parecer a concretização derradeira, maturada ao longo de uma década, daquele objectivismo cujo representante mais destacado é Charles Olson, autor, justamente, de *The Distances* (1960), invocado em «Universo Animal», o poema preambular de *Sem Palavras Nem Coisas*.

Ainda no campo dos contrastes, este terceiro/segundo livro de um autor que admite ensaiar «diferentes 'géneros'» a cada obra (Alexandre 1992: 117) distingue-se daquele que o antecede, se nos ativermos ao plano das evidências, em dois aspectos. O primeiro é a fluidez da estrutura, já que o conjunto dos poemas se organiza numa sequência assimétrica e sem partes identificáveis, intercalando textos longos e breves, com título e sem título, ecoantes e desconectados, em micro-séries que parecem fun-

cionar, por vezes, em pares e trios de poemas escritos em resposta e contra-resposta ao mesmo motivo. Ainda assim, estas sequências mais salientes são apenas hipotéticas no corpo do livro, que é, afinal, tal como um corpo orgânico, de uma harmonia essencialmente imperfeita. O segundo aspecto é a atenuação da carga de referências, do poliglotismo e da obsessão citacional, que, se eram peças alicerçantes de *Sem Palavras Nem Coisas*, assumem em *Os Objectos Principais* um papel secundário, ainda que iluminante e minucioso, como se emergissem do texto na condição de pormenores de pintura ou adereços do cenário muito mais amplo que os engloba.

Veja-se, a respeito do ponto anterior, os seguintes versos do último poema: «hoje o nosso zumbido acompanha os seus / oblíquos donos, sucedem-se / dos amos as estações» (103). Num primeiro nível, a referência velada a *Lord of the Flies*, o romance de William Golding, vem de súbito, muito embora evitando o efeito clarificador de uma chave-de-ouro, envolver o livro no laço de uma leitura que se quer retrospectiva e abarcante. Ela permite-nos associar à corrente de sentido que perpassa o todo alguns dos elementos do universo do escritor inglês, mas já, sempre, em estado de metamorfose: o conluio dos rapazes artífices, numa espécie de continuação amadurecida — porque o que este livro vem oferecer é uma canção da experiência, com «as figuras cromadas da simetria: um tigre» (78) — do jogo fluvial dos lançadores de papagaios do último poema de *Sem Palavras Nem Coisas* (que se torna, portanto, um poema de ligação com o livro seguinte); os óculos iniciadores do fogo, que, não sendo nomeados, se espectralizam no segundo poema — «specs» é de resto o primeiro termo por que são referidos no romance de 1954 (Golding 2009: 4) —, molhados e ardentes; os cabelos ruivos e alourados; o tema náutico, talvez insular («serão / ao longe as ilhas?» [74]); o homem-morcego, já anunciado em epígrafe; os muitos azuis — o livro é de um azul extremo e animal, «azul hipopótimo» (79) —, os navios, a água, as palmeiras, a praia; todos os pequenos lumes e sinais de fumo; o drama carnal e belicoso da (co)existência.

Num segundo nível — por ordem de apresentação e não de relevância —, há que reconhecer naquela tríade de versos do poema de fecho de *Os Objectos Principais* alguns dos mais salientes dons de composição de Franco Alexandre, os quais atingem nesta instância uma concretização que os torna decisivos ao mesmo tempo que instala, no ponto culminante do livro, um veio de comunicação com a obra anterior e vindoura, e, nomeadamente, com a prosopopeia enquanto figura central desde *Sem Palavras Nem*

Coisas. Tal como os óculos do segundo poema, as moscas são o objecto e o sujeito inominado do último, no qual figuram sem aparecer, ou, melhor, sem que se tornem aparentes, falando numa primeira pessoa fantasmática que só por meio de uma atenção redobrada ao espaço em que «o visível e o invisível se confundem» (98), ou ao lado do avesso — dimensão fundamental de *Os Objectos Principais* desde os primeiros versos («estes olhos / têm o plástico ao contrário» [71]) —, o leitor poderá ver e ouvir.

Se a poesia de Franco Alexandre põe as coisas a falar, ou tenta escutar o falar das coisas — hipótese formulada ao arremesso de certa tradição de leitura da sua poesia assente nas ideias de «afasia» ou «enunciação muda»¹ —, este facto ganha um papel especial ao resultar num mecanismo de eloquência poética. Ou seja, vários são os poemas cujos objectos são também os seus autores, ou, para usar uma formulação um pouco menos radical no que toca às possibilidades de alterização pela escrita, são as máscaras a que o autor dá voz no poema. Juntar-se-ão alguns outros, ao longo desta reflexão, aos «óculos» e às «moscas», capitais, no entanto, por inscreverem em cada uma das pontas do livro a regra da visão e do som, ou seja, da relação sensorial que o livro institui com o mundo através dos preceitos da leitura e da audição. Há que lembrar a este propósito, porém, que não estamos perante um efeito de mero ventriloquismo, um falar *pelas* coisas, personificando-as. Trata-se do movimento oposto, o que significa que a radicalidade da linguagem poética de Franco Alexandre assenta, como observou António Guerreiro, numa «tensão dialógica» que «é exactamente o contrário do monólogo do ‘eu’ lírico» (2021: 25). Se o autor empresta a sua voz a estes objectos, também toma a voz deles por empréstimo, e é a partir dessa voz dupla, transformada, que o poema ganha poder de expressão. A constituição de um sujeito poético que não apenas visita, na condição de viajante, como também se presta a ser visitado, no sentido místico e/ou

1 Recupero aqui expressões empregadas por Luís Miguel Nava (2004: 264) e David Antunes (2008: 119). A este respeito, o presente ensaio contraria a proposta de que: «De facto, os objectos de *Os Objectos Principais* não são principais para o eu, porque não se percebe exactamente quem é o eu, não são certamente objectos de uma operação electiva que justificasse a sua caracterização de principais e, por isso, dificilmente podem ser entendidos como principais para alguém» (Antunes 2008: 119). O meu objectivo, porém, não é tentar invalidar este filão crítico da poesia de António Franco Alexandre, de inequívoca importância para a compreensão do poeta, mas, sim, sugerir que ele, para usar os termos do autor, «talvez / tenha iludido um dos lados dos objectos» (Alexandre 2021: 100) e propor uma linha interpretativa complementar com base na leitura assumidamente *objectiva* de *Os Objectos Principais*. Ao procurar incidir sobre esse lado iludido, elusivo, do «eu» e dos «objectos», encontro na dimensão fantasmagórica deste livro uma resposta possível para o problema da ontologia identificado por Antunes.

fantasmal do termo — princípio generativo do livro seguinte, *Visitação*, de 1983 —, pode assim tornar-se o ponto de partida e a justificação mais forte para uma leitura espectral da poesia de Franco Alexandre. Esta leitura parece ganhar especial pertinência no caso de *Os Objectos Principais*, livro no qual o poema se começa a configurar, mais aberta e fundamentalmente na sua obra, como um espaço de possessão e mediunidade, não sob a concepção mitificadora do poeta enquanto vate, mas no sentido, em boa medida discrepante deste, da destituição do eu e da disponibilização do sujeito enunciativo enquanto corpo no qual podem operar poeticamente fantasmas (de) outros, também inumanos e inorgânicos, sem delimitação ontológica.

Talvez este resvalamento identitário seja uma das vias pelas quais se manifestam os «alçapões abertos» que o poeta começa por referir, no plural, como cuspidores de sentido (74), e que identifica depois no singular, de forma mais determinante, como o «alçapão dos objectos principais» (100): espécie de armadilha ou fundo-falso da poesia, reino no qual as coisas se transfiguram em palavras, podendo cada uma delas, por isso, ser qualquer outra coisa que a palavra, só provisoriamente sua, também refira ou passe a referir. Assim, um papagaio é uma ave e é um brinquedo em *Sem Palavras Nem Coisas*, bem como uma planta e um poema, conduzindo no livro seguinte a uma pergunta que não é falsamente ingênua: «serão objectos estes animais?» (99). Isto é, será que estas palavras podem conter objectivamente os entes animados que nomeiam? Será que estes entes podem animar as palavras que os contêm como objectos de linguagem? Mas o processo que aqui se descreve, apesar de assente na transitoriedade entre coisas e palavras, ou exactamente por isso, é também uma forma de resistência ao domínio do tempo, que se dá a ver no espelho das estações do ano, nos «amos das estações» (103).

Tendo ainda por base a trave-mestra da memória — problema essencial de *Os Objectos Principais* que ressurgirá adiante —, é no sentido de uma desaceleração que as moscas do último poema (nos) interpelam: «aproximem-se dos nossos ritmos lentos, do pulsar / dos nossos vagarosos eléctrodos» (103). Por um lado, os insectos assinalam aqui, classicamente, um momento escatológico, o lugar em que degenera o idílio passado, da fruição distraída (das «sensações de imortalidade» [80]), sobre o qual vêm «hoje» pousar, como símbolos de uma natureza que morre *au ralenti*:

[...] somos minuciosos espelhos, assim crescendo
no meio da tarde, dos cabazes de fruta,
da mesa de piquenique repentinamente abandonada.
o temor que causamos é menor que a ignorância
dos meses generosos, e das pequenas tábuas
que abriam para o mar, nessa ocasião de intensos
palácios, que as brigadas haviam ocupado.
(103)

Por outro lado, estes habitantes necrófagos de uma natureza morta são também figuras tutelares da natureza-morta, isto é, de um género de arte que, por vitrificação ou embalsamamento, possibilita a travagem, contrariando até certa medida a marcha que não espera por ninguém e soldando as ligações entretanto desfeitas, como vemos na segunda e última parte do poema, na qual somos de novo chamados:

aproximem-se do nosso qualificado aroma, das
patas plásticas do nosso sofrimento. Talvez assim
se lhes facilite a impaciência, ou o acesso
aos ocultos planaltos, na direcção de acasos,
de encontros, de altos esquecimentos.
e depois, esse mundo, hão-de sentir a sua leve
indecisão. Assim em vós vos perderei, enfim.
(103)

O «esse mundo» — gerado na/pela literatura e descrito por Luís Miguel Nava como «ontologicamente distinto do nosso, no limiar do qual toda a poesia tem por condição colocar-nos» (2004: 265) — pode até ser difuso, ou levemente indeciso, conforme a ideia com a qual o poeta remata a linha de interrogação irónica que percorre este livro, mas ele nasce daquela dinâmica, de certo modo redentora, porque poética, entre o decompor e o recompor, entre a aparição e o desaparecimento, e é, afinal, a única coisa que sobra ou permanece. Nesta pequena medida de excesso, cabemos nós também (Nava), ou cabe, em todo o caso, o destinatário plural do poema e do livro, colhido

pelo seu movimento próprio, no gesto de um «eu» que regressa por fim ao singular: «indecisão. Assim em vós vos perderei, enfim». De um último verso tão rico em reverberações, destaco apenas a forma como entramos nele, passando o poeta a dirigir-se, do clássico «tu», ao raro «vós», enquanto regressa do «nós», menos comum, ao «eu» habitual. Estes são, no fundo, gestos de prestidigitação a que a poesia de António Franco Alexandre nos acostumou, mas que aqui se revestem de uma função concreta ao inscreverem a presença fantasmagórica do leitor nas margens do poema, recorrendo para isso a duas formas, ambas oblíquas, do pronome pessoal que pode estar aqui a apontar para nós: «em vós» — ou seja, também, *na voz* — «vos perderei»: vós/vos, tónico e átono, um tempo e uma pausa, descobrindo e encobrindo o destinatário, e revelando-o como objecto indirecto, objecto directo, objecto principal.

Para concluir estes parágrafos introdutórios com um exemplo diferente de relação dialógica, também de grande importância, atentemos agora na canção «These Foolish Things», na *cover* de 1973 de Bryan Ferry, em «Estas Algumas Horas». Não obstante o teor explícito e textual, à letra, deste caso, em contraste com o de *Lord of the Flies*, a canção pode entender-se menos como um intertexto poético e mais como uma música que acompanha, *de facto*, o inevitável reencontro operado pela memória, tal como poderá, talvez, ter acompanhado o encontro ao qual essa memória reporta (e cuja contingência real é assinalada, ou até inventada, pelo rigor de uma versão específica):

[...] como evitar
o que recordaremos, estas algumas horas?
and yet
these foolish things
remind me of you
tu que pousas os meus olhos e as minhas mág
oas
(80)

A malha de sentidos da citação, referente ao processo associativo da memória e ao modo como, uma vez mais, umas coisas remetem para outras, pode levar-nos a dedicar toda a atenção ao tópico, em si, ou à linha de pensamento que por meio dele se tece, e

a descurar o papel da canção no espaço dramático a que o poema dá acesso enquanto reencenação. Ou seja, este uso de uma canção sobre a memória, de contornos obviamente amorosos, que é ela mesma um objecto mnemónico, só se compreende ao ter em conta a articulação entre essas duas facetas, o que é, por sua vez, manifestação daquela «discreta e nada linear narratividade» (Guerreiro 2021: 25) da poesia de Franco Alexandre, que assim se vê em plena actuação, discreta, mas nítida, nada linear, mas reconstituível. Eis o poder evocatório de uma canção de amor triste, indissociável daquilo que a rodeia, no seio de uma escrita que, não sendo sentimentalista nem confessional, também não se tem de esgotar numa aporia da linguagem, como a crítica tantas vezes sugere, e não abdica de ser lancinantemente («mág / oas») franca e íntima:

[...] não fôra o estridente apito
dos parafusos. «foolish things». Quantas horas
escolhendo os fósforos, a marca
secreta das conservas, e estas imagens
igualmente fúteis.
(78)

A antecipação da referência à canção nestes versos anteriores, na primeira estrofe, desprovida ainda de contexto, sublinha o contraste e a equivalência entre os dois títulos: «These Foolish Things» é o outro nome de *Os Objectos Principais*, o que não significa que não haja objectos e que estes não sejam principais — como entende, numa interpretação lapidar, Américo Lindeza Diogo (1993: 33) —, mas, sim, que as coisas importantes deste livro talvez sejam, surpreendentemente, essas mesmas trivialidades que preenchem a história dos afectos, e que também aqui são os marcos miliares de um percurso amoroso, o qual, assombrado pela voz de Bryan Ferry, tem igualmente por modelo implícito o inventário de todas as «coisas sem importância» ao longo do qual se desenvolve a letra de «These Foolish Things».

Regressando, porém, à ideia de que é mais importante a nova função que as referências externas, recontextualizadas, cumprem na poesia de Franco Alexandre do que aquilo que elas representam na origem, não podemos esquecer que o livro anterior, anunciando-se «sem palavras nem coisas», já encontrara afinal a sua apoteose e conclu-

são numa matriz enciclopédica — em «Lançando Papagaios Junto ao Rio» —, ainda que subvertida e reconfigurada numa espécie de derivação pessoalíssima da Filosofia Natural. Este ponto de contiguidade entre os dois livros iniciais, por via dos modelos comunicantes da enciclopédia e do inventário, sugere que a escrita do autor é ancorada na procura de formas de conhecimento do mundo, dos seres e das coisas, e de um contacto com todos estes, que, no entanto, não podem senão ser imperfeitos, inacabados. *Os Objectos Principais* vêm secundar esta busca, que talvez seja tão carnal quanto linguística, não menos experiencial do que poética.

2. O «retorno das coisas imortais»

A abundância de remissões internas no seio deste livro, com maior ou menor grau de evidência e variação, pode tornar difícil, ou, pelo menos, parcelar e tendenciosa, a discussão individual de cada poema, que, como lembra Ricardo Gil Soeiro, «se lido à luz dos alicerces que lhe conferem consistência e unidade, [...] sairá decerto enriquecido pela acumulação de ecos que, entretanto, se gerará» (2020: 19). Alguns destes ecos e remissões, especialmente importantes pelo facto de actuarem como linhas de sutura entre os vários «objectos principais», merecerão uma breve análise no último capítulo desta reflexão. Antes disso, porém, abandonando qualquer pretensão de exaustividade e reconhecendo que toda a leitura é um acto de selecção, será dada ênfase a três poemas que exploram de maneira crucial outras tantas vertentes da dimensão fantasmática de *Os Objectos Principais*. A este respeito, podemos ler precisamente no poema que dá título ao livro: «essa face anterior ao seu destino não nos peça / o retorno das coisas imortais este desenho mesmo» (101). Trata-se de um poema culminante, decerto, sendo o antepenúltimo na ordem e o último provido de título, ligado aos dois que se lhe seguem tanto por ecos internos quanto pela hipótese de continuidades sintáticas que fazem com que os três possam ser lidos como três partes de uma série ou até um único poema.

Mais concretamente, no entanto, os dois versos citados resumem o princípio da fantasmagoria transversal ao livro enquanto problema que se prende em igual medida com a lembrança («essa face anterior ao seu destino») e com a representação («este desenho mesmo»). Mas é a associação indestrinçável entre esses dois lados do trabalho

poético que permite a aparição do fantasma na escrita de António Franco Alexandre, não por um efeito de preservação ou restauro de um passado perdido, mas pelo paradoxalmente negado «retorno das coisas imortais». Note-se que, se a reunião das coisas dispersas constituir «o legado que nos separe para nunca mais» (102), de acordo com o poema seguinte, ou a parte seguinte do mesmo poema, conforme se leia, não nos é ainda assim dado saber se as coisas regressam porque são imortais (para sempre) ou se são imortais porque regressam (de vez em quando). Isto é, ao mexer nos interstícios, nas várias vezes mencionadas «gavetas» e «caixas», entre memória e criação, esta poesia assenta num processo de *vitrificação* do qual resulta uma imortalidade interrupta, cíclica e não linear; por isso, se «o vidro cobre as ruas», também não impede «que algures / se acabe a transparência» (95). As três figuras de fantasma analisadas em seguida corporizam esta ideia de um imortal intermitente, imortal às vezes.

2.1. O fantasma do nome

O nome, questão central da literatura que norteava já algumas das inquirições poéticas de fundo em *Sem Palavras Nem Coisas*, instala-se verdadeiramente como problema nas primeiras páginas de *Os Objectos Principais*, nas quais surge associado à cadeia de interrogativas e ancorado numa «hermenêutica da incerteza» — ideia sugerida por Rosa Maria Martelo, relativamente a *A Pequena Face* (1983), em alternativa à mera «incerteza hermenêutica» (2009: 269) —, que percorre toda a sequência inicial de poemas sem título, até «Estas Algumas Horas». De facto, o poema inaugural pode entender-se como uma proposição e, para mais, uma proposição em modo interrogativo (com excepção dos dois últimos versos), ainda no revérbero da qual o sujeito se pergunta, páginas depois: «saiu-me certo o seu nome?» (72). Depressa o leitor infere que, esteja este nome certo ou errado, ele não será para dizer, ou para ler, uma vez que, ao nascer no texto, já «saiu» para uma das suas camadas ilegíveis. Mas esta ilegibilidade — que leva o próprio sujeito a questionar-se (e justamente porque leva a isso) — não tem de ser entendida como hermetismo. Pelo contrário, creio que estamos aqui perante aquela noção de segredo poético que Ricardo Gil Soeiro define como «um sulco de silêncio que jamais sucumbe a uma autotélica incomunicabilidade enclausurada na sua própria obscuridade» (2020: 31). As referências ao nome inominado constituem isso mesmo,

em si mesmas: pontos de escoamento semântico no roteiro do livro, nele abrindo a fresta por onde fluem o problema e a potência do nome, não pois como enigma (indecifrável ou a decifrar), mas como fantasma, assim «restituindo», para usar agora as palavras de Joaquim Manuel Magalhães a respeito da corporeidade lacunar deste livro, «o espaço da ausência na memória perdurante» (2022: 498).

A aliança entre nome sem corpo e espaço de ausência — mesmo quando nos referimos, figuradamente, ao espaço do texto — pode parecer ténue à primeira vista, mas ela é reforçada, e, em certa medida, clarificada, pela associação com o retrato. É o que observamos no poema mais decisivo a este respeito, que começa com os seguintes versos: «o seu nome a cavalo, as suas pálpebras movediças, / o seu cheiro a consolações minuciosas, / eis certamente o que me atrai em si»; para asseverar, afinal, a caminho da conclusão: «este retrato / é pouco semelhante» (74). Note-se que o uso do pronome oblíquo *si* abre a leitura a uma variedade de referentes sem delimitação de número ou género (ela, ele, elas, eles), criando também uma indefinição entre feminino e masculino para a qual, entre várias outras aparições do andrógino ao longo do livro, o poema contíguo chamará a atenção, gramaticalmente, por meio das formas alternativas «o/a» e «mesmo/a» (75). Mas o pronome *si* abarca ainda a segunda pessoa *você*, na qual Magalhães detecta a «doçura» e a «seda das referências íntimas» (2022: 496), mas que poderíamos também identificar como peça-chave na estrutura interpelante deste poema e, por encadeamento e repetição («é-me difícil esquecer-me de si» [Magalhães 2022: 496.]), do livro enquanto obra votiva, ou, pelo menos, dedicada. A quem? A quê? Ao nome e — diz-nos António Franco Alexandre — ao «retrato de um amigo» (1992: 117), mas um retrato que resiste à figuração, como vimos nos versos supracitados, tanto quanto o nome, apesar de destacado, *equestre*, resiste à articulação. A manutenção deste «espaço de ausência» na escrita do autor tem, pois, de ser também entendida como um princípio de composição que retroage sobre o efeito revelador, e, por isso, desestruturante, do futuro:

[...] tudo entretanto
perderá o seu móvel perímetro,
uma vez divulgados os nomes
de um desigual destino. [...]
(75)

A regra do sigilo dos nomes, próprios e comuns — isto é, os nomes *de quem* viveu, os termos *do que* aconteceu —, tal como aparece neste poema seguinte enquanto condição de preservação do «perímetro», isto é, da forma, do círculo/cerco de contenção do poema, entende-se, por um lado, à luz da condição de *Os Objectos Principais* enquanto livro de memórias, e, como se pôde já observar na travagem do tempo no poema dito pelas moscas, no quadro de uma dinâmica tensional em que a ruína do futuro, do desenvolvimento, se opõe ao âmbar do passado, de uma origem (perdida, a maior parte das vezes; daí a dificuldade em nomear, em retratar). Por outro lado, a mesma regra confirma o elo entre nome e espaço, e, com isso, a equivalência entre nome omissivo e retrato transparente, bem como reforça a possibilidade de analisar os «objectos principais» de forma emparelhada, tal como eles se manifestam na tensão entre poemas distintos, página esquerda e página direita, recto e verso.

Convém notar a este respeito, no entanto, que a recorrência dos objectos em conjugação não implica a reiteração imutável do seu sentido. Vejamos os seguintes versos de outro poema sem título que se segue ao muito citado «A Questão Urbana»:

estamos cansados do seu nome húmido, da sua
eternidade. desejaríamos
consultar o retrato de outras horas.
as coisas movem-se, dormem dentro das caixas
(87)

Contudo, seria também precipitado afirmar que esta inflexão para uma versão desgastante e indesejável da memória e da dupla formada pelo retrato e pelo nome — «húmido» de lágrimas, agora, ou da sua própria diluição (?) — refuta o pendor devocional antes referido. De igual modo, «o retrato de outras horas» tanto se pode ler como a lembrança, a miragem desse outro espaço-tempo, quanto como o retrato opaco da mesma figura, do mesmo nome, nesse espaço e nesse tempo. Na verdade, só veremos a procura pelo «Legatário Universal» continuar: «este retrato / foi a sua face?» (91).

2.2. O fantasma do fantasma

O «fantasma» é directamente invocado uma única vez, ou, em bom rigor, duas vezes num único poema, o qual se insere ainda naquela corrente de composições sem título que fazem da abertura de *Os Objectos Principais* uma disposição inicial desses mesmos objectos, alguns deles referidos, outros expostos sem etiqueta. Um dado importante, no entanto, é a fórmula desta invocação. Ao utilizar o mecanismo clássico, recorrente em António Franco Alexandre, que consiste em fazer a coda de um poema espelhar o seu *incipit*, levando o fim a repetir o início com modificações, o fantasma é flagrado na execução de acções no passado: primeiro, «esse fantasma levantou os ladrilhos do corredor, entornando / à passagem o balde de geleia azul»; e, depois, «esse fantasma / devorou as sementes, só nos resta / abatê-lo à socapa das mesas» (76).

No que toca à acções propriamente ditas, estamos, em ambos os casos, perante o irreversível apagamento dos traços, seja pela substituição do mapa do território («levantou os ladrilhos do corredor») por aquele ectoplasma azul que há-de inundar o livro, trocando o rigor geométrico dos «ladrilhos» — os factos — pela forma primordial, genesicamente amorfa, da «geleia» — os actos — («foi esta / a primeira lembrança?» [76]), seja pelo já anteriormente referido desaparecimento da origem («devorou as sementes»), da qual sobram então os «objectos principais» como um sinal distante, uma espécie de oposto diametral das sementes ou uma espécie de sementes viradas do avesso.

Importa notar ainda que o uso do determinante demonstrativo «esse», além de participar no quadro geral de exorbitância dos determinantes — incluindo *este/esta* e *aquele/aquela* —, em particular na parelha de poemas «Estas Algumas Horas» e «Algumas Horas Outras», instaura, nesta ocasião, uma dêixis partilhada entre os mundos de dentro e de fora do texto, em cujos (difusos) limites o fantasma é localizado, de acordo com a convenção do determinante *esse*, por oposição a *este*, em maior proximidade com o interlocutor do que com aquele que fala, isto é, mais perto do destinatário, seja ele o leitor ou o retratado sem nome, do que do sujeito da enunciação. Trata-se de um detalhe relevante na medida em que contribui também para a visão que tenho vindo a defender deste livro como uma tentativa de correspondência com *um* além, e, assim sendo, de cada poema como um reenvio para *um* fantasma.

Revela-se então muito significativo o aparecimento concomitante, neste poema, do «esse fantasma» e da segunda pessoa *tu* — um pela única e a outra pela segunda vez no livro —, ambos associados à perturbadora indelebilidade e à eterna fala da memória, talvez sob a forma metafórica e abscondita, precisamente, de cartas e postais (?): «as nódoas do passado nunca se calam, apesar / de colocadas debaixo do aparador, junto à tua / cabeça maior» (76). Seja como for, à possibilidade de uma efígie (a «cabeça maior») subjaz, de novo, essa presença das «nódoas», que podemos identificar como o fantasma do fantasma, isto é, o vestígio, o indício, que, sem o reconstituir, conduz à sua sombra o olhar do viajante ou do detective no poema: eu/nós.

De certo modo — sem querer abusar de uma analogia entre as noções de *filme* da memória e de fantasmagoria do cinema, mas apontando para essa possibilidade —, a escrita de António Franco Alexandre põe-nos no encalce de entidades poéticas ou de indícios que traçam um caminho até elas. Ela parte de um mecanismo análogo ao que Fernando Guerreiro, autor de *Teoria do Fantasma*, numa das suas reflexões mais recentes sobre o fantasmagórico na literatura e no cinema, identificou como o horror (a que aqui também podíamos juntar o *pathos*) da estruturação da realidade pelo «nada» (2015: 300). O poeta e ensaísta oferece ainda a seguinte síntese: «O fantasma, como em Mallarmé (ou Lacan), constitui a ‘forma’ (figura) real do ‘nada’ (‘vazio’) que ante nós se presentifica» (2015: 300).

Na relação interpretativa com poemas próximos e distantes — indispensável e ainda pouco reconhecida e explorada na fortuna crítica de *Os Objectos Principais* —, aqueles indícios chegam de facto a alcançar o estatuto e a função de índices com acção *presentificante*. Num poema anterior, que talvez seja o de maior tensão e fulgor eróticos deste livro, senão de toda a obra de Franco Alexandre, despontam do corpo do texto as pegadas de um/uma banhista: «estas ondas um dia avançam no cimento. as piscinas / vazias, o seu rastro de pés despedaçados, / deixaram no silêncio uma herança de folhas» (73). Já atentando num exemplo posterior, em «Estas Algumas Horas», pode ver-se que a desconcertante entrada de uma outra *figura do vazio* — «o mais ligeiro é o gnomo» (78) — é também seguida de um marcador indexical: «e ainda as impressões digitais espalhadas na mesa / não teriam permitido reconhecê-lo» (78). Pegadas e impressões digitais, pés e mãos, passos e traços, constituem assim os signos refractados de um corpo ausente e de uma obsessão com os membros enquanto ins-

trumentos — vejam-se os abundantes «alicates» — fundamental para compreendermos o fantasma do livro.

2.3. O fantasma do livro

Mencionei antes a prosopopeia, que Paul de Man define como a «ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, morta ou sem voz, oferecendo-lhe a possibilidade de resposta e conferindo-lhe o dom da palavra» (1984: 77, tradução minha), como uma figura de linguagem central na poética de António Franco Alexandre, relativamente à qual se destacam neste livro os óculos-morcego do início e as moscas da conclusão. Entre uns e outras, surge uma entidade a um tempo fantasmagórica e prosopopeica — o que constitui quase um pleonasma se tivermos em conta a definição de Paul de Man —, tão impactante no conjunto dos «objectos principais» que merece transcrição completa:

as suas unhas, essas suas unhas incomodam-me, o seu
rumor no meu papel, e a pálpebra que escondem.
rasgaram o cartão, sei-o seguramente. estas
flechas, o sangue, o pavor doentio da eternidade,
nasceram desse bico de cobre,
da sua unha de ouro, do remédio
vulgar das suas chagas.
irrita-me transportar estas palavras, a elas
me obriga a sua mão coberta de alicates.
esta é a nossa ignorância. decerto colhemos
o efeito de outras horas, em que pela janela
embaciada se vigia o rastro que deixaram
as pequenas gavetas.
acredite na minha inocência. estar próximo do fim
incita a uma maior
autonomia.
(92)

Neste momento surpreendente, irruptivo, no qual o próprio livro ganha voz e «possibilidade de resposta», dirigindo-se ao autor em forma de protesto — «essas suas unhas incomodam-me» —, ele está, de facto, «próximo do fim». Trata-se de um dos últimos poemas, que, também sob essa condição, resume alguns dos elementos dominantes e trá-los ao nosso encontro, para com eles confrontar, ainda, o escritor («a nossa ignorância», «o efeito de outras horas», «as pequenas gavetas»); tudo isto, à medida que se vai completando o perímetro do livro e, com o fecho deste, o princípio da autonomização da obra relativamente ao autor. Não podemos saber exactamente quem fala: *este* livro que se aproxima da sua concretização, *esse* exemplar impresso nas mãos de qualquer leitor, *aquela* rascunho em que António Franco Alexandre primeiro delineou o poema, ou uma amálgama de todas estas faces do mesmo *eu* fantasma.

O que sem dúvida fica estabelecido neste poema é o facto de, tirando partido da prosopopeia como forma de realização daquilo que é uma «impossibilidade natural» (Riffaterre 1985: 110) — neste caso, o poema manifestar-se contra o autor e contra o seu próprio estatuto enquanto meio de expressão («irrita-me transportar estas palavras» [92]) —, António Franco Alexandre ter criado uma das mais perturbadoras cenas de escrita da nossa poesia. O livro apresenta-se como um animal acoissado, defendendo a sua inocência enquanto testemunha que apenas repete aquilo a que é obrigada por uma «mão cheia de alicates», porque não resolve os mistérios, não ressuscita os mortos, não cura os males do escritor-constritor, apesar de acicatado pela acção da caneta que este usa como «remédio / vulgar das suas chagas». Ou, como diz Pedro Eiras em relação à escrita e à figura de A., em «Le Tiers Exclu, Fantasia Política»: «O poema é um défice. Não corrige nem compensa, só lamenta traumáticamente, arrastando o sujeito autodiegético na exclusão perante o mundo» (2009: 28). E esse sujeito, o escrevente visado no poema aqui em apreço, assume, por sua vez, as qualidades de um monstro traumático, armado de «unhas», «flechas» e «bico de cobre». Para além da violência inerente à construção metafórica deste poema, destaca-se nele a assombração mútua entre autor e obra, e, com ela, o frente-a-frente, a mistura, a troca de papéis.

3. História das sapatilhas azuis

«All wrapped in cellophane, the feelings that we had»

FKA TWIGS

A fixação das mãos e dos pés e a fixação nas mãos e nos pés, que vimos antes rastreados nas pegadas e nas impressões digitais, materializa-se ainda, como se pôde aqui vislumbrar em parte na prosopopeia do poema, sob a forma de alicates e sapatilhas. Cimeiros entre os «objectos principais», estes dois artefactos reaparecem em vários poemas ao longo do livro. Mas deve assinalar-se uma diferença importante na função simbólica que cada um parece desempenhar. Os alicates — às vezes substituídos por ferramentas congêneres, que também constroem, como a «turquês» (80) e as «tenazes» (100) — desenvolvem uma relação claramente metonímica com a mão: a mão que procura («o rumor dos alicates na gaveta branca» [71]); a mão que defende, ou não («e os alicates: que protecção oferecem?» [77]); a mão que se estende e alcança, ou não («o teu choro no meio das gruas, / os longos alicates» [78]); a mão que sonha ou recorda («a ilusão dos alicates ao lado da água» [82]); e a mão que escreve ou folheia, talvez, prenunciada já em modo prosopopeico, se o *eu* for o poema e o *ele/ você* for o poeta ou o leitor, no texto imediatamente anterior àquele em que o livro ganha voz: «vejo que me entendeu. o olhar atento / denota a agilidade dos seus / variados alicates» (90).

Já as sapatilhas, que se distinguem, desde logo, pelo número muito mais reduzido de ocorrências, não ocupam o lugar metafórico dos pés, dando em vez disso testemunho deles, ou, mais rigorosamente, da sua ausência. Ou seja, elas pertencem também ao campo dos indícios, ou das provas e evidências, quase no sentido forense dos termos: «recordaremos estas algumas horas, o seu intacto celofane. dentro / com inquietação nos apercebemos da sapatilha azul» (78). Assim, é a sua associação matérica, não figurativa, com a memória, com o vivido, que fica decidida em «Estas Algumas Horas»:

these foolish things
remind me of you
tu que pousas os meus olhos e as minhas mág
oas

e estes embrulhos transparentes, de ligeiras
asas na sapatilha azul
(80-81)

Não estou a defender uma abordagem ingénua da poesia de António Franco Alexandre, que propusesse enxergar nela um veio documental e, com isso, um caminho no sentido da explicação. Pretendo apenas sublinhar a qualidade de uma poesia na qual a linguagem sofre uma mutação profunda, a par da qual, ao mesmo tempo, como sugerido já por Gastão Cruz, «o *real quotidiano* faz fulgurantes aparições» (2008: 301, ênfase no original). Na verdade, o poeta aponta nesta direcção quando oferece, em «Algumas Horas Outras», os elementos para uma metalinguagem e para a possibilidade de uma leitura alternativamente figurada e ao pé da letra: «(metáfora da) nuvem sobre o fundo»; «(a metáfora das) sedas mais cruéis» (83). Mas, regressando um pouco atrás, o vocabulário espectral utilizado por Gastão Cruz é desde logo um sinal de que este «real quotidiano» não nos faz cair no plano da biografia e da literalidade, antes trazendo deste partículas que irrompem surpreendentemente («com inquietação / nos apercebemos») no domínio da poesia. A este propósito, a terceira e última menção das sapatilhas, desta feita no plural, depois de se haver somado um par nas duas referências anteriores, confirma o seu carácter fantasmagórico e (an)amnésico: «o passado levanta as lajes, dentro / do ar as sapatilhas vivem a sua luz ausente» (95).

Estes objectos mediadores entre a vida e a poesia, a memória e a escrita, perfazem ao longo de *Os Objectos Principais* uma história particular (a sua), indissociável de uma história individual (de quem os coligiu), que, por sua vez, se entretece com a história em sentido colectivo, à falta de melhor termo. Com igual valor, também o telefone — que, em última análise, talvez seja o principal dos objectos principais, mais presente ainda do que os alicates, chegando até a surgir, por vezes, como «telégrafos» (95) — cumpre desde «as minuciosas escavações telefónicas» (69) do poema de abertura esta vocação intermediadora entre o sujeito e o seu assunto, um (in)determinado tempo e um (in)determinado lugar: «os imensos telefones, que dizem em ruínas» (93).

Para além dos objectos nomeados no livro, também algumas das suas palavras-objectos atestam este efeito de múltiplo espelhamento entre as várias dimensões que se cruzam na escrita de António Franco Alexandre, à maneira de um corredor de espelhos.

Ele verifica-se, de forma especialmente significativa, no vocábulo «greve», que começa por surgir assim, entre aspas, nas primeiras páginas, com ligação ao retratado sem nome e à descoloração dos seus traços: «a ‘greve’ alourou-lhe as sobrançelhas?» (71). Depois, o termo ressurge com acepções aparentemente mais comuns, seja na sugestão de certa ambiência, relacionada com a estagnação ou o impasse, que não podemos deixar de entender como uma possível alusão ao período do PREC e à sucessão de greves que, antes disso, tivera lugar em Portugal ao longo dos mesmos anos em que estes poemas foram escritos² («& os apitos esboroam / o gigante gelado da greve: como avançar?» [77]); seja na consideração de uma greve da própria linguagem, que, sendo um motivo frequente nos primeiros livros do autor, surge aqui de novo em paralelismo com aquele primeiro sentido («tardes de poder popular. depois // as palavras, e a sua sombra dos armários / da greve, escaparão ao nosso ardor» [96]).

No entanto, dando ouvidos à precaução recomendada nos parágrafos anteriores, não podemos reduzir a escrita de António Franco Alexandre a uma explicação (ou a um reflexo explicável) dos seus próprios marcadores históricos, sem atender ao facto de esses marcadores terem passado a ser a matéria-prima do novo mundo do poema. É para esse diferimento que nos alerta a última greve, no poema «Os Objectos Principais»:

não me pergunte mais se lhe menti que sinais
anunciam a rota dos navios no biombo
da minha inesgotável ignorância.
saiba que os amei. vivi de noite
o fósforo de admiráveis subterrâneos
onde as palmeiras, vidraças, mickey mouse
celebram um postal azul datado de west virginia,
1939, ano de greve nos campos de carvão.
brancas casas abandonadas com colunas & alpendres
& hiperpistolas de flash gordon the witch queen of mongo
junto ao gato dourado & às sardinheiras do quintal

2 Uma leitura influenciada em parte pela ideia de Américo Lindeza Diogo, que esta hipótese, por sua vez, ajuda a substanciar, de que *Os Objectos Principais* se destacam na literatura portuguesa como «livro de poesia pós-25 de Abril» (1993: 33).

essa face anterior ao seu destino não nos peça
o retorno das coisas imortais este desenho mesmo
dentro do lume abandonado nem será
a razão dos objectos principais
(100-101)

Constatamos, ao seguir uma gradação que evolui do mais próximo no afecto para o mais distante no espaço e no tempo, que a greve local talvez fosse, no fim de contas, (também) essa greve norte-americana que já só existe como pura abstracção, referência histórica associada à data do postal que integra uma pilha de objectos. Não nos deixemos, no entanto, enganar pela feição superficialmente coesa deste raciocínio. A verdade é que, olhando então para aquela pilha de objectos e contemplando-os um a um, talvez tenhamos de concluir que a mais longínqua das greves nos coloca num dos pontos mais íntimos da poesia de António Franco Alexandre. Não me refiro, necessariamente, ao imaginário norte-americano, com o rato Mickey e as personagens de banda-desenhada, e demais referências, que com facilidade poderíamos associar ao percurso biográfico do poeta e à sua passagem por Harvard, onde estudou matemática. Na verdade, este poema conserva o estatuto «impessoal» que o poeta defenderá, alguns anos depois, para a poesia e para a filosofia, que, no entanto, não tem, como nota Ana Cristina Joaquim, de se «contrapor ao pessoal e ao autobiográfico» se atendermos a acepções mais amplas destes termos (2022: 314). Mas, aquém e além de tais considerações, este nó-górdio de *Os Objectos Principais*, entre outras instâncias do formato do inventário no livro, inscreve o poema epónimo num universo da viagem que talvez dê acesso ao seu próprio centro, ao cerne da questão.

Não a viagem como tópico ancestral da literatura, nem a viagem nos sentidos mítico ou místico, mas a viagem em sentido *real* e *quotidiano*: a viagem solitária que é menos solitária quando dela se oferece o relato (por telefone ou correspondência postal), a viagem a dois, as fotografias de viagem, as memórias de viagem, os *souvenirs*, os amores de verão, a lua-de-mel, as férias — por que não? —, se quisermos juntar à «greve» das palavras as «férias» da linguagem, tomando à letra a metáfora insólita da epígrafe de Wittgenstein, que, de qualquer maneira, sabemos que não deve ser levada a sério: «For philosophical problems arise when language *goes on holiday*» (67).

Lembre-mo-nos que das questões ignorantes com que abre o livro «depende o rumo / dos grandes navios japoneses à entrada da doca» (69). Recordemos as numerosas rotas, os «ligeiros aeroplanos, / as naus» (79); «o pacote que ao meio-dia / digere as minuciosas palmeiras» (82); o azul-piscina que inunda a maioria dos poemas; os «ombros expostos à brisa marítima» (91); e, do espectro no livro, no espelho do livro, o «seu perfil de mapa transportado / em secretas mochilas» (97). Todos estes «objectos principais», objectos de eleição, lampejam no texto e interpelam o nosso olhar, sob o qual, rastreáveis e legíveis, contradizem ocasionalmente a morte. Juntos, eles traçam uma história transfigurada pela memória e uma memória transfigurada em poesia, mas uma poesia de coisas simples, ou breves, tocadas pelo afecto — «então o amor mistura-se com as coisas breves» (71) —, tão simples e breves que correm o risco de ser ignoradas como «foolish things», figuras de linguagem, fantasmas sem corpo.

Referências

- ALEXANDRE, António Franco (2021), *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALEXANDRE, António Franco (1992), «Quatro Perguntas e 5 Respostas a Propósito de *Oásis*», in *A Phala*, n.º 31, 117.
- ANTUNES, David (2008), «O Sopro do Sentido na Poesia Muda de António Franco Alexandre», in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 7, 109-146.
- CRUZ, Gastão (2008), *A Vida da Poesia: Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DIOGO, Américo Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*. Lisboa: Cosmos.
- EIRAS, Pedro (2009), «A Língua Excluída do Poema — Sobre ‘Le Tiers Exclu, Fantasia Política’ de António Franco Alexandre», in *Portuguese Cultural Studies*, Vol. 2, n.º 1, 22-29.
- GOLDING, William (2009). *Lord of the Flies*. Londres: Faber & Faber.
- GUERREIRO, António (2021), «Como Quem Atravessa o Mundo», in *Ípsilon (Público)*, 17 de Dezembro de 2021), 25.
- GUERREIRO, Fernando (2015), *Cinema El Dorado*. Lisboa: Colibri.
- JOAQUIM, Ana Cristina (2022), «Amor Filosófico, Amor Poético: Conformações do Pensamento em António Franco Alexandre», in *Gragoatá*, Vol. 27, n.º 57, 304-328.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2022), *Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Bestiário.
- MAN, Paul de (1984), *The Rhetoric of Romanticism*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- MARTELO, Rosa Maria (2009), «O ‘Especialista em Sublimação’ e os Usos da Linguagem (acerca da Poesia de António Franco Alexandre)», in *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 20, 262-283.
- NAVA, Luís Miguel (2004), *Ensaíos Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RIFFATERRE, Michael (1985), «Prosopopeia», in *Yale French Studies*, n.º 69, 107-123.
- SOEIRO, Ricardo Gil (2020), *A Sombra que Ilumina: A Poesia de António Franco Alexandre*. Lisboa: Tinta-da-China.

Os *Souvenirs Pieux* de Adília Lopes

Joana Meirim

A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença.

ADÍLIA LOPES

Na crónica intitulada «Luís, diz», João Bénard da Costa questiona ironicamente a existência de Adília Lopes, nome que figurava no livro de estreia, *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985), e possivelmente pseudónimo da «sua sobrinha Maria José»:

Adília Lopes [...] surpreendeu-me, mais uma vez, com a crónica «Souvenirs Pieux» [...]. Após eruditas referências às papas Blédine ou Cérélac, explica que aprendeu o conceito de fonotáctica em 1983/84, na Faculdade de Letras de Lisboa, «com o dr. Luís de Sousa Costa». Quer isto dizer que o aprendeu cerca de um ano antes de me mandar pôr, em cima da minha secretária da Rua Barata Salgueiro (antiga e futura Cinemateca), um livro de poemas da sua autoria, intitulado *Um Jogo Bastante Perigoso*. Dentro, estava a seguinte dedicatória: «para o meu tio João da sua sobrinha Maria José». Surpreso, fiquei. Adília Lopes parecia tudo menos nome de gente. Pseudónimo da tal Maria José? Mas quem seria a Maria José? (Costa, 2002)

A crónica de Bénard da Costa recorda a sua amizade com Luís de Sousa Costa e convoca a lembrança de Adília Lopes sobre as aulas de fonotática lecionadas pelo autor do *Cancioneiro Policial da Menina Alzira* (1977), matéria essencial do texto «Souvenirs Pieux». Esta crónica de Adília Lopes será ponto de partida deste ensaio, que tentará

defender a natureza fantasmática da obra de Adília Lopes, sintetizada lapidarmente no texto «Brinquedos» de *Manhã*: «[...] Eu brinquei com os brinquedos da minha mãe, brinquedos dos anos 20-30, a minha mãe nasceu em 1927. Ainda tenho esses brinquedos todos. São sagrados. Nunca estraguei brinquedos. *Vivi sempre em vários tempos*» (2024: 709, ênfase minha). Viver em vários tempos é uma possibilidade garantida pela literatura, de cujo usufruto Adília não abdica nunca. O poder fantasmático a que me refiro tem em consideração a origem grega do verbo *φαίω* («fazer aparecer, fazer ver, tornar visível») e revela-se na forma como a obra de Adília Lopes hospeda os mortos literários e familiares, que nela se entrecruzam sem grande destrinça. Este ensaio irá então pontuar alguns dos momentos da poesia adiliana em que se evidencia a escrita dos seus *souvenirs pieux*, as suas memórias, as suas pagelas, configurando uma obra maior de devoção aos mortos da literatura e de outras artes, e mais recentemente aos mortos da sua família. Neste percurso, darei particular atenção aos últimos livros da autora — *Pardais*, de 2022, e *Choupos*, de 2023 —, olhando também para obras anteriores, sobretudo as de cariz mais autobiográfico (*Manhã*, *Bandolim*, *Estar em Casa e Dias e Dias*), e recuando ainda a um livro do início deste século, *A Mulher-a-Dias*, e aos livros de pequeno formato que se lhe seguiram.

Na crónica «Souvenirs Pieux», que é também uma homenagem a um professor, Adília recorda as papas que comia em criança e a irritação profunda com o facto de psicólogos e psiquiatras dizerem que naquele tempo ela não poderia ter comido Blédine, mas sim Cérélac. A precisão no que toca a palavras, a nomes, nunca é descurada por Adília, e a este propósito recorda outro episódio, já aluna universitária na Faculdade de Letras, na cadeira de Introdução aos Estudos Linguísticos, lecionada pelo Dr. Luís de Sousa Costa. Diz que foi com ele que aprendeu o conceito de «fonotática», termo da fonologia que explica as combinações consonânticas que podem ou não ocorrer numa palavra. Exemplifica da seguinte maneira: «Blédine e Cérélac é francês, mas usam-se em português sem desconforto fonotático. Verifico no Pingo Doce que hoje é Blédina e Cerelac» (Lopes 2002). Refere-se ainda à descoberta da autoria do romance *O Cancioneiro Policial da Menina Alzira*, cruzando esta memória com a de uma familiar convocada em vários dos seus textos, a tia Paulina. É neste excerto que apresenta o significado rigoroso de *souvenirs pieux*:

A tia Paulina já morreu. Morreu em 1984. [...] *Souvenirs Pieux* é o título de um livro de Marguerite Yourcenar, livro de investigação histórica, documental, sobre a família do lado da mãe desta escritora. A expressão francesa *souvenirs pieux* significa aquilo a que em português se chama «memórias». São pagelas, mandadas imprimir pela família quando morre um membro, com o retrato do morto, as datas do nascimento e da morte, a indicação P N A M (que significa que quem ler a pagela deve rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria pelo morto), uma biografia a dizer bem do morto, etc. Estas pagelas dão-se aos parentes e aos amigos e guardam-se nos livros de orações.

(Lopes 2002)

No romance autobiográfico de Marguerite Yourcenar, podemos ler também uma definição de *souvenirs pieux*, uma imagem e texto destinados a perpetuar a memória de um defunto. Transcrevo a tradução de Helena e Alberto Vaz da Silva, justamente pela parecença com o texto de Adília.

Cerca de duas semanas depois da morte de Fernande [...], os parentes e amigos íntimos receberam pelo correio uma última comunicação sobre ela. Era o que se chama uma *Memória*: uma pagela de formato suficientemente pequeno para caber entre as páginas de um missal, que tem na parte da frente uma imagem piedosa, acompanhada de uma ou várias orações, cada uma delas tendo muitas vezes em baixo, em letras muito pequenas, a indicação exacta das horas, dias, meses e anos de indulgência que o seu uso concederia às almas do Purgatório; nas costas um pedido de que nos lembremos diante de Deus do defunto ou da defunta, seguido de algumas citações tiradas das Escrituras ou de obras devotas, e de algumas jaculatórias.

(Yourcenar 1982: 45)

A partir de *A Mulher-a-Dias* sucedem-se os livros-pagelas de Adília Lopes, dedicados a vários defuntos. *César a César* é dedicado a uma das suas gatas — «Para a minha gata Ofélia (Morreu a 14. X. 2001, nasceu a I. IV. 1987)» (2024: 522), e ficamos a

saber, numa das notas finais ao livro, que é ainda uma homenagem a um realizador português: «2) o meu título é também uma evocação e uma homenagem a João César Monteiro» (2024: 1010). *Poemas Novos*, por sua vez, é dedicado aos gatos Mémé e Lu (2024: 524).

Se em *César a César* temos a indicação precisa da data de nascimento e morte da sua gata, como se faz numa pagela, em livros mais recentes, sobretudo desde *Manhã*, Adília incorporou várias fotografias da sua infância e de pessoas da família — com particular destaque para o lado materno, tal como o fez Marguerite Yourcenar —, evocando-as e homenageando-as: em *Bandolim*, podemos ver a fotografia da sua mãe em bebé, com indicação do ano de nascimento, 1927 (2024: 894); a capa de *Dias e Dias* recupera a fotografia de Adília bebé ao colo da mãe, datada de 29 de setembro de 1961; e a *Dobra*, na edição de 2021, tem na capa uma pintura de 1944, da autoria do seu avô materno, Raul da Silva Vianna.

Em *Dias e Dias*, refere-se ao santinho da infância da sua mãe, que teria estado sobre a cama durante um período de convalescença, e de como continua a preservá-lo: «É uma estampa para guardar entre as páginas do missal. É Nossa Senhora e o Menino Jesus com coroas, em vermelho e azul, uma imagem alegre, gozosa, gloriosa.» (Lopes 2024: 945). Em 2023, Adília publica *Choupas*, livro dedicado à sua mãe, Maria José Viana, mais de vinte anos passados sobre a crónica «Souvenirs Pieux». No texto intitulado «Memória», volta a falar de pagelas, volta a falar da tia Paulina e do facto de esta ter fotografias dos parentes já mortos e livros de orações na mesa de cabeceira.

Vivi com a minha tia-avó Paulina até aos 24 anos. A Tia Paulina morreu em 1984. Nasceu em 1903. Tinha na mesa de cabeceira no quarto dela os retratos dos parentes que já tinham morrido. Eram fotografias em molduras dos pais, do irmão, de um sobrinho. Tinha também na mesa de cabeceira livros de orações cheios de santinhos e de memórias. Santinhos são folhinhas com uma imagem do santo na frente e uma oração no verso. Memórias são folhinhas com o retrato de um parente ou de um amigo que já morreu na frente e orações no verso. [...] Na memória, na pagela do pai da Tia Paulina está escrito:

— Jesus, Maria, José, assisti-me na última agonia.
(Lopes 2024: 1003)

Em *Pardais*, livro imediatamente anterior, também a questão da memória dos mortos é absolutamente central. A epígrafe, a primeira estrofe do poema «Dans la rue» de Marceline Desbordes-Valmore, é uma importante instrução de leitura para a obra de Adília.

Nous n'avons plus d'argent pour enterrer nos morts.
Le prêtre est là, marquant le prix des funérailles;
Et les corps étendus, troués par les mitrailles,
Attendent un linceul, une croix, un remords.
(Lopes 2024: 973)

Os versos da poeta francesa revelam duas preocupações da poesia de Adília Lopes: a importância do dinheiro (ou da falta dele¹) e a possibilidade de a sua obra servir de mortalha, de cruz e de remorso para os mortos. A propósito desta mesma epígrafe, Madalena Quintela, numa recensão a *Pardais*, assinala a dimensão «quase elegíaca» desta obra: «Ora, se tomarmos a epígrafe como mote do livro, a visão do cemitério poisa sobre o livro como uma neblina, transforma-se num lugar para os mortos poderem finalmente descansar: os poemas tornam-se epitáfios, inscrições em lajes» (Quintela 2022). Se o tom fúnebre é inegável, tenho dúvidas quanto à parte de os poemas-epitáfios de Adília darem descanso aos mortos. Parece-me antes que os quer tornar vivos, presentes e perenes: é esse aliás o maior elogio que lhes faz, insinuando que a conversa que tem com eles não acabou.

Num texto publicado na revista *A Ideia*, fala novamente da tia Paulina, da mãe, do seu programa poético como herança materna e fala, de facto, com a mãe:

¹ Agradeço à Diana Duarte Ferreira a conversa que tivemos sobre esta epígrafe e a sua observação certa sobre a importância do primeiro verso do poema: «Nous n'avons plus d'argent pour enterrer nos morts».

A minha mãe e eu nunca gostámos de gente bem falante, parvalhona, de palavras caras, de aldrabices, de coisas farfalhudas, de gente embiocada. Em Letras há muita gente assim mas em Ciências também. A minha mãe sabia isso. A minha mãe era licenciada em Biologia. Licenciou-se com média de 17 valores em 1949 na Faculdade de Ciências de Lisboa. Eu licenciiei-me em Línguas Literaturas Modernas Estudos Portugueses e Franceses na Faculdade de Letras de Lisboa em 1988 também com média de 17. A minha mãe gostava que nos tivéssemos licenciado com a mesma nota e com uma nota alta. [...]

Estou velha. Sou velha. Mas digo à minha mãe que estou bem.

Lx., 23-XI-2022

(Lopes 2023)

Adília refere-se à importância de falarmos com os nossos mortos, das orações dirigidas aos defuntos, mais vivos e mais capazes de aprender que muitos vivos, como nos conta no texto «Dar uma Oração», de *Pardais*.

Em 1998, durante o almoço de um colóquio, conversei com Maria Aliete Galhoz. Maria Aliete Galhoz contou-me que tinha recolhido uma oração que achava linda:

Olhei para o céu
vi uma cruz
capela de rosas
Menino Jesus

Disse-me também que tinha ensinado esta oração a um moribundo.

Lx., 24-VIII-2021

(Lopes 2024: 975)

Se o melhor do mundo são crianças, «sem o artigo definido *as* / porque um poema não leva argamassa» (Lopes 2024: 889), «o pior de tudo é o sofrimento e a morte dos queridos» (2024: 976), como diz noutro texto de *Pardais*. Conclui-o referindo que para

«as coisas muito tristes não há consolação, há revolta» (2024: 976), insurgindo-se a sua obra contra o sofrimento e contra a morte. A sua poesia constitui assim arquivo familiar e literário capaz de garantir a imortalidade, de salvar do esquecimento, como refere numa entrevista (cf. Lopes 2005).

Em *Estar em Casa*, livro dedicado à Lu, diz que não aceita a morte da sua gata: «A minha gata Lu morreu / está sempre viva / mas agora não lhe posso / dar festinhas» (2024: 928). A morte na obra de Adília é realmente uma presença muito forte, como declarou no texto de abertura do livro *A Mulher-a-Dias*: «A presença do Mediterrâneo e do Oriente (as paisagens, a geografia), Jesus Cristo, Maria, os poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, a presença muito forte, muito viva da morte (o livro é dedicado ao meu gato Guizos, que foi operado e que morreu na almofada da minha cama enquanto eu lhe fazia festas) [...]» (Lopes 2024: 443). É também neste livro, publicado no ano da crónica «Souvenirs Pieux», que se encontra o poema homónimo, nele convocando «o muro / da morte», que talvez a poesia possa transformar em «verde vale / da alegria».

SOUVENIRS PIEUX

Com as penas
se fazem
os poemas
de amos e amas
se fazem as camas
o muro
da morte
o verde vale
da alegria
(Lopes 2024: 454-455)

Em *Vitrail la Nuit / A Árvore Cortada*, livro de 2006 que sucede a *Poemas Novos*, Adília volta a sublinhar a importância de tornar presentes os mortos e ausentes, de tudo fazer para que possam estar «aqui» consigo.

Houve um momento
em que deixei de gostar
da minha mãe

Houve um momento
Em que deixei de gostar
do meu pai

Houve um momento
Em que deixei de gostar
De mim

Houve um momento
Em que deixei de gostar
De ti

Houve um momento
Em que parti
Houve um momento
Em que voltei

Houve um momento
Em que voltei a gostar
De todos

*E todos estão
Aqui*

Mortos
E ausentes
(2024: 588-589, ênfase minha)

A morte ou o desaparecimento de alguém querido está frequentemente associada à vontade de escrever poesia. A história de quando começou a ouvir a Musa (aquela que numa importante arte poética considerou cruel²) volta a ser recordada³ no texto final de *Dias e Dias*, no qual nos relata o desaparecimento da sua gata e de como essa ausência temporária foi o detonador da escrita.

Comecei a ouvir a Musa quando ia fazer 23 anos. Antes não ouvia a Musa. Eu sei que falar assim parece banha da cobra. Mas não é. Já contei isto muitas vezes. A minha gata tinha desaparecido, eu estava muito triste, aflita. De repente na minha cabeça estava um poema sobre a gata. Peguei no caderno e na esferográfica e escrevi. Ouvir a Musa não é só ter prazer em escrever, ter vontade de escrever, ter ideias ou imagens como eu tinha aos 11 anos. É aparecer o texto na cabeça vindo não sei de onde. E a minha gata apareceu. Não são os textos que me interessam, quero lá saber da Musa. Quero é a gata, o afecto, a vida, a gata.

Ouvir a Musa é desgastante, um frenesi.⁴
(2024: 953-954)

Mais recentemente, em *Choupos*, de 2023, a mesma questão sobre o que levaria à escrita dos seus textos volta a surgir a propósito não já do desaparecimento de gatos, mas sobre a morte dos pais:

O primeiro álcool que bebi foi um cálice de vinho da Madeira. Os meus pais quiseram que eu experimentasse beber álcool [...]. Eu tinha uns dez anos, talvez. No fim de um almoço, em casa, o meu pai tirou uma garrafa de vinho da Madeira de um armário que ainda hoje tenho na sala, encheu um cálice pequeno e deu-mo.

2 Refiro-me ao poema «A Minha Musa antes de Ser», de *A Pão e Água de Colónia* (1987).

3 Na entrevista já referida, Adília Lopes fala do desaparecimento da gata Farouk e de como esse acontecimento a impele para a escrita (cf. Lopes 2005).

4 Em «(Autobiografia Sumária de Adília Lopes 3)», de *Irmã Barata, Irmã Batata* (2000), refere-se à idade dos seus gatos e escreve sobre o desaparecimento de um deles: «Os meus gatos já deixaram há muito tempo de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias» (2024: 418).

Eu bebi e gostei muito. Tenho 62 anos, nunca mais bebi vinho da Madeira. Agora apetecia-me um cálice de vinho da Madeira para bebericar aos golinhos e agradecer o que a vida tem de bom. A vida é má. Os meus pais já morreram. Não é escrever este texto nem beber vinho da Madeira que volta a dar a vida aos meus pais. Para que escrevo eu este texto? Bastava comprar uma garrafa de vinho da Madeira, não era preciso estar a escrever estas coisas.

(2024: 1006-1007)

Entre musas e gatas, diz no texto de *Dias e Dias* preferir estas últimas; entre o cálice do vinho da Madeira, o texto que escreve sobre a memória de o ter bebido e dos pais, preferia que estes últimos estivessem vivos. Adília sempre disse que os textos interessam menos que a vida das pessoas ou dos animais — «vão-se os textos / fiquem os peixes / como disse Santo António / aos textos» (2024: 288) —, mas a sua poesia é um modo de lidar com as ausências e de tornar presentes e vivos os ausentes e os mortos, reencontrando-os. Declara numa outra nota sobre *César a César*: «Escrever teve para mim um papel instrumental: serviu-me para encontrar pessoas. Houve encontros e encontrões» (2024: 1011). A sua obra é um *medium*, chama os mortos, torna-os visíveis e dá-lhes voz. É aliás essa a missão maior do escritor, como declara na crónica «Maria do Céu».

Os *media* não são Deus, mas também não são o Diabo. Como em tudo, na vida, é preciso separar o trigo do joio. E o joio, se calhar, também tem um bom fim. [...] Eu gosto de pensar nos *media* (o plural de *medium*) como nas mesas pé-de-galo do tempo do Pessoa. Mesas redondas em que damos as mãos e em que os mortos comunicam com os vivos, em que, mergulhados no éter ou no vazio (ou em Deus), somos a grande cadeia do ser. Não acredito que seja precisa uma mesa pé-de-galo, mas acredito que o escritor convoca (chama) vivos e mortos. O escritor dá voz aos que têm e aos que não têm voz (como o Dr. Garcia Pereira nos cartazes).
(Lopes 2001)

Ainda que a obra de Adília não possa garantir o regresso dos mortos à vida, tal como nos diz no início lúgubre de *Dias e Dias* — «Esta música / é linda / mas não anula /

o sofrimento / não traz de volta / à vida / aqueles que amei / e que já morreram» (2024: 939) —, os mortos podem estar descansados: apesar da falta de dinheiro, a obra adiliana tudo faz para preservar a sua dignidade, tudo aquilo a que os mortos de Marceline Desbordes Valmore não tiveram direito, uma mortalha, uma pagela, uns *souvenirs pieux*.

[A autora segue o Acordo Ortográfico de 1990]

Referências

- COSTA, João Bénard da (2002), «Luís, diz», in *Público*, 25 de outubro de 2002, disponível em: <https://www.publico.pt/2002/10/25/jornal/luis-diz-175804>
- LOPES, Adília (2024), *Dobra. Poesia Reunida (1983-2023)*. Porto: Assírio & Alvim.
- LOPES, Adília (2023), «Pedra contra pedra», in *A Ideia. Revista de Cultura Libertária*, n.ºs 100, 101, 102, 103.
- LOPES, Adília (2005), entrevista de Raquel Santos, in *Entre Nós*, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/adilia-lobes/>
- LOPES, Adília (2002), «Souvenirs Pieux», in «Crónicas do meu moinho», *Público — Pública*, 21 de outubro de 2002.
- LOPES, Adília (2001), «Maria do Céu», in «Crónicas da vaca fria», *Público — Pública*, 3 de junho de 2001.
- QUINTELA, Madalena (2022), Recensão a Adília Lopes, *Pardais, Forma de Vida*, 12 de outubro de 2022, disponível em: <https://formadevida.org/recensoes/205-adilia-lobes-pardais>
- YOURCENAR, Marguerite (1982), *Memórias: Souvenirs Pieux* (trad. Helena e Alberto Vaz da Silva). Lisboa: Difel.

A Cidade Sou Eu: Assombrações em Álvaro de Campos e Drummond

Pedro Sepúlveda

És tudo para ti, porque para ti és o universo,
E o próprio universo e os outros
Satélites da tua subjetividade objetiva.

ÁLVARO DE CAMPOS, «Se te queres matar,
porque não te queres matar?»

Ter e não ter em nós um vaso sagrado,
um depósito, uma presença contínua,
esta é nossa condição

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, «Convívio»

A condição do eu como inseparável do mundo que habita é tópico recorrente na poesia de Álvaro de Campos, figura criada por Fernando Pessoa para quem a arte «é feita por se sentir e para se sentir» (Pessoa 2017a). As suas duas grandes Odes, Triunfal e Marítima, publicadas em 1915, expressam uma pluralidade de sensações que depende de uma capacidade de sentir conduzida aos seus limites, pretendendo abarcar o mundo. O verso final da «Ode Triunfal», «Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte!»¹, é a expressão precisa desse desejo e dos seus limites, ao reconhecer a impossibilidade de o eu se dissolver no mundo ou coincidir plenamente com ele. Apesar deste reconhecimento, perpassa na poesia de Campos o sentimento de uma inseparabilidade entre o eu e o mundo, que conduz a descrições da substância do eu como coincidente com a do lugar que o rodeia ou que habita.

¹ Todos os poemas de Álvaro de Campos são citados, salvo indicação em contrário, a partir da *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* (pessoadigital.pt), sendo as respetivas entradas indicadas na Bibliografia.

A articulação entre a ideia de um eu inseparável do lugar que habita e de uma coincidência de características de ambos é também um tópico da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Tanto em Campos como em Drummond, o recurso à espectralidade e à assombração é importante para pensar este tipo de relação com o mundo, ocupando uma posição de especial relevo em textos que tratam a relação do eu com a cidade. Irei, em seguida, percorrer alguns desses textos, com destaque para os poemas «Lisbon Revisited (1926)», de Campos, e «Coração Numeroso» de Drummond, confrontando-os a partir do referido tópico.

Na «Ode Triunfal», o sujeito poético identifica-se, através de um turbilhão de sensações, com a cidade moderna, espelho da civilização industrial, imergindo no seio da própria cidade ou visando mesmo uma fusão com ela («Giro dentro das hélices de todos os navios. / Eia! eia-hô! eia! / Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!»), numa identificação absoluta cuja impossibilidade será reconhecida apenas no verso final. De modo análogo, na «Ode Marítima» é a «vida marítima», em todas as suas dimensões, que surge como definidora da interioridade do eu («Toda a vida marítima! tudo na vida marítima! / Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina»), ainda que tal definição se revele apenas sonhada («Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa a respirar-me sobre a nuca»). Em «Tabacaria», poema de 1928, ao desalento por uma falta de substância e de propósitos do eu («Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada») corresponde a falta de sentido do mundo que o rodeia («Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada»).

Tanto nos poemas iniciais de Campos — habitualmente lidos como característicos de uma adesão, pelo menos parcial, ao futurismo e às sensações arrebatadoras da civilização moderna —, como em vários dos seus poemas mais tardios, em que a crítica reconhece sentimentos de desalento e desilusão com ideias a que anteriormente aderira, manifesta-se uma coincidência entre sentimentos do eu e características do mundo por ele habitado. Esta coincidência determina, no poema «Lisbon Revisited (1926)», cuja data de publicação o distingue de um poema homónimo publicado em 1923, um movimento de desintegração do eu, que se desenvolve em simetria com a desintegração da cidade por ele habitada e tal como por ele percecionada. Este poema possui especial interesse por descrever um movimento particular do eu, determinado pela sua relação com a cidade de Lisboa, lugar do seu passado, presente e futuro: partindo de um estranhamento inicial, passa por um afastamento, pela assombração do passado e a espec-

tralidade do presente, culminando numa desintegração de ambos, o eu e a cidade. Proponho uma leitura do poema — datado no seu testemunho do espólio pessoano de 26 de abril de 1926 (BNP/E3 70-24), publicado na revista *Contemporânea* em julho do mesmo ano e transcrito em seguida — que procurará descrever este movimento, revelador de diversas etapas de uma relação de simetria entre o eu e a cidade.

LISBON REVISITED (1926)

Nada me prende a nada.
Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.
Anseio com uma angústia de fome de carne
O que não sei que seja —
Definidamente pelo indefinido...
Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto
De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.

Fecharam-me todas as portas abstratas e necessárias.
Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver na rua.
Não há na travessa achada o número de porta que me deram.

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.
Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota.
Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.
Até a vida só desejada me farta — até essa vida...

Compreendo a intervalos desconexos;
Escrevo por lapsos de cansaço;
E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia.

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;
Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago;
Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.

Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...
E, no fundo do meu espírito, onde sonho o que sonhei,
Nos campos últimos da alma onde memoro sem causa
(E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),
Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
Onde supus o meu ser,
Fogem desmantelados, últimos restos
Da ilusão final,
Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
As minhas coortes por existir, esfaceladas em Deus.

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar,
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir...

Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
Um bocado de ti e de mim!...

Álvaro de Campos
Contemporânea, julho de 1926

A primeira estrofe de «Lisbon Revisited (1926)» expressa um desejo de multiplicidade («nada me prende a nada / quero cinquenta coisas ao mesmo tempo»), que remete para a pluralidade de sensações das grandes Odes de Campos. No entanto, o objeto de desejo é aqui indefinido, pelo que a ânsia do sujeito não possui propósito, é marcada pela angústia («anseio com uma angústia de fome de carne / O que não sei que seja —»). A metafísica, caracterizada na segunda estrofe através da metáfora «portas abstratas e necessárias», é vista como imposição exterior, de uma entidade social perante a qual o eu responde. Esta entidade, além de lhe ter fechado todas as portas, indica um número de porta inexistente na travessa. Note-se como «travessa achada» aponta para um rumo encontrado, mas que não conduz a um destino certo, por não existir o número da porta; a ânsia do eu leva afinal a um princípio de rumo, mas não a uma solução.

O sonho é incapaz de substituir a vida, por se revelar falso («Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados»), e o próprio desejo causa aborrecimento («Até a vida só desejada me farta — até essa vida...»), resultando de uma ausência de propósito um sentimento de tédio absoluto («tédio que é até do tédio»), que lembra alguma poesia de Mário de Sá-Carneiro. Esta ampla «retórica do falhanço», nas palavras de Gustavo Rubim (2008), explora as suas diversas vertentes temporais: o presente («nada me prende

a nada»), o passado, cuja memória se revela falsa («o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas») e o futuro, concebido como indefinição absoluta, coincidente com uma incerteza quanto à posteridade da obra («não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme / ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso»). Esta incerteza quanto à posteridade articula-se não apenas com a revelação da falsidade do passado, mas também com um desconhecimento presente de si e do mundo («não, não sei isto, nem outra cousa») e um sentimento de derrota resultante do reconhecimento do caráter ilusório do sonho («os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido»).

Esta retórica do falhanço ou, se quisermos, «marcha da derrota»² apresenta diversos motivos definidores da condição do eu no Campos tardio. Não esquecendo o lugar do poema na evolução da figura e na cronologia da sua obra, como que inaugurando um momento que será ampliado em poemas como «Tabacaria» (1928), «Aniversário» (1929) ou «Trapo» (1931), a sua importância reside principalmente no modo como dá a ver um motivo transversal a toda a poesia de Campos, o da inseparabilidade entre a condição do eu e as características do espaço em que se situa. As últimas cinco estrofes do poema, todas iniciadas por «Outra vez te revejo», assinalam tanto a dependência da condição do eu do espaço da cidade quanto o modo como a visão da cidade depende inteiramente do seu olhar.

O sujeito poético regressa à cidade, lugar da sua infância, em que se conjugam, uma vez mais, as diversas dimensões temporais: a cidade é o passado, o espaço de uma infância recordada que a assombra, assim como o momento presente marcado por um retorno, em que se manifesta também uma impossibilidade de futuro. As estrofes iniciadas por «Outra vez te revejo» estabelecem um fluxo temporal, em que o mesmo movimento, de revisitação da cidade, é incessantemente repetido. Este movimento contempla uma gradação, remetendo para um estranhamento progressivamente mais intenso do espaço, que se espelha num estranhamento de si mesmo e culmina numa desintegração do eu e da cidade por ele percecionada.

Na primeira destas estrofes, o movimento do eu é ainda definido sob a forma de interrogação sobre a identidade («Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei, / E aqui tornei a voltar, e a voltar, / E aqui de novo tornei a voltar?»), resultante de uma

2 «Marcha da Derrota» foi o primeiro título pensado para «Tabacaria», poema que expressa um sentimento próximo de desalento, de acordo com o datiloscrito que se encontra no espólio de Pessoa, com a cota BNP/E3 70-27^f.

tentativa de identificação do espaço da infância («Outra vez te revejo, / Cidade da minha infância pavorosamente perdida...»). A ambivalência do espaço personificado («cidade triste e alegre») permite ainda o reforço de um movimento identitário, através do sonho («outra vez sonho aqui»). A interrogação sobre identidade e autonomia, questionada com base numa hipótese inspirada no génio maligno cartesiano («Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram, [...] / Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?»), dará lugar, na estrofe seguinte, a um afastamento gradual de si mesmo («Outra vez te revejo, / Com o coração mais longínquo, a alma menos minha»).

Este movimento de afastamento e de estranhamento graduais tem por base a referida falta de reconhecimento do espaço da infância («cidade da minha infância pavorosamente perdida»), dependendo assim de uma falha de identificação com a memória da cidade. Desta falha resulta a imagem do eu enquanto «transeunte inútil de ti e de mim», designando nela um tu que permanece indefinido, mas é referido no verso anterior como «Lisboa e Tejo e tudo». Note-se como a própria imagem da cidade é inteiramente dependente de um eu que a projeta, de que é um «transeunte inútil», passivo e impotente, porque incapaz de com ela se identificar, e nesse processo se identificar a si mesmo, num exercício malogrado de auto-observação implicado na revisitação da cidade. Num poema datado de 1931, «Notas em Tavira», Campos ensaia um outro exercício de revisitação, não da cidade mas da vila da sua infância, Tavira, que culmina numa constatação semelhante, a de que essa «vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira», de que resulta uma caracterização de si mesmo como «forasteiro, *tourist*, transeunte» (Pessoa 2014: 271).

A falta de especificidade da descrição do lugar, «Lisboa e Tejo e tudo», aponta para uma representação de Lisboa enquanto sinónimo de mundo, espaço universal que o eu habita. Este espaço é definido, em linha com a teoria sensacionista, a partir das sensações do próprio sujeito³. Nelas imerso, o eu não se consegue libertar das rédeas

3 A profusão de fragmentos que esboçam teorias do sensacionismo impossibilita a fixação de apenas uma base teórica deste movimento vanguardista criado por Pessoa. No entanto, algumas ideias fundamentais encontram-se condensadas num destes fragmentos, que relaciona a ideia da «sensação como realidade essencial» com o «sentir tudo de todas as maneiras» e a «aspiração do indivíduo a ser o universo» (Pessoa 2009: 180). Estas ideias são ainda articuladas com a proposta abolição do «dogma da objetividade», visando «provar que o universo não é real» porque, fundamentalmente, como clarifica outro texto, dependente de uma «impressão subjetiva», de que se poderá produzir depois uma «interpretação objetivada» (172).

de uma subjetividade totalizante, prestes a desmoronar-se, que o poema escrito no mesmo ano, assinalando dez anos passados após a morte de Mário de Sá-Carneiro, define como o sentimento de que «és tudo para ti, porque para ti és o universo» (Pessoa 2014: 183).

Este eu é não só um «transeunte inútil» como «estrangeiro aqui como em toda a parte», perdido o elo com o mundo que a infância preservara. O seu espaço vital é agora o de um «castelo maldito», em que é forçado a viver enquanto «fantasma a errar em salas de recordações». A natureza espectral destas salas coincide com a própria espectralidade do eu, que constitui, no poema, um estádio intermédio, entre a interrogação que estranha e a desintegração final. O eu não espelha apenas o mundo que observa, coincide mesmo com este mundo, numa sobreposição entre espaço interior e exterior, ambos remetendo para um passado «pavorosamente perdido» e não possuindo uma substância presente delimitável.

A cidade é assim descrita, na penúltima estrofe, em analogia com o eu, enquanto entidade esfumada, de traços indefinidos: «sombra que passa através de sombras» e que, num momento derradeiro, sob uma «luz fúnebre», ainda «brilha», antes de «entrar na noite como um rastro de barco que se perde». Esta cidade desvanece-se, paralelamente ao eu, num movimento de desmoronamento gradual, que culmina então no que se poderá caracterizar como desintegração, estilhaçamento ou fragmentação de ambos: «Outra vez te revejo, / Mas, ai, a mim não me revejo! / Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico, / E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim — / Um bocado de ti e de mim!...». A incapacidade de reconhecimento da cidade revisitada, após sucessivas tentativas, é assim coincidente com a falha de reconhecimento de uma identidade própria. Esta identidade depende do «espelho mágico» do mundo que habita, em que não se revê, coincidindo assim o estilhaçamento do eu com o do espaço que habita.

Encontra-se assim, neste poema, uma descrição de um processo de fragmentação do eu, muito procurada pela crítica como interpretação dos fundamentos da heteronímia pessoana, mas, de facto, pouco produtiva para uma leitura desses fundamentos. Esta fragmentação surge aqui como culminar de um processo, em que o eu e o mundo coincidem, dando a ver a sua inseparabilidade. Se nos poemas iniciais de Campos essa inseparabilidade se manifestava através de um êxtase de sensações arrebatadoras da ci-

dade moderna, ela é aqui determinante num desmoronamento do eu e do espaço vital em que se deixa de reconhecer.

Esta coincidência entre o eu e o mundo, que remete para a sua inseparabilidade, é pensada também em «Coração Numeroso», um dos poemas fundamentais do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia*, publicado em 1930, que transcrevo em seguida⁴. Propondo um movimento em parte oposto ao de «Lisbon Revisited (1926)», e cujo resultado é diametralmente oposto, os poemas partem de uma intuição semelhante acerca da relação entre o eu e o mundo, considerada a partir da relação com a cidade e contemplando a sua dimensão spectral.

CORAÇÃO NUMEROSO

Foi no Rio.

Eu passeava na Avenida quase meia-noite.

Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.

Havia a promessa do mar

e bondes tilintavam,

abafando o calor

que soprava com o vento

e o vento vinha de Minas.

Meus paralíticos sonhos desgosto de viver

(a vida para mim é vontade de morrer)

faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente

na Galeria Cruzeiro quente quente

e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,

nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas

autos abertos correndo caminho do mar

⁴ O poema é transcrito a partir da sua primeira publicação em livro, reproduzida em edição recente da Companhia das Letras (Drummond 2013: 44), sendo indicadas as fontes dos restantes textos drummondianos citados.

voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens indiferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? A cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.

Carlos Drummond de Andrade
Alguma Poesia (1930)

Num poema que lembra o interseccionismo pessoano, pelo seu cruzamento de planos espaço-temporais, é a cidade do Rio de Janeiro, em que o eu se encontra, que é atravessada, logo na primeira estrofe, por dois planos que a assombram. Ambos permitindo uma aproximação de espaços distantes, o primeiro, «a promessa do mar», diz respeito a um tempo futuro, o segundo, «o vento vinha de Minas», ao passado do eu, recorrendo o autor a um registo autobiográfico. O vento de Minas é aqui o espaço e o tempo da infância, assombrando o espaço presente da cidade, que o eu estranha por ser desconhecido, habitado por gente que não conhece e em que reconhece afinal apenas o que o assombra, «o doce vento mineiro».

Procurado no espaço e no tempo presentes, o lugar da infância é distinto deles, neles se imiscui, conferindo-lhes assim uma dimensão espectral. Apesar de se tratar de um lugar distinto do ponto de vista geográfico, este não é fundamentalmente diferente da Lisboa da infância de Campos, que assombra a Lisboa enquanto espaço presente e lhe confere espectralidade; dir-se-ia que qualquer lugar é assombrado pelos lugares da infância. Esta assombração impede, em ambos os casos, uma identificação do eu com a cidade, tal como presentemente se mostra.

Num movimento que parte do estranhamento do presente, este intensifica-se na segunda estrofe, conduzindo ao desalento, em que «paralíticos sonhos» e um «desgosto de viver» propiciam uma contaminação entre a vida e a morte («a vida para mim é

vontade de morrer»). A contaminação define uma condição espectral do próprio eu, que, situando-se num limiar entre vida e morte, reconhece dois tipos de impossibilidade, determinados pelo referido cruzamento de planos espaço-temporais. Se, por um lado, a recuperação de uma vivência da infância é impossível, por depender de um espaço e de um tempo passados, igualmente impossível parece ser o reconhecimento da nova cidade, o Rio, como espaço habitável. O cruzamento de espaços e tempos condiciona assim a relação entre o eu e a cidade, originando um desamparo que depende da falta de substância plena de qualquer um destes espaços, exteriores e interior: o eu estranha a cidade, reconhecendo nela apenas o que a assombra, tal como reconhece na vida, na segunda estrofe, apenas a vontade de morrer que a assombra e determina. Do reconhecimento destas duas assombrações decorre uma tomada de decisão que espanta pela sua simplicidade: «como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro, / nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso».

A estrofe seguinte começa, no entanto, por uma adversativa («Mas tremia na cidade uma fascinação»): a cidade oferece, através de diversos planos simultâneos, justapostos sem pontuação, motivos de uma «fascinação», tratados aqui não enquanto percepções de um sujeito, mas como elementos ou objetos da própria cidade («casas compridas / autos abertos correndo caminho do mar / voluptuosidade errante do calor»). Estes elementos da cidade têm forte impacto no eu, constituindo-se como «mil presentes da vida aos homens indiferentes» e afetando, em particular, o seu «coração» e os seus «olhos inúteis». Recorde-se uma utilização semelhante, em «Lisbon Revisited (1926)», do adjetivo «inútil», remetendo, em ambos os casos, para a passividade e a impotência do eu perante a cidade. A passividade do sujeito, que se limita a acolher os objetos de fascinação, contrasta com a força da cidade, espaço impactante e fecundo, através da fascinação que provoca. É esta fascinação que possui uma força arrebatadora, a que o eu se entrega ou se rende: «meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram». Tal entrega a estímulos da cidade explica o título do poema, «coração numeroso», como o órgão capaz de acolher e abarcar a diversidade de elementos do mundo, em que «numeroso» designa simultaneamente esses elementos e o seu acolhimento, assinalando a referida inseparabilidade.

O título parece responder, neste sentido, ao «Poema de Sete Faces», que abre o livro e descreve uma fundamental desadequação entre o eu e o mundo («Mundo mundo

vasto mundo, / mais vasto é meu coração»; Drummond 2013: 11). Num sentido próximo, mas de alcance distinto, a que voltarei mais adiante, um poema tardio de Campos descreve uma «vasta fraternidade com a humanidade verdadeira», terminando com o verso «E o meu coração é um pouco maior que o universo inteiro» (Pessoa 2014: 299)⁵. «Coração Numeroso» ocupa, no primeiro livro de Drummond, uma posição singular, como que oferecendo uma via alternativa perante um foco predominante nas problemáticas do eu, que encontrará sequência, em livros da década seguinte, numa tematização da dependência do eu face ao mundo e à realidade social, nomeadamente em *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945). Diversos poemas destes livros integram, com «Coração Numeroso», o conjunto que o poeta designou, na antologia da sua obra que organizou, em 1962, «Na Praça de Convites», considerando que estes textos dariam expressão a um «choque social» (Drummond 2015: 7-13).

Um movimento de aproximação do eu à cidade, provocado fundamentalmente por esta, conduz, na última estrofe, a um momento de identificação absoluta, em que o eu e a cidade coincidem: «A cidade sou eu / a cidade sou eu / sou eu a cidade / meu amor». A impotência do eu perante a força, primeiro hostil, depois arrebatadora, da cidade, é aqui anulada pelo quiasmo («a cidade sou eu | sou eu a cidade»), que remete para a coincidência de ambos. Esta coincidência, expressão de uma fusão almejada, mas vista como impossível, por Campos, é reforçada pelo verso final, «meu amor», que pode referir-se, de forma ambivalente, tanto ao amor do sujeito quanto ao objeto desse amor. Repare-se, ainda, que esta coincidência depende da concretização de uma promessa que assombrara a cidade no início do poema, a do mar, que contamina agora fisicamente o espaço do eu, dele se apoderando no final do seu percurso pelas ruas da cidade («O mar batia em meu peito, já não batia no cais»). Trata-se assim de um poema sobre um movimento gradual de coincidência entre o eu e a cidade, mas também sobre dois efeitos determinantes e distintos de assombrações. O primeiro destes efeitos é proporcionado pelo vento que «vinha de Minas», condicionando a possibilidade de identificação do eu com a cidade, por o tornar dependente de um espaço anterior que não pode recuperar, cuja impossibilidade de recuperação irá dar

5 Richard Zenith assinala a proximidade entre estes dois versos, num ensaio em que aproxima a «descomunal capacidade de sentir» de Campos e Drummond (Zenith 2015: 15).

origem a um propósito suicidário. O segundo é o da «promessa do mar», que enquanto assombração inicial contrasta com o vento que sopra de Minas e como promessa irá ser concretizada numa afetação pelo mar do espaço do eu, conduzindo à coincidência final entre o eu e a cidade.

Os poemas expressam momentos particulares de cada obra e movimentos opostos, de fragmentação em «Lisbon Revisited (1926)» e de formação de uma nova identidade em «Coração Numeroso». No entanto, são também reveladores de traços comuns de uma ontologia do eu, em que a sua substância, ou a falta dela, é inseparável de uma relação com o mundo, entendido como espaço que habita e que enquanto sujeito fundamentalmente passivo se limita a espelhar. O «coração numeroso» de Drummond será aquele que é capaz de incluir ou abarcar o mundo, propondo uma solução para o problema enunciado no «Poema de Sete Faces» («Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução»; Drummond 2013: 11), que passa afinal pelo quiasmo e não pela rima. O recurso ao quiasmo será igualmente decisivo em poemas drummondianos que tratam a relação do eu com os seus fantasmas, em que este é assombrado pelos fantasmas dos que já morreram ou que representam um eu passado.

O poema «Convívio», publicado em *Claro Enigma* (1951), aponta para uma relação com os mortos constitutiva da condição e da vivência do eu, que aprende a lidar com a morte aceitando a sua presença: se «eles não vivem senão em nós [...] já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la connosco» (Drummond 2015: 91-92). Explica ainda que esta «condição» contempla a renúncia a uma procura ativa por parte do sujeito, descrevendo uma relação que excede a intencionalidade. Trata-se de uma condição ontológica, a de «ter e não ter», ao mesmo tempo, «um vaso sagrado, um depósito, uma presença contínua». Tem-se e não se tem fantasmas, porque estes não são como objetos reais que se possa possuir, será esta afinal a «nossa condição», ela própria «sem condição», porque não definível previamente pelo sujeito e porque a essa condição lhe falta também uma substância fechada ou claramente delimitada, é a condição de quem se deixa assombrar pelo outro. Dessa assombração resulta, segundo os versos finais do poema, uma possível espectralidade essencial do próprio eu, proposta através do quiasmo, que concebe a existência que acolhe os hóspedes espectrais como hóspede desses mesmos hóspedes: «Ou talvez existamos

somente neles, que são omissos, e nossa existência, / apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram»⁶.

Em «Comunhão», poema do livro *A Falta que Ama* (1968), a relação do eu com os seus mortos, a que falta um rosto, origina uma nova possibilidade de quiasmo: este eu vai ocupar o seu lugar entre os mortos, o que resulta na iluminação dos seus rostos («Notei um lugar vazio na roda. / Lentamente fui ocupá-lo. / Surgiram todos os rostos, iluminados»; Drummond 2015: 330). Também incluído em *Claro Enigma*, o poema «Perguntas» fala-nos sobre a força que nos prende aos fantasmas («ele a mim» e «eu a ele», em novo quiasmo; Drummond 2015: 93), aí concebidos enquanto representação de um eu passado, um duplo do eu que assombra o presente.

Nestes poemas, é pensado um tipo de relação também determinante em «Coração Numeroso»: a coincidência entre o eu e a alteridade que o assombra (os mortos, um eu passado, o espaço e o tempo da infância ou o espaço da cidade) é expressa através do quiasmo, que remete para uma relação simétrica e constitutiva de ambos. Trata-se de uma relação que excede o que o eu pode determinar de modo intencional, em que uma ontologia do eu depende de uma «ontologia do outro», identificada por Rubim na sua leitura de outro poema de Drummond sobre uma assombração, a de «um filho que não fiz»⁷. Esta permutabilidade do eu e do outro aponta para uma necessária inseparabilidade de ambos, em que um não passa sem o outro e sem um acolhimento de traços desse outro. Entre esses traços, encontra-se a própria falta de traços ou de características fixas, a espectralidade, precisamente, que assombra o eu e o torna também espectral.

Numa inversão hábil desta perspetiva, na crónica «Segredos» (Drummond 2020: 23-25), que dá a ver a própria permutabilidade entre a substância robusta e a espectralidade, um «indestrutível fantasma» é concebido como «a verdadeira essência do amigo», por este não sofrer «as oscilações do objeto vivo». O fantasma do amigo morto é na crónica uma figura do outro constitutiva da memória e da identidade de um «homem da província» recém-chegado à cidade. Ao reconhecer esta presença do

6 Num verbete sobre os espectros em Drummond e referindo-se a este poema, Clara Rowland, a quem agradeço a troca de impressões sobre a leitura aqui apresentada, descreve assim este quiasmo: «a vida que se atribui aos mortos arma o quiasmo que faz deles o molde espectral da vida dos vivos» (Rowland 2024: 226).

7 Rubim (2004) identifica esta «ontologia do outro» na sua leitura do poema «Ser», incluído em *Claro Enigma*.

amigo como «lembrança» «estritamente pessoal e indelegável», não encontra no novo espaço que habita marcas dessa presença, pelo que é inútil qualquer «tentativa de comunhão» com «outros habitantes» da cidade. Aqui não é o vento de Minas, mas o fantasma do amigo, enquanto recordação pessoal e incomunicável, que impede, num primeiro momento, a identificação com a cidade e os seus habitantes. Num segundo momento, porém, o homem da província reconhece a necessidade deste «segredo», admitindo que «segredos iguais se cultivam na grande cidade», e que uma cidade, afinal, «não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si, e pressentidos somente por poesia ou amor, que é poesia sem necessidade de verso».

A identificação do eu com a cidade depende assim, na crónica, do reconhecimento de uma necessária relação, pessoal e incomunicável, com a alteridade: um outro e a recordação de um passado com ele. É esta necessária relação com a alteridade que está na base das citadas figurações do fantasma, mas também da relação com a cidade de «Coração Numeroso». Apenas a capacidade do eu de acolher a «fascinação» da cidade do Rio, os seus «mil presentes da vida aos homens indiferentes», deixando-se contaminar pelo espaço da cidade, ao permitir que o mar bata em seu peito, já não no cais, possibilita a identificação com o novo espaço que habita, num momento climático de fusão. Na poesia de Campos, encontramos um desejo de fusão, que remete para a inseparabilidade e a coincidência entre o eu e o mundo, mas nela não se encontra o mesmo tipo de abertura ou de acolhimento do outro. A «ontologia do outro» de que fala Rubim é, em Campos, principalmente uma ontologia do mesmo, ou do outro como expressão do mesmo.

Tanto nas grandes Odes, como em «Tabacaria» ou «Lisbon Revisited (1926)», as características do espaço habitado coincidem com as do estado de espírito do eu, porque dele dependem fundamentalmente, não excedendo a visão subjetiva. Enquanto heterónimo pessoano possuidor de uma enorme capacidade de sentir, que canta a libertação das emoções e defende uma arte que tem por base o sentimento, Campos relaciona-se com o mundo a partir de um «coração» que, como no verso citado, «é um pouco maior que o universo inteiro» (Pessoa 2014: 299). Almejando uma abolição das fronteiras, reconhecida como impossível, entre interioridade e exterioridade, o poema dedicado à memória de Mário de Sá-Carneiro descreve um tu capaz de abarcar o universo, mas li-

mitado pela sua própria subjetividade, de que os outros seriam, afinal, apenas satélites: «És tudo para ti, porque para ti és o universo, / E o próprio universo e os outros / Satélites da tua subjetividade objetiva» (183).

[O autor segue o Acordo Ortográfico de 1990]

Referências

- BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2020), *Passeios na Ilha* [1952], 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2015), *Antologia Poética* [1962], 5.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2013), *Alguma Poesia* [1930]. São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (2017), *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações* (eds. Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe). Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia, 2017-2024. Versão A3.0.0-C2.1.0, disponível em: <http://www.pessoadigital.pt>
- PESSOA, Fernando (2017a), Álvaro de Campos, «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica», disponível em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Apontamentos_para_uma_Esthetica
- PESSOA, Fernando (2017b), Álvaro de Campos, «Ode Triunfal», disponível em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Ode_Triunfal
- PESSOA, Fernando (2017c), Álvaro de Campos, «Ode Marítima», disponível em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Ode_Maritima
- PESSOA, Fernando (2017d), Álvaro de Campos, «Tabacaria», disponível em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Tabacaria
- PESSOA, Fernando (2017e), Álvaro de Campos, «Lisbon Revisited (1926)», disponível em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Campos_Lisbon_Revisited_1926
- PESSOA, Fernando (2014), *Obra Completa de Alvaro de Campos* (ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello). Lisboa: Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando (2009), *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROWLAND, Clara (2024), «Espectros, Fantasmagorias, Drummond», in André Botelho, Mariana Chaguri, Maurício Hoelz, Pedro Meira Monteiro, Wander Melo Miranda (eds.), *Glossário MinasMundo*. Belo Horizonte: Relicário, 224-228.
- RUBIM, Gustavo (2008), «Lisbon Revisited (1926)», in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, disponível em: <https://www.modernismo.pt/index.php/l/1051-lisbon-revisited-1926>
- RUBIM, Gustavo (2004), «Ser e Subscrever», in *Arte de Sublinhar: Ensaios*. Coimbra: Angelus Novus, 161-166.
- ZENITH, Richard (2015), «Campos Triunfal», in *Estranhar Pessoa*, n.º 2, 13-29, disponível em: <https://estranharpessoa.com/nmero-2>

Visitas: Autobiografias Espectrais

Clara Rowland

Un enfant déjà mort se meurt, d'une mort meurtrière, enfant dont nous ne savons rien, même si nous le qualifions de merveilleux, de terrifiant, de tyrannique ou d'indestructible : sauf ceci que la possibilité de parole et de vie dépendrait, par la mort et le meurtre, de la relation de singularité qui s'établirait fictivement avec un passé muet, en deçà de l'histoire, hors passé par conséquent, dont l'infans éternel se fait figure, en même temps qu'il s'y dérobe.

MAURICE BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*

1. Um ir e vir

«Unglücklichsein» — «Ser Infeliz», na tradução de José Maria Vieira Mendes — é um pequeno conto de Kafka incluído na coletânea *Observação* (Kafka 2004). É a narrativa de uma visita, construída sobre a ambiguidade do neutro de dois termos em alemão — *das Kind* e *das Gespenst*, a criança e o fantasma —, o que fez com que problemas de tradução surgissem em várias línguas, algumas optando por marcar como feminino o fantasma, outras como masculino. Esta indefinição é importante para o conto, que se pode tentar resumir assim: um homem agitado, fechado num quarto, recebe a visita de um pequeno fantasma. Tem com ele uma breve conversa, senta-se à mesa por algum tempo e sai do apartamento. Detém-se nas escadas do prédio a discutir a aparição com um vizinho, teme que este queira apropriar-se dela, acalma-se, desiste de sair e regressa ao quarto. Um enredo omissivo, elíptico, que parece ter na figura da conversa — com a visita, primeiro, sobre a visita, depois — o elemento de contenção, no início e no fim, do movimento do protagonista. Como em todas as narrativas breves de *Observação*, o conto define-se nesta oscilação entre imobilidade e deslocação, fazendo coincidir o

espaço claustrofóbico da acção com o espaço ocupado pelo texto. Allen Thiher descreve deste modo os contos da primeira colectânea de Kafka:

Most of them describe short voyages, walks, and meanderings that go nowhere except the length of the text for which they are a self referential metaphor. Most can be described, literally or metaphorically, in terms of a narrator's or character's mobility and immobility. Usually they start to go somewhere and they finish nowhere.

(Thiher 2018: 65)

2. Novo objectivo

A delimitação, em «Ser Infeliz», parece ser acentuada pela figura do espelho que ocupa o centro do parágrafo inicial (Kafka 2004: 48), dividindo-o ao meio: no começo do conto, o homem agita-se no quarto, que percorre «como se estivesse numa pista de corridas», e assusta-se com a visão, através da janela, da rua iluminada. Vira-se então para o lado oposto do quarto, procurando no fundo do espelho um «novo objectivo». Nesse momento, abre-se nessa «parede a porta», com uma rapidez tal que «até os cavalos das carruagens lá em baixo na calçada se levantaram como cavalos numa batalha», e entra no quarto a pequena criança. Dir-se-ia que toda esta sequência inicial se organiza em torno da aparição do espelho, dissipando com ela qualquer delimitação entre exterior e interior, entre o quarto e a rua; no sentido, porém, de uma contaminação que afecta sobretudo o quarto, permeável ao exterior e a ele exposto. A angústia dessa exposição dominará o protagonista, preocupado com a necessidade de fechar a porta para impedir que os vizinhos espreitem, contrapondo desde o início a dimensão pessoal, particular, desta visita («Chamo-me Assim-e-assim, moro no terceiro andar. Então era a mim que queria visitar?», 49) com a sua vulnerabilidade ao exterior («se me roubar o fantasma lá em cima, fica a saber que as nossas relações se acabam, para sempre», 52). Quando entra no quarto, a própria criança, estranhamente confiante perante o nervosismo do narrador, parece transportar no corpo esta relação: «A criança mantinha-se de pé em frente à porta aberta, apoiava-se no cotovelo direito encostado à parede do

quarto e deixava a aragem que vinha de fora acariciá-la ao longo das articulações dos pés e também do pescoço e também das têmporas» (48).

3. Espelho

Na longa frase inicial, o espelho para o qual o protagonista olha e a porta que se rasga subitamente na parede parecem coincidir, como se a criança aparecesse perante o olhar do narrador como uma imagem no fundo do espelho, quando para ele se vira. A relação é de facto especular: a conversa vai declinar a identidade e a sobreposição imperfeita entre criança e adulto de várias formas. Perplexa com a cerimónia demonstrada pelo protagonista em relação à sua chegada, mais condizente com a que se esperaria perante um desconhecido, a criança comenta: «não disse nada que eu já não soubesse. Por muito que um desconhecido se tente aproximar de si, eu próprio, pela minha natureza, estou mais próximo» (50-51). Pouco antes, afirma: «Além do mais eu não o conheço em todos os tempos e lugares, sobretudo com esta escuridão» (50).

Como no romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, o conto parece encenar um encontro de duplos entre um adulto e o fantasma da infância, ou da sua infância, através de uma complexa prosopopeia que traz a mudez constitutiva do estado de infância para um diálogo impossível com a idade adulta. No romance, o problema do conhecimento partilhado — ou não partilhado — entre duplos temporalmente incongruentes domina igualmente o diálogo entre criança e adulto:

Se adivinhasse o futuro...

Sabes o futuro até certa altura. Não faças batota.

Identificas-me contigo e falas de batota abusivamente. Confundes duas ordens de sonhos, esqueces metamorfoses irremediáveis, unificas o tempo, não consultas ninguém. Em termos rigorosos: só sei o teu passado. Onde está a batota?

(Oliveira 1978: 39)

Também com Kafka estamos perante uma estranha fantasmagoria autobiográfica, em que a aparição do duplo é assombrada pela sua fundamental não-coincidência: «Não

consigo perceber porque é que chegou tão tarde» (Kafka 2004: 50). Condição da assombração pela própria infância, a diferença temporal entre a memória do adulto e a memória da criança, entre o conhecimento de um e o conhecimento do outro, abre no texto uma clivagem que desfaz qualquer estabilização associada ao reconhecimento, numa forma de estranhamento ao mesmo tempo «frágil», para usar um termo do conto, e poderosa.

4. Ameaça

O estranhamento começa, como já sugeri, com a questão do neutro — a potencial oscilação de género que parece caracterizar este fantasma particular, o que levou algumas traduções a escolher o feminino e não o masculino na resolução do termo alemão. Logo no início da conversa, essa diferença ganha uma dimensão erótica perturbadora:

«Não, de facto não precisava de ter dito isso. Mais ainda, não deveria sequer tê-lo dito. Sou uma criança; para quê tanta cerimónia comigo?»

«De facto não é assim tão grave. Claro, uma criança. Mas não é muito pequena. É até bastante crescida. Se fosse uma rapariga não podia fechar-se desta maneira comigo no quarto.»

(Kafka 2004: 50)

No final, a oscilação regressa, durante a conversa com o vizinho, mais uma vez como motivo de alarme:

«Vê-se mesmo que nunca falou com fantasmas. Nunca conseguimos obter deles informação clara. É um ir e vir. Estes fantasmas parecem ter mais dúvidas em relação à sua existência do que nós, o que não admira tendo em conta a sua fragilidade.»

«Mas eu ouvi dizer que se pode alimentá-los.»

«Está bem informado, sim senhor. É possível. Mas quem é que o faz?»

«Porque não? Se for um fantasma feminino, por exemplo», disse ele e subiu para o degrau de cima.

(52)

Ao longo do conto, a sugestão de uma ameaça é constante. Na conversa entre narrador e fantasma, é no fundo apenas disso que se fala: «De qualquer maneira não me vou esquecer de que já me ameaçou», diz a criança. Pouco depois, o narrador responde: «Como? Eu ameacei-o? Mas por favor. [...] Admito quantas vezes quiser que falei de maneira confusa, olhe, se quiser ameacei-o com tudo o que você entender»¹ (51). A conversa termina nestes termos, sem diálogo possível entre os dois, e a criança deixa de ser referida assim que o silêncio se instala, como se o narrador estivesse de novo sozinho no quarto. Na fantasmagoria da visitação infantil, que invade a solidão angustiada do narrador, não é claro quem assombra quem, ou quem constitui maior ameaça para quem. Como diz a criança no início da conversa: «O facto de eu o conhecer assim tão bem não me protege muito, só o dispensa do esforço de me mentir» (50).

É este aspecto que me interessa destacar neste breve conto de Kafka: a visitação espectral do duplo infantil, ao contrário da fantasia do *Doppelgänger*, que tem o seu poder destruidor na simetria entre assombração e assombrado, alimenta-se de um reconhecimento parcial, e por isso mesmo bloqueado; e o estranhamento que daí deriva transforma-se numa experiência violenta, ameaçadora, em que, num aparente paradoxo, quem parece estar em maior perigo é a própria assombração, detentora de conhecimento mas temporalmente limitada, perturbadora mas pequena e frágil, condenada, afinal, a repetir o seu desaparecimento. A infelicidade do conto de Kafka parece ser também a incapacidade de proteger a nossa infância no momento em que aparece para nos assombrar.

5. Alimento

Interrompida a conversa, o homem acende a vela e senta-se à mesa durante algum tempo, até que se cansa e decide abandonar o quarto. Retomando a sugestão de Thiher sobre a dimensão reflexiva destes pequenos textos de Kafka, gostaria de associar essa

1 «E além disso o que diz, para além de mal educado, é ridículo. Diz-me que a sua natureza o obriga a falar comigo dessa maneira. A sério? A sua natureza obriga-o? É simpático da sua natureza. A sua natureza é a minha e se eu naturalmente me comporto consigo de uma maneira amigável, então você não deveria ser diferente.» / 'Isso é suposto ser amigável?'» (Kafka 2004: 51)

imagem — a do homem sentado à mesa sozinho num quarto, ou acompanhado num quarto por um fantasma — a outra que surge na conversa com o vizinho, e que terá um eco interessante noutro momento da obra de Kafka. Antes de insinuar um interesse particular por um fantasma «feminino», o vizinho sugere, como vimos, ser possível alimentar estes «frágeis» fantasmas: «Mas eu ouvi dizer que se pode alimentá-los» (52). O narrador concorda, sem que se especifique de que tipo de alimento se trata. A ideia reaparece, em termos semelhantes, numa carta de Kafka a Milena Jesenská — a famosa carta sobre a impossibilidade de comunicar por carta. Se anos antes, a Max Brod, Kafka exprimia o desejo (a propósito de Felice Bauer) de «amarrar raparigas só pela escrita» (Canetti 1988: 11), na carta de 1922 descreve deste modo a fantasmagoria da escrita e da comunicação epistolar:

Mas escrever cartas quer dizer desnudar-se diante dos fantasmas, coisa de que eles estão avidamente à espera. Beijos escritos não chegam ao destino, são bebidos pelos fantasmas durante o caminho. É com este alimento abundante que eles se reproduzem de maneira tão incrível.
(Kafka 2018: 214)

6. Um certo fantasma

O fantasma que se alimenta dos efeitos da escrita e do intervalo entre escrita e leitura é uma figura poderosa da distância entre vida e escrita que estes textos parecem explorar a partir de uma configuração indeterminadamente autobiográfica. A fantasmagoria do encontro com um duplo infantil ganharia, a essa luz, a dimensão de autobiografia espectral que encena através da escrita o embate com a própria infância ou com um fantasma pessoal — o fantasma de algo (o *in-fans*, aquele que não fala, ou não escreve) que teve de morrer para que o adulto, ou o escritor, pudesse vir a ser. Mas a escrita é também, como na carta de Kafka, a origem do fantasma, que é pelo seu funcionamento gerado e alimentado, como se o diferimento abrisse a lacuna onde os espectros se alojam. É essa dupla dimensão que me interessa destacar num breve ensaio de Virginia Woolf, aparentemente distante destas questões.

A convite da National Society for Women's Service, Virginia Woolf apresentou em 1931 uma palestra intitulada «Professions for Women», respondendo à proposta de pensar, para um público feminino, os desafios da profissionalização das mulheres. É um texto que retoma, noutra tom e noutra linha, alguns dos tópicos que atravessam *A Room of One's Own*, publicado dois anos antes, e em particular a caracterização que aí se faz da relação entre as mulheres e a escrita. Nos dois textos, Woolf discute os obstáculos e dificuldades no acesso das mulheres à escrita profissional, em ensaios pontuados por pequenas ficções. Enquanto *A Room of One's Own* se desenvolve a partir da hipótese de uma irmã de William Shakespeare, em «Professions for Women», Woolf recorre a uma historieta de duplos e fantasmas.

«A good essay must draw its curtain round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out», afirma Woolf em «The Modern Essay» (Woolf 2008: 22). O breve texto de «Professions for Women» explora esse efeito de delimitação, situando nos seus extremos a reflexão geral sobre o tema da palestra — a profissionalização das mulheres e os seus obstáculos — e prendendo o leitor ao seu argumento, no centro do ensaio, a partir da representação figural do seu percurso. Essa reconstituição tem dois momentos: o segundo, de que não falarei aqui, diz respeito ao corpo, e à dificuldade, para uma mulher, de traduzir em escrita a sua percepção física; o primeiro narra o encontro com «um certo fantasma» («a certain phantom», 141).

7. Atirar o tinteiro

A história começa num cenário conhecido: uma mulher sozinha num quarto, sentada à mesa, com um tinteiro. Woolf conta que quando começou a escrever para publicar — resenhas, inicialmente, e só depois ficção — começou a ser visitada por um fantasma, o fantasma de uma mulher. A aparição — imediata — é desencadeada pela escrita: «And when I came to write I encountered her *with the very first words*» (141). A este fantasma Woolf chamará, invocando um poeta de Patmore sobre as virtudes da mulher vitoriana, «Angel in the House»:

I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it — in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all — I need not say it — she was pure.

(141)

Esta figura — um fantasma feminino, ou do feminino — atormenta a mulher que começa a escrever com restrições de comportamento e admonições destinadas a moderar o exercício da escrita: «It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews» (141). Representando um conjunto de lugares-comuns sobre o comportamento da mulher vitoriana, o policiamento ético do fantasma não actua apenas a nível temático, mas como uma verdadeira interferência sobre a materialidade do acto de escrita: «The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her skirts in the room. [...] And she made as if to guide my pen» (141). É, antes de mais, um fantasma gerado pela escrita, que se aloja e intromete na cena da escrita, ameaçando desviá-la ou, mais concretamente, impedi-la. Não sendo propriamente um fantasma infantil, reveste-se da mesma função: forma resistente à evolução, representando a impossibilidade de dizer ou escrever. E este fantasma que aparece «with the very first words» só pode ser combatido, paradoxalmente, através da mesma escrita de que se alimenta para existir: «Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her» (142).

8. Autodefesa

Trata-se também, então, de uma história de duplos, em que a sobrevivência da escritora depende da destruição, pela escrita, do fantasma feminino que a decisão de escrever alimentou: «She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought I had despatched her» (142). Persistente, resistente, mas afinal vulnerável, a visitante

deixa-se extinguir em nome da escrita, num suposto exorcismo que revela, mais uma vez, a vulnerabilidade do fantasma.

A sua vulnerabilidade — como é próprio dos fantasmas — não a impede porém de regressar, sob forma ainda mais spectral. A identidade — parcial — entre assombrado e assombração deixa a narradora que se libertou presa à condição de culpada: «My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defense. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing» (141-2). Matando o fantasma num gesto de autodefesa, a narradora volta ao ponto de partida — incorporando, porém, como nas histórias de duplos, a lacuna do fantasma que exorcizou, como se o fantasma que podia arrancar o coração da escrita, dissipando-se pela escrita e em nome da escrita, deixasse por seu turno a narradora esvaziata da identidade que aniquilou para poder escrever:

But to continue my story. The Angel was dead; what then remained? You may say that what remained was a simple and common object — a young woman in a bedroom with an inkpot. [...] I mean, what is a woman? I assure you, I do not know. (142)

A spectralidade da escrita autobiográfica situa-se neste intervalo complexo entre hospitalidade e recusa: a escrita acolhe ou alimenta o fantasma que deve sacrificar para se constituir *como escrita*, inscrição da lacuna.

9. Diante do mesmo júri

Gostaria de aproximar a breve discussão destes dois textos de Kafka e Woolf de um conto de Clarice Lispector que apresenta, por um caminho muito distinto, uma fantasmagoria da escrita igualmente indeterminada e próxima das questões que fui destacando. Refiro-me ao conto «A Legião Estrangeira», último da parte ficcional do livro homónimo de 1964, em que uma narradora sem nome se descreve a ser interrompida, nas tardes que passa à máquina de escrever, pelas visitas insistentes da sua vizinha de

oito anos, a pequena Ofélia, que a perturba com a sua excessiva segurança acerca de tudo e com o seu olhar crítico capaz de expor a fragilidade da adulta. «Toda coberta» (Lispector 1964: 113), Ofélia invade o quotidiano desorganizado da narradora, perturbando-lhe o trabalho e invertendo a suposta relação entre adulta e criança, mais uma vez num confronto que tem como eixo o conhecimento: «Por que eu nunca, nunca sabia? Por que sabia ela de tudo, por que era a terra tão familiar a ela, e eu sem cobertura?» (114).

Também esse conto, como o texto de Woolf, começa por invocar uma cena de tribunal:

Se me perguntassem sobre Ofélia e os seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço — e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem. [...] Meu inesperado consentimento em saber foi hoje provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto.

(106)

O crime que justifica este início parece ser o de Ofélia, ponto de chegada do conto de Clarice: um pintainho na cozinha atrai a atenção da criança que, seduzida enfim pelo desejo infantil de agarrar o bicho e abandonando a sua habitual contenção, acaba por lhe provocar a morte. A posição da narradora, na abertura, seria assim a de alguém que presenciou um crime e se imagina a dar disso conta num hipotético tribunal. Mas a construção do quadro narrativo de «A Legião Estrangeira» é mais complexa. Poderíamos dizer, até, que todo o conto se oferece como desdobramento interrogativo deste primeiro parágrafo e das suas implicações para a primeira pessoa autobiográfica. A articulação entre tempos irá fazer-se em torno de uma espécie de *raccord*: a repetição de um gesto introduz no conto a sobreposição de sentidos conflitantes, respondendo de modos diferentes à situação de abertura.

10. Estender a mão

Na moldura do conto, o pintainho é outro: anos depois da história de Ofélia, a narradora tem novamente um pinto em casa. Rodeada pela família ansiosa, perante o piar desesperado do bicho, estende hesitante a mão para lhe pegar:

Então estendi a mão e peguei no pinto.

Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma criança.

(110)

Situa-se nesta passagem o *raccord* que permite, quase cinematograficamente, articular o tempo da história de Ofélia com o tempo presente: o gesto de estender a mão. Pois o que desperta na narradora a memória de Ofélia, e ainda não é dito aqui, não é o animal, e sim a repetição de um movimento. A sequência é interessante, dado que passa do gesto para a visão («Foi nesse instante que revi»), transitando só depois para a activação da memória. Regressarei daqui a pouco ao segundo destes momentos, o da súbita visão da criança entretanto esquecida. Para já, gostaria de sublinhar como esta identificação da posição de testemunha, que parece clarificar as perguntas deixadas no ar na abertura (que júri perguntaria à narradora por Ofélia e pelos seus pais? E porquê?), complica por outro lado o jogo da repetição. No parágrafo que antecede a reminiscência de Ofélia, ao ser pressionada pela família para «ser a mãe» do pinto, a narradora traça uma comparação, de tom onírico, com uma mulher que lhe pede insistentemente a salvação do seu filho. Nela, o gesto é o mesmo:

Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. E dissesse: cure meu filho. Eu diria: como é que se faz. Ela responderia: cure meu filho. Eu diria: também não sei. Ela responderia: cure meu filho. Então — então porque não sei fazer nada e porque não me lembro de nada e porque é de noite — *estão estendo a mão e salvo* uma criança.

(118, ênfase minha)

Quando lemos esta passagem, o conto ainda não recuou à história de Ofélia: no momento em que a narradora se descreve a estender a mão, não é por isso ainda o gesto de Ofélia que está a ser imediatamente invocado, e sim a aproximação entre a mulher que cura e a mulher que se ocupou da pequena Ofélia. Como se, pegando no pintainho para o consolar do seu desamparo, a narradora repetisse o seu gesto perante Ofélia: uma adulta que estende a mão a uma criança com o intuito de a salvar.

Quando chegamos à parte final do conto, no entanto, o que desencadeara a memória da criança revela-se enfim com nitidez, e com a força retroactiva de uma sobreposição. A narradora, estendendo a mão em direcção ao pintainho, revê-se afinal na posição de Ofélia, aproximando o seu gesto presente do gesto passado da criança.

Da cozinha voltou imediatamente — estava espantada, sem pudor, mostrando na mão o pinto, e numa perplexidade que me indagava toda com os olhos:

— É um pintinho! disse.

Olhou-o na mão que se estendia, olhou-me, olhou de novo a mão — e de súbito encheu-se de um nervoso e de uma preocupação que me envolveram automaticamente em nervoso e preocupação.

(121)

Olhou de novo a mão: tudo em «A Legião Estrangeira» parece revolver em torno de um gesto e da especularidade que este estabelece entre a adulta e a criança, perturbando a estabilidade da função de testemunha. Quem está no lugar do réu? A comparência em tribunal que abre o conto parece ter outra função além da que parecia implícita, fundindo narrativa e julgamento no jogo de espelhos da sua complexa construção. A mão que organiza o conto de Clarice parece carregar consigo sentidos inconciliáveis: proteger, salvar, matar.

11. Extrema dureza

Para poder pensar essa sobreposição, preciso de reconstituir alguns momentos da relação entre Ofélia e a narradora. Quando Ofélia ouve o pinto piar na cozinha, a inversão

que as visitas da menina a casa da narradora pareciam provocar — uma criança «com opinião formada a respeito de tudo» (112), uma adulta hesitante — suspende-se. Ofélia, diante dos «olhos fascinados da narradora», «como um ectoplasma, [...] estava se transformando em criança» (118). É uma lenta e dolorosa metamorfose, na qual Ofélia abandona a «cobertura» que a caracterizava e renasce como forma infantil, inteiramente entregue ao desejo pelo animal — um processo que espelha, inversamente, a própria transformação da narradora de figura hesitante em figura de autoridade:

A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. «Eu», tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma.

Ofélia perguntou devagar, com recato pelo que lhe acontecia:

— É um pinto?

Não olhei para ela.

— É um pinto, sim.

[...] — Um pintinho?

— Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida.

(119)

Esclarece-se aqui o vínculo inicial entre o gesto de estender a mão e a ideia de salvar uma criança: no momento da metamorfose, a narradora deixa de actuar como «domínio» (116) da severidade de Ofélia e converte-se numa educadora severa, que se descreve com «a extrema dureza de quem salva» (121) a encaminhar a criança para a descoberta da vida e do amor. Ofélia, diz a narradora, «adivinhou que eu tinha andado muito» (119); a narradora, «deslumbrada de desentendimento», contempla silenciosa a transformação da criança e a sua entrega ao desejo.

É uma operação arriscada. No começo do processo, uma frase aparentemente incongruente dá conta da consciência que a narradora tem da sua responsabilidade: «Sem me mexer, eu a olhava. *Eu sabia de grande incidência de mortalidade infantil*» (118, ênfase minha). Não é incomum na prosa de Clarice esta brusca alteração de registo — no conto «Amor», por exemplo, na cena do Jardim Botânico, o leitor sobressalta-se ao

encontrar a frase «a morte não era o que pensávamos» no meio do indirecto livre de Ana (Lispector 2006: 22). Também aqui nada, até este momento, fazia prever uma frase como esta e o seu grau de generalização. Pouco depois, porém, a ideia regressa e esclarece, na repetição, o seu funcionamento metafórico: «Sim, repetiu meu silêncio para o dela, sim. Como na hora de meu filho nascer eu lhe dissera: sim. Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber» (Lispector 1964: 119).

Conhecemos o fim desta história: a narradora incentiva Ofélia a ir brincar com o pintainho, regressa ao seu trabalho de escrita, e quando se apercebe de que algo estranho sucedeu, Ofélia saiu porta fora e o pintainho jaz morto no chão da cozinha. Algo de terrível aconteceu, em poucos minutos: uma criança nasceu e morreu. Ofélia matou o pintainho, e a narradora tenta inutilmente correr atrás dela para a proteger tardiamente, ou para reparar a violência do choque sofrido, capaz de a arrancar à infância reconquistada: «Oh, não se assuste muito! [...] repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo» (124).

12. Apertar

Salvar, guiar, apertar, sufocar, proteger: podia tratar-se de um compêndio dos verbos fundamentais presentes no último capítulo de *The Turn of the Screw*, de Henry James, em que a narradora descreve a sua suposta batalha final com o fantasma de Peter Quint pela posse da criança Miles.

No segundo acto da ópera de Benjamin Britten sobre a história de fantasmas de James, Britten torna explícito o funcionamento musical da sua obra, que entretece ao longo de todos os quadros uma mesma sequência melódica que só então se revelará a canção dos fantasmas. Na cena final, o fantasma e a preceptora cantam em uníssono «we have failed» e «you are saved», antes de a preceptora perceber que o que tem nos braços é o corpo morto de Miles.

No terrível parágrafo final do texto de James, é a partir da repetição de termos que remetem para o campo semântico de agarrar (*to grasp, to hold*) que uma estrutura irónica

semelhante é desenvolvida, introduzindo no texto, com insistência, uma ideia de controle que o próprio texto, através da repetição dos mesmos termos, se dedica a desfazer:

The *grasp* with which I recovered him might have been that of *catching* him in his fall. I *caught* him, yes, I *held* him — it may be imagined with what a passion, but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I *held*. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped.

(James 1992: 236, ênfases minhas)

Tal como a narradora de «A Legião Estrangeira», a preceptora de James recorre a uma retórica da salvação no momento em que descreve a sua pedagogia arriscada, o seu exorcismo violento sobre o conhecimento que a ultrapassa e que a criança parece deter. Como sublinha S. Felman, «the governess's triumph both as reader and as therapist, both as an interpreter and as an exorcist, is rendered highly suspicious by the death of what she had set out at once to understand and to cure» (Felman 2003: 205).

Se também «A Legião Estrangeira» parece tornar intercambiáveis as posições tradicionais em jogo (salvação/perdição, médico/paciente, cura/doença)², isso deve-se, tal como em James, tanto à complexidade da narração na primeira pessoa, que expõe procedimentos problemáticos de autodescrição, como ao entrelaçamento da narrativa autobiográfica da história da narradora e Ofélia com o tema da morte da infância. Da novela de James, diz ainda Felman:

The Turn of the Screw could thus be read not only as a remarkable *ghost story*, but also as a remarkable *detective* story: the story of the discovery of a corpse and of a singular redoubtable crime: *the murder of a child*.

(215)

Também «A Legião Estrangeira» oscila entre a história de uma iniciação dolorosa, uma história de fantasmas e a história de um crime, sem nunca desfazer inteiramente

2 «*The Turn of the Screw* in fact deconstructs all these traditional oppositions; the exorcist and the possessed, the doctor and the patient, the sickness and the cure, the symptom and the proposed interpretation of the symptom, become here interchangeable, or at the very least, undecidable» (Felman 2003: 219).

a sobreposição destas possibilidades. Invertendo o gesto dúplice da preceptora de *The Turn of the Screw*, que abraça a criança ao mesmo tempo para o proteger e sufocar, a pedagogia arriscada da narradora de Clarice faz, no mesmo movimento, nascer e morrer Ofélia.

13. Visitação

É neste quadro que a dimensão alegórica desta narrativa autobiográfica se parece definir: tratar-se-ia assim, mais uma vez, de uma autobiografia espectral, construída sobre a relação entre o espaço doméstico e a sua assombração por um fantasma infantil. E tal como nos meus primeiros dois exemplos, é através da dinâmica do duplo que o conto se desenvolve. Na longa descrição das visitas de Ofélia, é evidente a retórica espectral. Ofélia, que «aparecia para a visita», é descrita como «uma visitação na sala ainda desarrumada» (Lispector 1964: 113), inquietadoramente quieta e inquisitiva. Como uma aparição, materializa-se na sala perante a narradora distraída a escrever: «A pior parte da visitação era o silêncio. Eu erguia os olhos da máquina, e não saberia há quanto tempo Ofélia me olhava em silêncio» (113). Quando a narradora sai para fazer compras, a voz de censura de Ofélia acompanha-a como uma presença fantasmagórica («‘mas eu lhe avisei’, ouvi-a como se ela estivesse presente», 113).

A relação entre a narradora e Ofélia pode ser descrita, como tantas vezes em Clarice, como uma relação quiasmática: inicialmente contrapostas — a criança que sabe demais, a adulta que nada sabe —, a relação entre as duas inverte-se, reforçando a identidade espelhada e preservando a estrutura da interacção. Quando Ofélia vive a sua metamorfose em criança, a narradora «ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu» (118); pouco depois, interroga-se:

Por que — confundia-me eu — por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa? por que estou lhe dando uma respiração? como ousou respirar dentro dela, se eu mesma... — somente para que ela ande, estou lhe dando os passos penosos. [...] Teria eu o direito? Mas não tinha escolha.
(120)

A relação especular parece repetir, então, a situação que comecei por destacar nos dois textos iniciais: a visita de um duplo espectral — fantasma da infância — ocupa o espaço íntimo da narradora, até ser por ela de algum modo exorcizada ou dissipada. E também aqui, como no texto de Woolf, a casa da narradora é um espaço associado à escrita — referências à máquina de escrever atravessam todo o conto. Ofélia é uma interrupção no trabalho da narradora, a sua voz monótona e o seu «martírio» constante entram «por entre as palavras escritas»: «Mais tarde Ofélia aparecia para a visita. Eu batia a máquina, de vez em quando aquiescia distraída. A voz igual da menina, voz de quem fala de cor, me entontecia um pouco, entrava por entre as palavras escritas; ela dizia, ela dizia» (116).

Quando Ofélia, regressada da cozinha enquanto a narradora escrevia, «cerrou a porta sem ruído» e saiu de cena, a narradora regressa ao trabalho, procurando «recuperar o tempo perdido»:

Voltei ao trabalho.

Mas não conseguia sair da mesma frase. Bem — pensei impaciente olhando o relógio — e agora o que é? Fiquei me indagando sem gosto, *procurando em mim mesma* o que poderia estar me interrompendo. Quando já desistia, *revi uma cara extremamente quieta: Ofélia*. [...] Devagar empurrei a máquina. Relutante fui afastando devagar as cadeiras do caminho. Até parar à porta da cozinha. No chão estava o pinto morto.

(123, ênfases minhas)

A interrupção constante que Ofélia representava parece prolongar-se na sua ausência: só que agora já não é Ofélia a impedir a narradora de escrever, ou a interferir com as suas palavras escritas, e sim a própria narradora. No silêncio da casa sem Ofélia, é «em mim mesma» que a narradora procura «o que poderia estar me interrompendo», descobrindo, dentro de si, a *aparição* quieta da criança que a assombrará no futuro. A incorporação da ausência de Ofélia, fantasma do *infans*, já ocorreu; a morte do pinto, no momento em que é pela narradora descoberta, tem o estatuto de uma confirmação.

«Ofélia é que não voltou: cresceu» (124). Esta conclusão aparentemente simples carrega toda a complexidade do texto: o crescimento violento de Ofélia é simultanea-

mente uma morte (da infância) e um nascimento (da idade adulta e da possibilidade de escrever, por exemplo a história de um crime); o gesto da narradora é simultaneamente de proteção e destruição; Ofélia é simultaneamente uma vizinha insolente e a habitante desprotegida da casa que deverá abandonar — para regressar como assombração no espaço da escrita autobiográfica.

14. Sozinha em casa

Fica então mais claro o *raccord* central do conto, o que junta o gesto da narradora e o gesto de Ofélia: a identificação autobiográfica entre a narradora e a sua visitante espectral materializa-se no mesmo movimento que protege, salva e sufoca: o da morte da infância pelo embate com o mundo, de que a narradora é ao mesmo tempo algoz, testemunha e vítima. Tarde demais, a narradora tenta atenuar a violência do embate, falando com Ofélia «como se pudesse alcançá-la» quando ela não está mais ali. A incorporação do fantasma da criança deixa a apóstrofe da narradora sem destinatário — como se se dirigisse, na casa vazia, a uma infância que já não lhe pode responder. A imagem de alguém que corre atrás de uma infância que já «cresceu», interpelando-a em vão na tentativa tardia de a proteger, é provavelmente a melhor figura da reflexividade fantasmagórica do gesto autobiográfico que estou aqui a perseguir.

Nas linhas finais dos contos de Clarice, é frequente um regresso brusco a uma temporalidade ampla, como se a história natural — um tempo em que o tempo passa e as pessoas naturalmente crescem e envelhecem — se impusesse como uma anomalia contra a temporalidade suspensa, regressiva ou perturbada das crises das personagens que o conto acompanhou³. Exemplos claros são o final de «Preciosidade» («Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa», Lispector 2006: 84) ou de «Uma galinha» («Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos», 29). Não é diferente o final de «A Legião Estrangeira», opondo o calendário religioso, com o regresso cíclico do pinto («como na Páscoa nos é

3 Retomo, desenvolvendo-as noutra direcção, algumas sugestões de leitura apresentadas num ensaio sobre cenas de iniciação em vários contos de Clarice Lispector (Rowland 2024: 225-243).

prometido, em dezembro ele volta», 1964: 124), ao desaparecimento inexorável da criança («Ofélia é que não voltou»). A aparição súbita de Ofélia diante dos olhos da narradora ao estender a mão para o segundo pintainho, repetindo a visão da sua «cara extremamente quieta» depois da sua partida, é uma fantasmagoria que esse contraste reforça: é como *revenant* que a criança regressa para recordar à adulta o momento em que deixou de ser criança.

Numa crónica intitulada «Trechos», Clarice escreve:

Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para frente — como em dores de parto — e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim.

(Lispector 1984: 377)

Quando a «A Legião Estrangeira» chega ao fim, voltamos ao ponto de partida: uma mulher «muito cansada» e sozinha na cozinha, «batendo devagar o bolo de amanhã» (124). É a última repetição de um gesto num conto feito de repetições, e que a narradora escreve, visitada pela aparição de Ofélia, «batendo a máquina» de escrever.

* * *

No final do conto de Kafka com que comecei, o narrador desiste de sair: «Mas como me sentia muito abandonado, preferi subir e fui dormir» (Kafka 2004: 52). Os textos de que fui falando aqui terminam todos, de algum modo, com uma forma de abandono ou solidão: a mulher sozinha com o tinteiro, sem saber ao certo o que é, ou a narradora sozinha na cozinha, como se esperasse anos a fio. O final de *The Turn of the Screw* reflecte a mesma condição, e fá-lo através de uma torção extremamente complexa da frase, que faz retroagir uma terrível solidão sobre o plural que a abre: «We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped» (James 1992: 236).

Parece ser condição destas autobiografias espectrais, como tentei sugerir ao longo destas páginas, a sobreimpressão entre a solidão dos narradores e a sua assombração pe-

los seus duplos infantis — ao mesmo tempo aquilo que foram e aquilo que deixaram de ser. Sozinhos e acompanhados, reflexivamente desdobrados em simetrias parciais que apontam para um reconhecimento («Tem a certeza que é comigo que vem ter?», Kafka 2004: 49) sem nunca estabilizar uma identidade («Não se enganou?», 49), acolhedores e hostis, os autores destas autobiografias espectrais alimentam os seus fantasmas com o exercício autobiográfico e dissipam-nos *como fantasmas* ao escrever sobre eles, inscrevendo no texto a sua lacuna. A autobiografia espectral repete o paradoxo da escrita sobre a infância, que Clarice Lispector, na abertura de outro texto de *A Legião Estrangeira*, descrevia deste modo: «Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então estará ao meu alcance» (Lispector 1964: 206). Repete esse paradoxo, porém, reforçando-o com um segundo paradoxo, próprio do fantasma infantil: o de uma assombração que — ao mesmo tempo frágil e resistente, ténue e persistente — não se deteriora nunca, porque não está nunca ao nosso alcance.

Referências

- BLANCHOT, Maurice (1980), *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- CANETTI, Elias (1988), *O Outro Processo: As Cartas de Kafka a Felice*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- FELMAN, Shoshana (2003), *Writing and Madness: (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Stanford: Stanford University Press.
- JAMES, Henry (1992), *The Turn of the Screw and Other Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- KAFKA, FRANZ (2018), *Cartas a Milena* (trad. António Sousa Ribeiro). Lisboa: Relógio D'Água.
- KAFKA, FRANZ (2004), *Os Contos — 1.º Volume* (trad. Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira Mendes e Manuel Resende). Lisboa: Assírio & Alvim.
- LISPECTOR, Clarice (2006), *Laços de Família*. Lisboa: Cotovia.
- LISPECTOR, Clarice (1984), *A Descoberta do Mundo — Crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (1964), *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- OLIVEIRA, Carlos de (1978), *Finisterra. Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Sá da Costa.
- THIHER, Allen (2018), *Understanding Franz Kafka*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- WOOLF, Virginia (2008), *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.

A pessoa está aí?

Abel Barros Baptista

Que era preciso para viver? Nunca mais
deixar aquela casa, ou prender aquela hora
a mim mesmo...

Dom Casmurro

1. regressos

A crítica literária é uma modalidade de escrita, o que certamente encoraja senão autoriza configurações e caminhos variados, do obsoleto desejo de ciência ao impressionismo diletante. Mas depois há os casos particulares: *Dom Casmurro*, por exemplo. É um livro que tem dentro dois livros muitíssimo semelhantes, provenientes de dois autores muitíssimo insusceptíveis de comparação. Livro e ficção de livro, autor e ficção de autor: mas a ficção do livro é tão insusceptível de comparação com a ficção do respectivo autor como os dois autores o são entre si. Regra que aliás determina o laço dos autores com os respectivos livros, qualquer que seja a sua natureza; mas não vale tanto, ou assim presumimos, para as comparações entre casas, ou entre pessoas, ou entre pessoas e casas, para nada dizer a respeito de comparações e semelhanças entre pessoas que são filhos de pais com quem se comparam por intermédio de retratos, cuja qualidade ambos os autores, quando explícitos e no particular, definem como «fotografias instantâneas da felicidade» que «valem por originais». Enorme dificuldade de discernir: de extremar retratos de pessoas, ou pessoas de visões, ou casas de fantasias. Daí a necessidade de regressos periódicos e da atenção reorientada.

2. assuntos pendentes

Pois bem, os capítulos finais de *Dom Casmurro* aparentam despachar assuntos pendentes: concisão, rapidez, soluções expeditas, explicações sucintas, comentários, alguma coisa a acontecer — e sobretudo a clareza com que se orienta para o remate, do livro e da história que de certo ponto em diante nele se foi anunciando (LXIV¹) na modalidade da crise em busca de remédio: a dois terços do livro com «o melhor da narração por dizer», não havia «mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo» (XCVII). Mas um livro caracterizado por meandros divagantes sempre se expõe ao risco de falhar o intento de os canalizar para remate razoável; por maioria de razão, tratando-se de livro de pendor autobiográfico.

O texto em epígrafe é uma das passagens relevantes desse processo de encerramento. Encontra-se no curto capítulo (CXXXIV) em que a ideia do suicídio sai do cérebro de Bento Santiago, figuração que vinha explicada do capítulo anterior, onde também se lia esta frase: «A vida é tão bela, que a mesma ideia da morte precisa de vir primeiro a ela, antes de ser cumprida» (CXXXIII). A casa referida é a da infância, entretanto demolida conforme explicado no capítulo anterior (CXXXIV), e depois reproduzida, conforme explicado no segundo capítulo e repetido no referido anterior. Bento Santiago decidira suicidar-se, mas encontrou entretanto outra solução, que «deixava a porta aberta à reparação, se devesse havê-la» (CXL). Os capítulos seguintes são dedicados a um e «outro lance, que parecerá de teatro» (cf. CXXVIII): a representação de *Othello*, as cartas de despedida, o impulso para envenenar Ezequiel, a fotografia de Escobar aparecendo e actuando (CXXXV, CXXXIX), Capitu que entra, etc. Até que chega a «solução», sem nenhum lance de teatro, nem desfecho dramático nem acção irreparável. Depois da «solução», a morte da mãe e de José Dias, a pergunta tardia sobre a reprodução da casa de infância. Ou pela rapidez da narração ou pela vagueza cronológica que se segue, dir-se-ia implicado que a «solução» coincide com o fim da história. «Solução» também vale por desenlace, desfecho, completude, finalização, término, remate... — o ponto particular a partir do qual não há mais nada.

1 As citações de *Dom Casmurro* seguem a edição de Augusto da Gama Kury (1988), e serão dadas no corpo do texto através da indicação do respectivo capítulo.

Mas eis que alguém se apresenta, já na casa que reproduz a da infância, entregando um cartão com este nome:

EZEQUIEL A. DE SANTIAGO

Supõe-se que tenha passado bastante tempo desde a «solução», ou seja, desde que Ezequiel se separou do pai, e que o aparecimento fosse para este inesperado. O que talvez torne plausível a reacção:

— A pessoa está aí? Perguntei ao criado.

— Sim, senhor; ficou esperando.

(CXLV)

Trata-se do único acontecimento fora do livro delimitado na narração depois de consumado o exílio de Capitu e das mortes de D. Glória e José Dias. A morte da própria Capitu é informada neste capítulo, com a displicência de quem se esqueceu de pagar ao leiteiro. Suponho também — embora ainda não saiba dizer porquê — que tenha significado particular Ezequiel apresentar-se na contrafacção da casa da infância do pai e onde nunca vivera. O mesmo Ezequiel, como se sabe, morre pouco depois; esse curto desempenho no final do livro tem então três dimensões distintas, o do aparecimento, estada e desaparecimento, que associadas oferecem a melhor ilustração da dificuldade da conclusão. Aliás, para dizer logo tudo, comprovam que a «solução» não alcançou conferir ao livro termo razoável: parecendo a melhor candidata à função de remate do livro, tornou-se mais um assunto pendente. Afinal, podia aparecer — ou desaparecer — alguém que, em vez da reparação, reabrisse a ferida. O capítulo, escusado maior realce, intitula-se «O Regresso».

3. a solução (com aposiopese)

O assunto pendente poderia redescrever-se como diferimento da conclusão: não uma solução provisória, mas, em linguagem administrativa, a solução definitiva aguardando

homologação do futuro. Mais ou menos isso parecia anunciar-se no curtíssimo capítulo que descreve a «solução», e que justamente se intitula «A solução»:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio-Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil.

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. Um dia, finalmente...

(CXLI)

O propósito de não fechar a porta à reparação parece incompatível com os procedimentos, se estes já estavam, pelo menos em germe, na mente do sujeito (nomeadamente a simulação junto da família e o engano deliberado da opinião); em todo o caso, na ocasião decisiva, a solução encontrada evitou o acto irreparável e, no que respeita à configuração da história, o desfecho trágico. Porém, no quadro metafórico do destino dramaturgo, persiste uma anomalia nada imune à ameaça da ironia: desde que a «solução» preveja a eventualidade da reparação, nunca se sabe se o porvir indiferente, que não conhece precisão cronológica, não envia a catástrofe disfarçada de reparação.

Sublinho, entretanto, certo contraste entre a última frase do primeiro parágrafo e a última do segundo. A primeira — «Assim regulada a vida, tornei ao Brasil» — dá nota do cumprimento do plano, e exprime confiança, segurança, ou convicção de que uma nova fase da vida se seguiria para todos, posto separados. Já a segunda apenas exprime que não pode ou não quer exprimir nada: é uma aposiopese. Talvez não se encontre no livro frase mais críptica. Se no plano da acção do sujeito encontramos clareza, domínio e determinação; noutro, vigora a dissimulação, encobrimento e impostura. O advérbio, insinuado no futuro do pretérito, sugere que algo aconteceu capaz de superar essa tensão,

um dia... Mas finalmente o quê? Quando deixou de ser preciso esconder nada de ninguém, estando todos mortos, mãe, José Dias...? ou seja, quando finalmente, se tornou obsoleta a locução *pater is est*?

Se o enunciado «assim regulada a vida, tornei ao Brasil» fosse, como a redacção resolva o sugere, o melhor candidato ao remate da história, a consequência inevitável seria fazê-lo competir com o que viesse a ocorrer... finalmente! De modo tal que ficamos a precisar do melhor candidato ao esclarecimento daquele «finalmente»: a chegada de Ezequiel? a morte de Ezequiel? a notícia da morte de Capitu em conjugação com a chegada de Ezequiel? ou alguma outra coisa mais ou menos difusa da mais ou menos confusa atitude de Bento perante o filho regressado?

(A aposiopese já se vai ver que domina este capítulo da solução.)

4. [meandros do livro]

A resposta mais bem preparada para estas perguntas precipita-se assim: não é possível conciliar a «solução» para o drama de ciúme de Bento Santiago com a «solução» para o livro de memórias de Bento Santiago. O livro sempre excede a história, a história sempre pede explicação ou comentário. Por outro lado, o vezo fantasista deste autor deixa-o engendrar figurações e fantasias tanto através de comparações eruditas como aplicando reticências; sendo letrado em elevado grau, ao contrário daquele erudito de quem se dizia que tinha eloquência até na cuspidela, desconcerta pela graciosidade e finura ainda na frase mais ferina.

A própria história, aliás, a de si mesmo, da sua vida, do que lhe aconteceu — e nunca esquecendo que, enquanto autor, é uma ficção —, não se terá tornado, no englobo e finalmente, assunto imerecedor do livro que escreveu? A mesma vida que viveu não acabará irrisória senão indigna desse livro que, vale sublinhar, é sempre admiravelmente escrito?

Resolver um capítulo de conteúdo narrativo decisivo com umas reticências é um gesto de supremo desconcerto da conclusão. Ou dois gestos. O de Bento Santiago, que assim anuncia sem inteiramente anunciar que o porvir trará a ratificação da «solução»; e o gesto de Machado, que desconcerta solução e ratificação nas asas

das reticências. De modo que a surpresa do «finalmente» atinge por igual autor ficcional e leitor.

Nenhum livro ilustra tão magistralmente por meio da ficção a exigência de reler antes de ler: porque é ele próprio exemplo do livro que se escreve não podendo ser lido — porque ainda a ser escrito —, mas já está escrito pedindo que se leia como se ainda o não estivesse. Desde o título que assim é, em capítulo próprio: «Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo» (Cap. I). Não é apenas um título que o autor inscreveu provisoriamente e depois fez definitivo: é o título cuja notícia da inscrição provisória não foi expurgada quando se tornou definitivo, em consequência um título que nunca deixará de ser lido levando em consideração que foi inscrito provisoriamente, o que até poderá revelar-se mais importante do que as razões por que se tornou definitivo. E todo o livro segue este padrão de escrita: o romance de Machado é a ficção de um livro atribuído a um autor ficcional, cuja ficção fundamental consiste em apresentar-se no processo de se escrever e ao mesmo tempo já escrito nesse processo.

Para aqueles de nós que tendemos a pressupor os livros como produtos instantâneos, sem campanhas de reflexão e composição, *Dom Casmurro* é o melhor compêndio de Introdução aos Estudos Literários. O que propicia outra pergunta: quando Ezequiel chegou, o livro estava por começar ou já estava em processo de escrita? E, supondo este segundo caso, em que parte, zona ou momento de elaboração entrou em cena? Sabemos, é o primeiro indício, que foi já na casa reproduzida à imagem da de Matacavalos que Ezequiel se apresentou. O livro começou a ser escrito depois dessa construção, algum tempo depois, pode ter sido muito, pode ter sido pouco. Além disso, se o livro estivesse terminado, poderia ser prolongado, com enxertos, afinal dois curtos capítulos antes do fim. Mas seria o mesmo fim? Nada se emenda bem nos livros confusos...

A cronologia é novamente vaga — o que não tomaremos nem por detalhe nem por acidente —, e o problema decerto abstruso. Mas tem o mérito das perguntas irrespondíveis — ou das lacunas.

Não tenho notícia de que alguém se perguntasse se Ezequiel chegou antes ou durante a escrita do livro. Helen Caldwell, que pôs o livro de pernas para o ar e esquadrinhou tudo o que respeitava à aparência de Ezequiel com Escobar, encontrou nesse capítulo a síntese da intenção, que imputa a Bento Santiago, de «encaminhar gradual-

mente o leitor para a conclusão de que a traição de Capitu e Escobar transformou o ingênuo e amoroso Bentinho no cínico e cruel Dom Casmurro» (Caldwell 1960: 10). Apesar do «gradualmente», no entanto, o livro é, para Caldwell, a emanção instantânea da mente ciumenta do Casmurro cínico e cruel, e daí que a cronologia da chegada de Ezequiel ficasse fora de cogitação: a transformação do sujeito estaria concluída bem antes de se constituir autor, sendo o livro, na expressão e na intenção, dela decorrente.

Este padrão popularizou-se, não obstante debater-se com monumental obstáculo: a diferença — de composição e de atmosfera — entre o último terço do livro e os dois terços iniciais, nos quais se diria predominar «uma boa impressão de ternura e amor», se quiséssemos recorrer à bela — porque irónica, ou irónica porque bela... — formulação da «reforma dramática» (cf. LXXII). Helen Caldwell, que não foi propriamente a primeira a notar essa diferença², também não foi a última, claro. Até o austero Roberto Schwarz escreveu que o livro tem «primeira e segunda parte», reconhecendo que a composição do livro suscita a dificuldade de «entender que a elegância da prosa dos primeiros capítulos, suprema sem nenhum exagero, seja a obra e o passatempo dessa figura nociva e patética das páginas finais» (1997: 31). Não resisto a sublinhar que esta formulação mantém intacta a ideia do livro como emanção instantânea do seu autor, a quem atribui estabilidade moral e de carácter imune ao processo da escrita do livro: para Caldwell como para Schwarz, este Dom Casmurro é um autor dissimulado e cínico, que nem se inibe de se denunciar no livro, ou mais perversamente faz da denúncia de si mesmo o melhor meio de dissimulação dos seus nefandos propósitos. Porém, a lógica dessa inclinação crítica não lhe permitiria sustentar a ideia de encaminhamento do leitor para atribuir culpa a Capitu ou do desenvolvimento «com exatidão [d]as consequências esterilizantes embutidas no tipo social do narrador» (Schwarz 1997: 31) sem prever que, em algum momento, o autor do livro se mostra sem nenhum disfarce ou ambiguidade — e sem que os mesmos críticos entendam o livro como expressão directa e controlada

2 Num ensaio sobre a correspondência entre Helen Caldwell e o editor Cecil Hemley, entre Setembro e Novembro de 1952, por ocasião da preparação da publicação da primeira tradução de *Dom Casmurro* para inglês, feita por Caldwell, Hélio de Seixas Guimarães cita um parágrafo de uma carta em que o editor expõe uma interpretação de *Dom Casmurro* que «mais tarde seria expandida e levada às últimas consequências por Caldwell». O problema do terço final joga nela papel de relevo: «a construção do livro estaria toda errada se essa fosse a história de um mero triângulo [...] Se Machado quisesse contar a história do 'engano de um homem sensível', por que ele condensaria tudo o que se refere a isso em menos de um terço do livro?» (Guimarães 2019: 113-141).

da moral e do carácter da personagem. Um livro, reparem, cuja arte se reduziria à impostura. Não um livro admiravelmente escrito, levado do gosto de o escrever bem e para gosto de quem o queira ler bem. A noção de autor deveria ser ponderada antes de se confundir autor e personagem quando se julga ser a mesma, a pessoa de uma outra condição, e não depender o livro senão da bondade do santo ou da maldade do facínora que o escreve. A noção de autor deveria ser ponderada; mas é demasiado tarde.

Não obstante, dando algum crédito a essa inclinação crítica, para benefício do meu próprio argumento, é claro que, se nunca conseguiremos localizar no processo do livro a chegada de Ezequiel, o capítulo que podemos ler, esse, viria mesmo a calhar para completar e comprovar a inevitabilidade dessa auto-exposição do narrador: pois que nesse capítulo ele próprio descreve o que parece a dupla face com que engana o filho, ou se faz «pai deveras», posto que do mesmo passo que lhe deseja a morte, do mesmo passo que se sente cruel e perverso, do mesmo passo que quis abraçá-lo, do mesmo passo que recuou, do mesmo passo que o encarou como se faz a um filho de verdade, do mesmo passo que reconheceu em Ezequiel os olhos ternos e agradecidos... Mas esta vertigem é excessiva para se deixar reduzir ao retrato de um energúmeno, nocivo e patético, desenhado a traço grosso implacável, exposto à execração de críticos e leitores não menos inteligentes. Felizmente para esses leitores da suspeita e execração, não houve lepra, mas Ezequiel morreu de febre tifóide, dando ao pai a oportunidade da ominosa *punch line*: *pagaria* o triplo para não tornar a vê-lo. Não é certo, como explicarei adiante, o valor daquele «pagaria», futuro do pretérito que, como se sabe, tem a sublime vantagem de permanecer suspenso no presente, à espreita de oportunidade de uso idóneo.

Por outro lado, seria propriamente a pessoa de Ezequiel que Bento Santiago não queria tornar a ver? O «próprio, o exacto, o verdadeiro» Ezequiel...?

5. reproduzia a pessoa morta

As perguntas justificam-se, porque o mesmo sujeito que perguntou:

— A pessoa está aí?

talvez não esperasse que «a pessoa» trouxesse consigo um excesso, cuja insólita natureza se expõe com tal densidade em sucessivas descrições, que o capítulo quase se podia transcrever sem interrupções. Fico, para já, pela passagem que descreve o primeiro momento, com ênfase minha, decerto redundante:

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade dom Casmurro. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conheceu-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; *era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José*, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, *o mesmo rosto do meu amigo*. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas *o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai.*

(CXLV)

A cena é teatral: o rapaz de costas a olhar o busto, o outro que entra cauteloso, como se o quisesse surpreender. É praticamente um apanhado da matéria do livro: a casa, a sala principal, os bustos, os retratos, o reconhecimento do pai, a alcunha Dom Casmurro, a dissimulação a dar continuidade à parte embusteira da «solução» — um pai que toma «ares de pai» e entra na sala como actor que sai apurcado do camarim.

O reconhecimento do pai por referência aos retratos que dele conhecia evoca os retratos do pai e da mãe de Bento, descritos no início do livro; com a diferença de Ezequiel não poder dizer que os viu como «fotografias instantâneas da felicidade», embora tenha sido, na ausência continuada do pai, forçado a fazê-los valer por originais. A insistência nos retratos sublinha a dimensão de artificialidade da semelhança no reconhecimento do pai, sobretudo no caso invulgar de o filho reconhecer o pai pelos retratos enquanto o pai, por seu turno, reconhece nele o retrato do pai que presume

para aquele que tem na frente, como se fosse mero meio de acesso ao outro. A crença nos retratos não é porém universal no universo do livro nem tão-pouco na disposição do seu autor, que acredita nos retratos mas sem deixar de exigir aos outros uma crença fundamental que lhes permita acreditar nos retratos. Pouco adiante, quando escreve que «não havendo remédio senão ficar com ele, fiz-me pai deveres», Bento acrescenta que não lhe acudiu a ideia de que Ezequiel pudesse ter visto algum retrato de Escobar que Capitu por descuido tivesse levado consigo; e explica que, se lhe tivesse acudido, tal ideia não persistiria: «Ezequiel cria em mim, como na mãe.» No mesmo sentido vai o comentário sobre José Dias: «Se fosse vivo José Dias, acharia nele a minha própria pessoa.» A crença de Ezequiel afecta e chega a tomar por dispensável ou até nenhum o trânsito entre retrato e feições, que não é nem simples nem de sentido único, do mesmo passo que se anula diante do poder sugestivo do retrato, que engendra descrições — modo trivial de fazer conversar — e tem o poder de tornar presente o ausente, sobretudo quando «o aspecto geral reproduzia a pessoa morta»:

— Papai não faz diferença dos últimos retratos, disse-me ele.

A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado. Expliquei-lhe que realmente pouco diferia do que era, e comecei um interrogatório para ter menos que falar e dominar assim a minha emoção. Mas isto mesmo dava animação à cara dele, *e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim*, com igual riso e maior respeito; total, o mesmo obséquio e a mesma graça.

(CXLV)

Assim, quando leva Ezequiel a almoçar, Bento conduz para a mesa, ressurgido do cemitério, o fantasma de Escobar. Se Ezequiel era filho de Escobar, transportava o fantasma do pai às costas, embora inadvertidamente. E o suposto pai acreditava mais em semelhanças do que em fantasmagorias, embora a palavra tivesse ocorrido, a título de grande ameaça, pouco antes da «solução», no capítulo «A fotografia», quando os dois olhares se encontram no retrato de Escobar, e a coincidência corrobora o significado que Bento atribui do olhar de Capitu:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: — «Mãe! Mãe! É hora da missa!» restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. (CXXXIX)

O facto, porém, é que a cena seguinte, o almoço, difere surpreendentemente do encontro inicial na sala dos bustos. Ezequiel, apesar de ser o «próprio, o exato, o verdadeiro Escobar», logrou insinuar no pai, não apenas a mágoa, ainda que breve, de que ele não fosse seu filho, mas a própria noção da inevitabilidade de se deixar de todo enganar se o rapaz tivesse saído à mãe — isto é, se fosse insusceptível de ser comparado com o retrato de Escobar. Ezequiel apareceu diante de Bento enquanto pessoa desembaraçada do fantasma do pai, talvez graças à evocação da meninice e da ilusão de presença desde sempre efectiva e duradoura:

Se pensas que o almoço foi amargo, enganas-te. Teve seus minutos de aborrecimento, é verdade; a princípio doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse. Se o rapaz tem saído à mãe, eu acabava crendo tudo, tanto mais facilmente quanto que ele parecia haver-me deixado na véspera, evocava a meninice, cenas e palavras, a ida para o colégio. (CXLV)

O ambiente do almoço é definido, então, menos pela mágoa da falsa paternidade do que por essa sugestão de que o rapaz o deixara na véspera, de nunca se ter separado dele, de nunca ter duvidado de que fosse seu filho. Como não pensar que, naquele momento, Bento, fantasista e sugestionável, dissolveu a mágoa de Ezequiel não ser seu filho na fantasia de Ezequiel sempre ter sido seu filho sem interferência nenhuma de dúvida nenhuma? Não estou a dizer que Ezequiel não era filho de Bento; estou a dizer que, para Bento, naquele momento, tomar Ezequiel por filho era uma fantasia, óbvia, disponível, precária; mas não era fantasmagoria de alucinado. Já agora, vale a pena

recordar o capítulo em que se confessa o fantasista que todos reconhecemos na sua condição de autor:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo.

(XL)

A referência à casa do Engenho Novo voltará a aparecer a propósito de sonhos e fantasias, e a ela será preciso voltar; por ora, note-se o poder arrebatador da fantasia, o domínio e o movimento, e a alternância entre extremos: corre desenfreada e por vezes gosta de estacar. O domínio da fantasia sobre a mente de Bento Santiago, suponho que ninguém o negará, não se esgota no ciúme; o ciúme é a paixão sombria alimentada pela inteligibilidade, passe o oxímoro, capaz de tomar por irrefutável a mínima suspeita. As outras fantasias, muitas delas entretêm-se com o remédio mental de desobstrução, como esta, do capítulo XL, que era simplesmente confessar à mãe o namoro com Capitu e acabar depois dizendo-lhe apenas: «— Eu só gosto de mamãe.» Agora, a fantasia não é retrospectiva nem ociosa, é contemporânea da situação sobre a qual pretende actuar. Digamos, elaborando por alto, que naquela casa construída para representar a primeira, e onde apenas um deles viveu a infância, pai e filho se reencontram na fantasia de harmonia propiciada pelo regresso de Ezequiel, pela memória viva e afectuosa, a evocação da infância — *como se* não tivesse havido a monumental intermitência imposta pela «solução».

A atmosfera que predomina nesta situação inesperada pode atribuir-se à vivacidade conversadora de Ezequiel, à nitidez das descrições e evocações pormenorizadas — ao efeito nostálgico do tópico da infância —, ou pode resultar da ausência de Capitu, o que, significaria, não necessariamente a exclusão da mãe — até lastimada por órfão e viúvo —, mas a ausência de suspeita e ciúme: «acabar crendo em tudo» seria a paternidade restaurada a partir do ou mesmo dissolvendo o ponto de interrupção, sem suspeita, o mesmo é dizer, sem filho susceptível de ser reconhecido por intermediação dos retratos do pai que fosse «o próprio, o exacto, o verdadeiro» pai. Esta fantasia, não

expressa, até não reconhecida, como se apenas para uso exclusivo ainda que inadvertido do fantasista, não creio que possa deixar de ter efeito determinante na impressão de que Ezequiel o deixara na véspera — ou antes, mais rigorosamente, pode ser deduzida da impressão com que Ezequiel o deixou na véspera.

As fantasias desbotam ou mesmo desaparecem porque por vezes esbarram nas pessoas, sobretudo quando exibem vivacidade, loquacidade, jovialidade e memória. Ora, a novidade deste capítulo é que o esbarrão se dá logo no início, concisamente descrito assim: «Conheceu-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José [...]». Dir-se-ia que foi antes Ezequiel a esbarrar na frieza do imóvel Bento, e em parte sim, esbarrou mesmo. Mas a particularidade do esbarrão de Bento Santiago é a duplicidade do obstáculo: Bento nem propriamente esbarra em Ezequiel, nem propriamente depara um fantasma. A cena descreve-se bem com as palavras do texto: um morto regressa à vida no corpo de outro para o efeito de correr ao seu encontro — seu dele, Bento. Esta figura que age e fala por outro aparece pouco depois.

6. *pater is est*

Então, a pessoa está aí, mas reproduz a pessoa morta. Não é reiteração do assunto da semelhança associado ao ciúme; é situação inteiramente nova, apesar de resultante da «solução». A principal dificuldade não terá sido distinguir uma pessoa da outra, mas querer separá-las, extirpar do vivo o morto sem renunciar à paternidade presumida do morto; por outras palavras, animado pela crença de que, se a porta continua aberta para a reparação, seria imperioso impedir a pessoa morta de lhe entrar casa adentro por ela dominando a pessoa que está aí. A seguinte passagem define tudo a respeito dessa tensão:

Escobar comia assim também, com a cara metida no prato. [...] Eu, posto que a idéia da paternidade do outro me estivesse já familiar, não gostava da ressurreição. Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele.

Não havendo remédio senão ficar com ele, fiz-me pai deveras.

(CXLV)

Mais uma vez, ênfase redundante, mas a aparência é crucial, como já disse. Assim: «o defunto falava e ria por ele» poderia redescrever-se como «Ezequiel era o corpo físico hospedeiro do fantasma de Escobar»; «não havendo remédio» entende-se obviamente no quadro da «solução», que inclui o engano de todos, incluindo o próprio filho a respeito da sua paternidade, em submissão ao *pater is est*; e «fiz-me pai deveras» não deve ser confundido com «fiz-me de pai deveras»: o pai deveras não substitui o verdadeiro pai nem faz de conta que é pai. Não há ali fingimento, há acção de adequar atitude e comportamento aos modos, procedimentos e sentimentos paternos tal como supõe que Ezequiel os esperava do pai que veio procurar depois da morte da mãe. A «solução» teve, pois, um desvio inesperado, conduzindo à reparação ou pelo menos à inevitabilidade de reparação do filho.

O efeito preemptório da «solução» atrai de tal modo a atenção do leitor para a história conjugal, que passa despercebido o facto óbvio: Ezequiel não veio de visita, tornou à casa paterna após a morte da mãe. Depois daquele momento, a única frincha no «pai deveras» é a morte da prima Justina, aberta não por ela mesma, mas pelo interesse do pai deveras em evitar que ela visse Ezequiel. Até que finalmente...

Finalmente, fim do capítulo, a tensão expõe-se sem bioquices:

Comigo disse que uma das consequências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pagasse a lepra... Quando esta ideia me atravessou o cérebro, *sentí-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz*, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei; *encarei-o depois, como se faz a um filho de verdade*; os olhos que ele me deitou foram ternos e agradecidos.

(CXLV)

Desta vez, abster-me da ênfase na lepra, porque nisso toda a gente reparou: é o centro da execração da tal figura maléfica e nociva, do cínico e cruel, ciumento impenitente que azedou o próprio livro. A lepra não é certamente coisa bonita de se desejar a ninguém, muitíssimo inconciliável com um pai deveras. Mas a cena é mais complexa. O pai deveras é o seu primeiro crítico, digamos assim; sente-se cruel e perverso sem necessidade de críticos distantes darem resposta crítica que faz a distância, etc. A distância de si a si mesmo está toda naquela cena, no impulso para abraçar Ezequiel,

como se assim se penitenciasse do pensamento horrível, e no recuo, como se o filho lhe pegasse a lepra no abraço. Até que, enfim, o encarou «como se faz a um filho de verdade». E aqui, então, podemos alimentar a dúvida: fez-se pai deveras ou deveras se fez de pai? A comparação é muito ambígua: «como se faz a um filho de verdade» tanto pode significar que o encarou sabendo que não é filho de verdade mas simulando o olhar adequado, como querer dizer que o encarou «como se faz a um filho de verdade». A imagem com que ficou, em contrapartida, foi a dos olhos que Ezequiel lhe deitou, ternos e agradecidos...

É uma cena de despedida. Bento não tem nenhuma dúvida sobre o olhar de Ezequiel, que resume toda a estada desses seis meses. Isso mesmo lhe poderá incutir a convicção de que o encarou como se faz a um filho verdadeiro — um filho terno e agradecido, que parte para uma viagem científica, promessa que Ezequiel fizera a dois colegas da universidade. Não se sabe se o pai, ali feito agência de financiamento, espera que regresse e apresente resultados; mas financia, adianta dinheiro e encoraja-o. Não se sabe também se Ezequiel tencionava regressar. Não regressou, morreu: mas desde quando a morte impede alguém de regressar?

Talvez daí se tire a razão da frase não menos execrada do capítulo seguinte, quando informa que os dois colegas de Ezequiel lhe enviaram a inscrição do túmulo, a conta das despesas e o que sobrava do dinheiro que levava: «pagaria o triplo para não tornar a vê-lo». O futuro do pretérito é não menos ambíguo: se Ezequiel continuasse vivo, teria pagado o triplo para não tornar a vê-lo, ou seja, para que não voltasse a casa; ou pagaria o triplo, então e sempre, se tal lhe garantisse que, apesar de morto e enterrado, não o veria nunca mais, porque vê-lo seria ver Escobar.

(Convenhamos, aqui entre nós, que nenhum desses nós teria encarado com naturalidade — futuro do pretérito! — o convívio quotidiano com uma pessoa que, por alucinação ou genuína perspicácia, lhe parecesse reproduzir a pessoa morta que sempre responsabilizara pela sua infelicidade.)

Em qualquer dos sentidos, Ezequiel desempenhou o papel que o destino lhe atribuiu: levar o fantasma de um pai para dentro da casa do outro pai. E aquele que regressara com ele, o fantasma de Escobar, como se foi entretendo entre a despedida e a morte de Ezequiel?

7. [então o fantasma ficou aí?!]

Parece que sim, e em assunto de fantasmas a aparência é tudo; a aparência e o nome, que também é tudo. Os nomes tecem enredos inextricáveis. Quando do baptismo da criança, o plano era convidar Escobar para padrinho da criança, mas tio Cosme antecipou-se, declarando que não desistia do favor: «Não houve remédio senão levar o menino à pia, onde se lhe deu o nome de Ezequiel; era o de Escobar, e eu quis suprir deste modo a falta de compadrio» (CVIII).

Repare-se como tudo consiste em aparências nem sempre escondendo realidades, antes as produzindo actuates: a espectralidade dissolve as distinções básicas da vida prática, num plano que por vezes se confunde muito com a mesma vida prática. Eis um pai que não difere dos retratos que o filho dele foi vendo ao longo dos anos; eis um pai que «toma ares de pai» para encarar o filho em quem não encontra nenhuns ares que reconheça como seus; um filho encarado como expressão completa do retrato do suposto comborço homónimo; eis um pai que se faz «pai deveras» para acolher o filho que repudiou deveras; eis um pai que, não obstante fazer-se «pai deveras» defronta o fantasma do que julga deveras o pai, que parece entrar-lhe em casa para comprovar deveras a sua paternidade com a própria presença do filho; e eis, enfim, um filho que recebeu o nome próprio do suposto pai que o pai ciumento impenitente lhe quis dar para suprir a «falta de compadrio»... E tudo isto numa casa que é deveras cópia de outra, que foi deveras demolida.

Então, o regresso de Ezequiel é o regresso de Escobar, no nome e na aparência; a mesma aparência gera a diferença a que a diferença de nomes e tratamento não escapa: Ezequiel, o filho, será sempre o portador de Ezequiel Escobar, assim como o corpo projecta a aparência além dos seus limites, o sentido literal projecta o figurado, e a fantasia engole campanhas ou esbarra em fantasias rivais quando não na mera realidade prática.

O regresso de Ezequiel é também o regresso de Bento Santiago ao seu drama conjugal, e arruína a «solução» que parecia definitiva, remate da história, sem aquela conclusão além da qual não há mais nada. De modo que ao livro não resta senão a declaração peremptória no resto do livro e no resto dos restos.

Vários regressos, enfim. Dir-se-ia que Ezequiel, o arqueólogo por vir, veio compilar os cacos e convocar os mortos para as ruínas da casa do pai. Ora, a casa...

8. foi já nesta casa...

... estamos a ponto de tratar da casa, ou das casas. Deixemos Bento e Ezequiel, para nos ocuparmos do Autor, o autor ficcional, que assim designo agora com maiúscula inicial. Razão é que o capítulo do regresso de Ezequiel começa assim:

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar [...] recebi um cartão com este nome:

EZEQUIEL A. DE SANTIAGO

Pois a contrafacção dessa casa é um dos problemas mais fascinantes e também mais descurados do romance: trata-se, como se sabe, da cópia da casa da infância de Benti-nho. O capítulo de Ezequiel, ao começar com aquele advérbio, realçando que se liga ao precedente, há-de sugerir algum nexu, além da contingência, entre a explicação da casa e a chegada de Ezequiel. Eis uma primeira parte relevante do capítulo, intitulado «Uma pergunta tardia»:

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. «Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo.

(CXLIV)

Sumariamente, eis os motivos que fazem este capítulo um composto de anomalias:

a) A «pergunta tardia» é uma simulação de pergunta atribuída ao leitor curioso ou atento, o qual porém não tem a informação necessária para a fazer: sabemos desde o começo que Bento construiu aquela casa levado de um «desejo tão particular» e que reproduz a casa da infância; mas sobre esta limita-se a dizer «que desapareceu». Nenhuma palavra sobre demolição, muito menos sobre quem tomou a iniciativa da demolição ou a razão por que as duas referências que lhe são feitas realçam a passividade do proprietário: «não impedi que a demolissem», «deixei que demolissem a casa».

b) A resposta não é propriamente uma resposta à «pergunta tardia» tal como vem formulada nesse mesmo capítulo; quando muito informa e explica a demolição: a elaboração central do capítulo é um prodígio de prosopopeias orientadas com agilidade (e acrimónia) para a ideia simples de que a casa não o reconheceu, que nele «tudo [lhe] era estranho e adverso». A exposição do ressentimento do candidato a morador, sendo proprietário, não deixa dúvidas: como se a demolição fosse castigo por não reconhecer o homem que nela teve a sua infância.

c) O «desejo tão particular» que levou à reprodução da casa não encontra nenhuma explicação além do que declarado no começo: «A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimilo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, *lembrou-me reproduzir* no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu». E agora: «Deixei que demolissem a casa — escreve agora — e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, *lembrou-me fazer* esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo». Sublinho «lembrou-me»: como se fosse razão suficiente, ou não fosse possível encontrar motivo para um impulso que, no entanto, sendo esforço de construção civil, envolve projectos e despesa, mão-de-obra, tempo, acompanhamento, depois mobiliário, decoração, etc.

«Anomalia» pode ser termo exagerado, até incorrecto. E não é difícil desconsiderar cada uma das alíneas; a «pergunta tardia» pode atribuir-se aos meandros divagantes do livro ou às idiossincrasias do autor, o qual já dissera de começo que o seu «fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência». Mas ficam pendentes certos assuntos, referidos às seguintes perguntas: por que razão, se alguma, o Autor explicou a finalidade da reprodução da casa, mas nada informou sobre a demolição? por que razão, se alguma, quando informou do malogro do «fim evidente» — «não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo» (II) —, nada disse sobre a casa não o reconhecer, o que, nos termos invertidos pela acção da prosopopeia, já dizem mais ou menos o mesmo, ou seja, que não é o mesmo que ali viveu e que se tornou desconhecido para a casa? por que razão, se alguma, acreditou que reproduzir uma casa de onde saiu com a disposição de a mandar para o inferno (desde que não fosse ele a levá-la!) ajudaria a atingir esse propósito? por que razão, se alguma, inseriu esse capítulo insólito entre o da morte de José Dias e o do regresso de Ezequiel?

É muita pergunta, claro; e nenhuma resposta para nenhuma delas: deve ser propriamente um acontecimento na escrita do livro. Desde logo porque nenhuma das perguntas teria lugar se a «pergunta tardia» não viesse explicar o que até aí não causara necessidade de explicação e deixar por explicar precisamente o que poderíamos considerar insolitíssimo.

Sabemos que a visita de inspecção à casa com intenção de ir para lá morar ocorreu entre a morte da mãe e a morte de José Dias. Não se vê nenhum acontecimento fora do livro que suscite a «pergunta tardia», e de novo a cronologia é vaga. Depois da «solução», a morte da mãe; José Dias, quando morreu, já morava com Bento, e se morreu antes da ideia da reprodução da casa de Matacavalos, não é seguro que tenha sido depois da demolição. O «lembrou-me» permanece tão lacunar como no começo ou mais do que no começo, quando nada se sabia a respeito da demolição e da intenção de regressar à casa da infância. Uma espécie de nebulosa cobre o intervalo entre a «solução» suíça e a demolição da casa de Matacavalos, e prolonga-se depois até à reprodução do Engenho Novo e declaração do respectivo malogro: uma aparentemente longa lacuna, a respeito da qual só podemos formular ou repetir mais perguntas: como foi possível

passar da execração ao desejo? que espécie de mudança fez com que uma casa abandonada à demolição se tornasse objecto de «um desejo tão particular»?

A «pergunta tardia», por não oferecer resposta plena ao que pergunta, alcança retrospectivamente a renúncia a morar na casa e a demolição e transporta-as de volta ao momento presente da escrita do livro, desenhando um arco que une aqueles acontecimentos posteriores à «solução». Ora, esse arco sustenta-se necessariamente num ponto intermédio: o momento, situação ou contexto em que Bento Santiago, «há bastantes anos», quando ainda não era autor, se lembrou de reproduzir a casa. Algures ao longo desse arco indeterminado e inexplicado, o «desejo tão particular» tomou conta do sujeito e levou-o a empreender um insólito, senão insano, projecto de construção civil. Este ponto intermédio só pode ser desconsiderado se for também desconsiderada, no livro, a estrondosa originalidade da reprodução da casa; e a estrondosa originalidade da reprodução da casa, por sua vez, só pode ser considerada aceitando que, antes do livro, se cava essa lacuna de que depende a inteligibilidade do projecto da reprodução e de tudo o que arrastou antes e depois, incluindo o próprio livro que lemos (mas não do modo costumeiro que alguma crítica repete, como já veremos). Como entender que um autor fantasioso e dotado de invulgares recursos de expressão e invenção só disponha de um banal «lembrou-me», que aliás reitera quando se prontifica a esclarecer a razão da reprodução da casa?

9. casas-fantasmas geminadas

O carácter tardio da pergunta, sendo equívoco, pois a pergunta corresponde a um acontecimento de escrita em que pergunta e resposta são rigorosamente contemporâneas, não deixa de ter acção retrospectiva e portanto retroactiva. O capítulo convoca o capítulo II, sobre as razões do livro, e deve ler-se como paralelo comparativo das duas casas. A comparação, levando em conta a finalidade da reprodução e o malogro declarado, delimita dois estádios na história da segunda casa: o primeiro, desde o «lembrou-me» e enquanto permanece subordinada à finalidade de atar as duas pontas da vida; e o segundo depois do reconhecimento fracassado. Dessa delimitação decorrem por sua vez duas dimensões, a residencial — enquanto domicílio, obviamente projectada com esse

entre outros fitos — e a espectral: não tendo cumprido a finalidade que lhe orientou a edificação mas estando ali, ocupando espaço e abrigando o morador, a contrafacção guarda e apresenta uma imagem de si mesma enquanto projecto falhado que coincide exactamente com a imagem que apresentaria em caso de sucesso. A imagem que torna presente a sua ausência ou a casa por si mesma assombrada.

A dimensão residencial da casa contrafeita é crucial, desde logo porque a habitabilidade prevista não sofreu dano. Como nem tudo o que é sólido se dissolve no ar, foi cumprindo as funções típicas de qualquer casa de habitação: abrigo, conforto, resguardo, morada própria do morador, sem indício de que o trate como mero hóspede ou intruso. A descrição do desejo de reprodução desemboca na descrição de um modo de vida — que é aliás descrição orientada para a explicação da razão do livro — que inclui o reconhecimento da falta de si mesmo sem sobressalto nem angústia, pelo contrário, dir-se-ia um sujeito afeito às novas condições de vida, ou seja, ele sobreviveu bem ao fracasso do projecto de atar as duas pontas da vida, e conformou-se na situação de inquilino, por falta de domínio sobre a casa, em vez de proprietário, por falta de domínio sobre a casa (embora aqui, abusando do políptoto, se jogue com sentidos diferentes de domínio). Em qualquer caso, a casa reproduzida não foi projectada como refúgio ou túmulo, mas desde sempre como morada que não despromovia a vida em sobrevivência ou condição póstuma, antes previa a *bonne continuation*... «Vida diferente — escreve o nosso Casmurro — não quer dizer pior; é outra coisa»:

A certos respeito, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal.

(II)

Assim, o resultado conspícuo do empreendimento da reprodução que não se dissolveu com a fantasia de atar as duas pontas da vida foi o modo de vida do morador, de que não se queixa senão da monotonia. Importa realçar que o que chamei aspecto residencial contrasta significativamente com a visita de inspecção à casa original, no estrito plano

da habitabilidade. A reprodução é uma casa em que o morador pode viver desapoquen-
tado não obstante reconhecer-se em falta; a original, uma casa que o fez abandonar a in-
tenção de nela morar. O predomínio da prosopopeia na figuração da casa original realça
retrospectivamente que Bento Santiago está, perante a casa reproduzida, em posição
oposta à da visita à original: é residente, não visitante ou inspector; não é a casa que o
desconhece, é ele que não se reconhece; não parece afectada pelo fracasso dos desígnios
da reprodução que lhe atribuiu, a que se diria permanecer indiferente: não troça dele,
não o hostiliza, não o faz sentir-se indesejado ou estranho. O que, tudo junto, corrobora
a observação com que a caracteriza no final: a reprodução apenas lhe lembra a casa ori-
ginal «mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento» (CXLIV).

Mas as prosopopeias, constituindo o elemento decisivo do paralelo comparativo,
comprovam que dimensão espectral não se confunde com um estádio delimitado cro-
nologicamente. O repúdio que Bento sofreu da parte da casa não desapareceu com a
demolição: o traço decisivo é que a casa, no momento da visita de inspecção, logo de-
pois da morte da mãe, era mais *lugar de regresso* do que simples morada; e nesse lugar,
Bento não encontrou ninguém: sobretudo não encontrou a mãe. A profusão de prosopopeias — a casa que o desconhece, «a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha
e o lavadouro», que nada sabiam dele, a casuarina, cujo «tronco, em vez de reto, como
outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação», e «naturalmente pasmava do in-
truso», a ramagem que sussurava, o grunhir dos porcos, «espécie de troça concentrada
e filosófica» — serve bem o propósito de descrever a casa entregue a si mesma, sem
moradores que a reconheçam e que ela por sua vez reconheça.

O visitante tornado intruso renunciou a morar numa casa-fantasma, e talvez a te-
nha deixado demolir por vingança: sem imaginar que mais tarde, não só lhe aconteceria
o desejo de a reproduzir inteiramente, como viria a corroborar o repúdio da casa origi-
nal: morador da casa contrafeita, quando reconheceu que «se o rosto é igual, a fisiono-
mia é diferente» e descreveu a falta de si a si mesmo como «a lacuna [que] é tudo».

A palavra «corroboração» é pouco precisa, seguramente; é antes o elo espectral
que une ambas, como se passassem de uma para outra a estranheza diante do morador.
Se a casa reproduzida alcançou relativa autonomia, a de Matacavalos ganhou vida pró-
pria, ainda que nas asas da prosopopeia. O ponto é que, depois da «solução» suíça,
Bento deixou de ter para onde regressar. Ao contrário de Ezequiel, claro.

10. É o Escobar!

Seria apenas plausível que, a dado ponto desse arco temporal, já depois de construída a casa, ocorresse a Bento a pergunta, não menos tardia, talvez até dirigida a si mesmo: «como pude confiar que a reprodução de uma casa de onde saí com uma promessa de felicidade, e que depois me desconheceu, desprezou e expulsou, havia de contribuir para que eu atingisse a finalidade de restaurar na velhice a adolescência?»

Na dimensão espectral que une as duas casas não há lugar para esse tipo de perguntas. São antes os espectros que formulam as perguntas, cujas respostas chegam sempre demasiado tarde. Quando a casa reproduzida lembra a original por reflexão e comparação, o sujeito demora e enfrenta a difícil escolha entre esquadriñar as razões da casa ou apenas viver nela, por exemplo como arquivo da promessa de felicidade com que saiu da outra. Ao laço espectral, repugna o paralelo comparativo animado da pretensão de distinguir entre original e cópia; o sujeito é que o estabelece quando se apercebe de que falhou duas vezes o regresso a si mesmo, uma em cada casa.

Uma corrente de opinião entre a crítica machadiana entende que o livro substituiu a casa continuando o projecto da reprodução, enquanto outros atribuíram directamente ao livro o «fim evidente» de atar as duas pontas da vida³.

E, no entanto, o texto é claro: a ideia do livro aparece depois de o autor ter reconhecido que «não consegui[u] recompor o que foi nem o que fui»; e dois parágrafos adiante, novo «lembrou-me»: «quis variar e lembrou-me escrever um livro». Nem sequer foi logo um livro de memórias; acudiram-lhe vários temas sem que lhe acudissem as forças; ponderou uma *História dos Subúrbios*, logo rejeitada por árida e longa. A ideia do livro de memórias aparece nas últimas linhas do capítulo, em mais um exercício de prosopopeia:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da

3 Por exemplo Roberto Schwarz, o crítico brasileiro: «[...] quando Bento explica o propósito de seu livro, que 'era atar as duas pontas da vida e restaurar da velhice a adolescência'» (1997: 35). Ou o crítico português Helder Macedo: «Bento Santiago, tornado no monástico Dom Casmurro, acabou de facto por alcançar o propósito expresso do seu livro, que era 'atar as duas pontas da vida e restaurar a velhice na adolescência'» (1991: 15-16).

pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?

(II)

Ora, estes bustos, a seguir à informação da reprodução da casa, serão talvez a mais surpreendente fantasia do capítulo. Começam por ser objectos ignorados, a única coisa cuja razão de ser o Autor confessa não alcançar, justificando que já estavam no centro das paredes da sala principal da casa de Matacavalos desde o «decénio anterior». Ficamos assim a conhecer a tripla representação operada por estes bustos: representam os imperadores romanos César, Augusto, Nero e Massinissa; representam a representação dos imperadores romanos nas paredes da casa original; e representam suplementarmente a integridade da reprodução da casa original, pois não haveria razão para estarem na cópia se a razão não fosse construí-la completa e exacta. Esta última, justamente por via dessa suplementaridade, predomina sobre as outras, tornando o conjunto das três uma espécie de emblema da identidade das duas casas. Dada a impossibilidade de estabelecer uma origem que compense a falta de razão dos bustos nas paredes da sala, e não sendo possível eliminá-los sem prejuízo da integridade da reprodução, abrigam eles próprios uma lacuna que sinaliza a lacuna; mais radicalmente, uma lacuna que representa as duas casas unidas pela lacuna. Na actualidade da casa reproduzida, os bustos evocam a demolida; e a demolida assombra a reproduzida com essas figuras sem razão aparente além de evocarem outras que as evocam a elas... e assim sucessivamente.

Note-se que o verbo «alcançar» é usado duas vezes com referência aos bustos, numa repetição com diferença assinalável: é Autor, ele próprio, que não alcança a razão dos bustos; já os bustos, quando dizem não alcançar, fazem-no enquanto metonímia da casa: é a casa que não alcança. O que dir-se-ia encorajar-nos a afirmar que precisamente essas figuras cuja razão o Autor não alcança se arrogam porta-vozes da casa a sugerir a escrita de memórias.

Há decerto um laço entre a casa e o livro, mas a emergência da ideia do livro decorre de uma descontinuidade insuprível. A retórica da prosopopeia tem a eficácia de operar e do mesmo passo dissimular essa descontinuidade: o projecto da casa fracassou,

mas é como se fosse ainda a casa a sugerir o livro: a voz figurada de figuras inalcançáveis. Mas a descontinuidade é ineludível. O projecto do livro emerge trazendo enlaçadas a marca do definitivamente inalcançável e a escrita de memórias eventualmente capaz de compensar o inalcançável. Assim, é claro que o livro não prolonga a finalidade atribuída à casa contrafeita e só pôde surgir na sequência e por efeito do fracasso da reprodução; mas é também certo que desse modo lança sobre a casa contrafeita, enquanto desejo de reprodução e próprio edifício construído, a sombra do inalcançável.

A incitação dos bustos permite-nos aceitar o livro originado na obscuridade — a lacuna —, e ao mesmo tempo enquanto desejo e sobressalto, motivo de entusiasmo e alegria, evoluindo por meandros desordenados, divagante e sem pressa nem outro intuito além de «deitar ao papel as reminiscências que vierem vindo»... O alvoroço com que o Autor situa o começo do livro na tarde de Novembro nada tem de suspeito, muito menos de ominoso. Fantasista impenitente, hábil a aperfeiçoar a técnica de desentranhar reminiscências doutras reminiscências, sem plano nem termo certo, para sacudir a monotonia, demora-se naquela tarde — ao longo de mais de 20 capítulos —, demora-se nas consequências da primeira tarde por mais 30 capítulos, até ao seminário, que por sua vez se alonga por mais 40 capítulos: um total de 94 em confronto com os 24 entre a saída do seminário e o último. No estádio do seminário, surgem, como direi adiante, as primeiras sementes da viragem marcada pelo capítulo XCVII. Mas o gosto da lembrança da descoberta, da lembrança de Capitu, a fluidez encantadora desses meandros divagantes, faz pairar sobre o livro, em dois terços da sua extensão, uma atmosfera «doce e feiticeira», caracterizada por uma «boa impressão de ternura e de amor», que aliás perdura e persiste a cada releitura.

A impressão desprende-se da liberdade de composição e divagação, da estratégia do capítulo curto, das frases oblíquas e das fantasias e anedotas recorrentes e autónomas, seja a do tenor desempregado, seja a da reforma dramática, seja mesmo o episódio do Manduca. A atmosfera do livro deve tanto a esses episódios como à liberdade de escrita, e deve tanto à evocação do primeiro amor e de Capitu como ao retrato primoroso das debilidades de Bentinho e das astúcias de Capitu. Mas é bem possível deduzir desta proporção que o livro, previsto para variar da monotonia, retirasse da sugestão dos bustos a ideia de circunscrever as memórias, «as reminiscências que vierem vindo», à experiência entre a tarde de Novembro e a saída do seminário, ou seja, quando, apesar

de despontar o ciúme, se confirma a promessa de felicidade, numa circunscrição que acabaria então por restaurar na velhice a adolescência, recordando o amor de Capitu sem as consequências que vieram a ensombrá-lo e destruí-lo: a fantasia de ficar para sempre naquela casa, como veio a dizer na passagem que deixei em epígrafe, transformando a promessa de felicidade em fronteira de um território de evocação em que nem o ciúme, nas dissimulações, nem as intrigas de José Dias perturbaram decisivamente o ambiente amoroso daqueles tempos. Nenhuma necessidade de mencionar a demolição da casa, obviamente; nenhuma necessidade de sequer exigir à reprodução da casa que ate as duas pontas da vida. Aí sim, o livro surgiria como esperança de substituir a casa nessa fantasia. Mas os livros são por natureza territórios de fantasias rivais. E os sonhos modernos, como disse a noite, moram no cérebro da pessoa, como veremos já de seguida.

De facto, os sonhos modernos podem constituir-se metáforas do próprio livro, com sombras e alegrias e rivalidades entre si: mas fundamentalmente com uma particular propensão à truncagem que os fazem escapar ao domínio da pessoa. E daí que a vontade de retomar o sonho truncado da noite moça, na escrita, siga caminhos que fazem do reforço da noite velha o único caminho viável para a noite velha.

De facto, a certa altura desse período passado no seminário, uma sombra perpassa ligeira numa curta série de capítulos sobre metades de sonho e sonhos truncados (LXII-LXIV), onde aliás a casa reproduzida aparece de novo:

Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei. Pois o mesmo sucedeu àquele sonho do seminário, por mais que tentasse dormir e dormisse. Donde concluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, a ver se continua pela noite velha o sonho truncado na noite moça.
(LXIV)

O sonho vem descrito numa página que nenhum leitor fiel ignora: Bentinho a vigiar os peraltas, depois a afugentá-los, o pai de Capitu com um bilhete de lotaria branco, Capitu a dar-lhe com os olhos todas as sortes, e finalmente quando o pai se vai embora ela inclina-se para fora e Bentinho acorda. Depois tenta em vão retomar o sonho trun-

cado (cf. LXIV). Ora, a comparação entre a casa e o sonho não atenua a »boa impressão de ternura e amor«, pelo contrário: a «energia e obstinação» que empregou a fechar os olhos e retomar o sonho elucidam, como em nenhuma outra das menções da casa, o carácter da reprodução como fantasia, a ligar o que ficou desligado, continuar o que ficou interrompido: Capitu inclinada para fora da janela, o beijo não dado, por interrupção do sonho que ninguém provocou mas aconteceu, é a figuração metonímica que sustenta o desejo de recuperar na velhice o que perdeu na juventude. Mais coisa menos coisa, deverá ser a melhor explicação do «lembrou-me» ou do quadro de ideias e circunstâncias em que o «lembrou-me» pode ocorrer irresistível. Ao mesmo tempo, pode ler-se como divagação em que o sentido do projecto da casa se conjuga com o projecto do livro: um dos ofícios do homem é prolongar os sonhos da noite moça. Porém, a sombra surge quando, no parágrafo seguinte, o Autor esclarece que o interesse da descrição do sonho não estava na matéria dele, mas nos esforços que fez para o continuar: então, um dos ofícios do homem é continuar o sonho da noite moça — não obstante não conseguir, não obstante saber que não consegue. Os sonhos são frágeis, o que não sendo razão para que não se tente retomá-los, é razão para querer saber o que os faz frágeis: «Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos hão de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais» (LXIV).

Ora, no final deste capítulo de onde transcrevi estas passagens, pouco depois da resposta da noite⁴, aparece esta frase conclusiva: «De manhã, com a fresca, irei dizendo o mais da minha história e suas pessoas.»

Até aqui, não havia nenhuma indicação, pelo menos explícita, de que o Autor fosse contar o que designa como a *sua* história: decerto envolvia pessoas, mas em meandros de recordações, apesar de se deduzir um fio cronológico claro. Também é possível sustentar que a palavra «história» pode não ter especial relevância, mera substituta de

⁴ A resposta é tão extraordinária que a deixo aqui toda: «A noite não me respondeu logo. Estava deliciosamente bela, os morros palejavam de luar e o espaço morria de silêncio. Como eu insistisse, declarou-me que os sonhos já não pertencem à sua jurisdição. Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu, onde ela tinha o seu palácio, e donde os fazia sair com suas caras de vária feição, dar-me-ia explicações possíveis. Mas os tempos mudaram tudo. Os sonhos antigos foram aposentados, e os modernos moram no cérebro da pessoa. Estes, ainda que quisessem imitar os outros, não poderiam fazê-lo; a ilha dos sonhos, como a dos amores, como todas as ilhas de todos os mares, são agora objeto da ambição e da rivalidade da Europa e dos Estados Unidos» (LXIV).

recordações ou reminiscências sem necessidade de nenhuma configuração. Não creio, no entanto, que seja acidente a palavra «história» vir associada a «suas pessoas» num local do livro em que Escobar aparece: creio que se trata do local em que a leitura de cá para lá se cruza com a leitura de lá para cá, ou seja, em que o livro no processo de se escrever e o livro já escrito nesse processo se imbricam: inseparável de fantasias e meandros imaginativos e rememorativos, desponta uma história, certa configuração de causas, factos e pessoas, e aqui, ou perto daqui, uma pessoa particular:

— É o Escobar.

Sim, precisamente. É o Escobar. É ele o centro de uma história que pode redescrever-se como a história do que aconteceu a Bentinho ou a história do que aconteceu ao amor de Bentinho e Capitu, numa configuração dotada de ordem e desfecho, não uma antologia de episódios memoráveis ou ilustrativos.

Ora, nesse movimento duplo do começo para o fim e do fim para o princípio, a figura de Escobar assume três instâncias: o Escobar seminarista, na sua primeira visita a casa de Bentinho; o Escobar seminarista-mas-mais-do-que-seminarista de quem «[n]em eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, etc.» (LXXII); e o fantasma do Escobar, que justamente assoma nesta passagem do livro, tornando-se a instância original de que as outras são meras cópias.

Relembrando o regresso de Ezequiel, na sala dos bustos, de costas: quando se volta e encara o pai presumido, que frase terá passado pela cabeça de Bento senão:

— É o Escobar!

11. destino quase a cavalo

O contexto original da frase é conhecido. Tempo do seminário, Escobar despede-se de Bentinho, e Capitu, à janela, pergunta «que amigo é esse tamanho?», ao que tanto o Autor de agora como o Bentinho de então respondem, como se numa só voz, eliminando a distância de tempo e de plano de acção:

— É o Escobar!

O capítulo seguinte é muito conhecido, chama-se «A reforma dramática»:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: «Mete dinheiro na bolsa». Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,

Eu amei a piedade dela.

(LXXII)

Não me vou alongar no comentário, apenas sublinhar a ideia caracterizadora da escrita deste Autor: o livro continua a exhibir-se no processo de se escrever, mas por efeito desse mesmo processo produz um acontecimento: desenha-se um rumo para o livro quando uma articulação de coincidências de vida e associações de escrita delimitam uma cena teatral em que as pessoas e forças «da minha história» representam, não o começo, mas o próprio princípio de inteligibilidade do seu destino. Parece claro, embora as interpretações tenham variado e sejam criativas, que a «espécie de conceito» no centro do drama se formularia assim: se Escobar sai de cena ao mesmo tempo que entra o *dandy* a cavalo, causador do segundo dente de ciúme, se assim faz o destino que é o seu próprio contra-regra, então Escobar fica ao abrigo dos ciúmes de Bento enquanto ele os desperdiça com fortuitos.

Quando o Autor diz que ninguém podia dizer mais, está a referir-se às pessoas de primeira instância que vão sofrer o destino que não se anuncia; mas só pode dizer tal dizendo ao mesmo tempo que conhece o desfecho e as peripécias, porque o destino havia de se cumprir revelando o mais que agora oculta a respeito de Escobar, ou seja,

afirma ao mesmo tempo que a resposta à pergunta de Capitu requer um Escobar de segunda instância. Uma paralipse, portanto, que já não se estranha: dizendo que não diz mais do que o que diz, discrimina as duas instâncias de Escobar no corpo da história; comparando essa sua descrição com a acção do destino, traz ao presente do livro a terceira instância de Escobar, o fantasma, que determina o lugar e a função das duas outras instâncias.

A frase «— É o Escobar», sendo a mesma, na medida em que vai escrita tal como foi dada de resposta a Capitu, é também rigorosamente heterogênea a essa resposta porque, ao escrevê-la, o Autor qualifica-a com uma comparação reforçada de paralipse: assume o lugar do destino apenas para dizer que vai imitá-lo na qualidade em que ele próprio, enquanto autor, é comparável aos dramaturgos. É uma lacuna qualificada por deliberação e agravada pela intencionalidade: o livro não perde a graça, mas a atmosfera muda, sob efeito inteiramente novo: a promessa de que uma das reminiscências que vierem vindo virá desactivar a paralipse. Desta maneira, o livro, ao mesmo tempo que continua a escrever-se sem rumo, coloca a possibilidade de encerramento que requer, mais do que rumo na sua direcção, o regresso ao ponto de onde se lançou. Em suma, o Autor está já a escrever «a minha história» como história em que o destino desempenha papel que se cumprirá a seu tempo: por outras palavras, a história em que Escobar regressa da morte para anunciar que o destino não anuncia as peripécias nem o desfecho. Daí que seja a instância espectral a determinar as outras duas.

O mais interessante é que os meandros divagantes atingem o pico da exuberância virtuosa nesta passagem do livro. O destino dramaturgo é reformado com o exemplo de *Othello*; o destino contra-regra é ilustrado pela anedota do pistão. O contra-regra, a tempo, faz entrar o dandy depois de Escobar sair de cena e depois da exposição da reforma dramática. Um enredamento a um tempo cómico e sinistro.

A demora, os vários capítulos delimitados por essa sequência mínima de eventos, é obra do livro, do gosto da escrita e do prazer de entretecer metáforas, paralipses, alegorias, sugerindo sentidos encobertos mas recorrendo muito ao verbo «explicar», provavelmente um dos dois preferidos de Machado (sendo o outro truncar). Este prazer não só se mantém como suplanta qualquer outro aspecto da composição; mas a semente de uma inteligibilidade alternativa de natureza espectral é já inegável.

A mesma reforma dramática vale de exemplo. O que a figura sugere é que, invertendo a ordem da disposição dos factos em cena, se inverte a impressão causada no espectador. Mas «se os últimos actos explicam o desfecho do primeiro», a impressão provém da explicação da história independente da disposição, pelo que o espectador só leva consigo a boa impressão de ternura e amor se se desorientar no trajecto da «espécie de conceito». A impressão deriva do reconhecimento do desfecho enquanto desfecho que organiza quer a história quer a disposição do enredo, e a falha de inteligibilidade transforma a impressão de ternura e amor numa ilusão de ternura e amor.

Entende-se então que a anedota do pistão seja o cerne humorístico da cena: é nela que se insinua o perigo do desvio no trajecto da «espécie do conceito» causado por perturbações na diferença entre a ordem dos factos e a disposição deles em cena por perversões da causalidade, como eventos fortuitos graduados em desígnios ou acidentes, como o do pistão, por negligência do contra-regra. O destino exclui a negligência do contra-regra, mas não exclui, aliás inclui e estimula a graduação do fortuito em desígnio. Além disso, de nada vale ao destino ser o seu próprio contra-regra, porque exige para se cumprir a reconfiguração da história, que só pode ser correctiva e retroactiva. Então, conjugando uma e outra coisa, o destino resulta tão incerto como o teatro que o representa: depende sempre da capacidade do espectador para reparar ou transformar uma «espécie de conceito» numa disposição de factos no enredo, sem perder de vista onde tudo começou e onde tudo acabou, ainda que nada disso seja dito por nenhuma pessoa ou entidade. A paralipse, figura de linguagem, assinala a truncagem, figura de composição, num trajecto tanto para diante como para trás: o anúncio do futuro só pode ser uma forma de truncagem; a reconfiguração do passado depende de um duplo acto de truncagem a delimitar o trajecto. Nem o futuro do pretérito, com toda a sua elegante subtilidade, pode evitar, já se percebeu o quê: a imensa lacuna do futuro que ameaça a imensa lacuna do passado.

Pois é nesse momento que a resposta:

— É o Escobar,

revela a terceira instância: dizer «É o Escobar» significa precisamente o mesmo que dizer «é o fantasma do Escobar».

12. [entretanto, os bustos...]

NERO — Eu não vos disse que ele nunca perdoou ao Escobar?

CÉSAR — Mas e tem estado tão... como direi? saudoso... Supus que faria o que dissemos, que se limitaria aos tempos da adolescência, aos episódios com a Capitu. Até me pareceu que iria evitar falar do Escobar!

AUGUSTO — Ora, mas se ele escreve a própria história... a história do que lhe aconteceu. O Escobar teria de entrar nela, não?

CÉSAR — Não se ele se limitasse aos episódios anteriores à entrada no seminário, sem se preocupar com contar a tal própria história, só episódios e comentários dispersos. Nem precisava de mencionar a demolição da casa da mãe. E ficava mais claro o começo da tarde de Novembro, que não tem nenhum Escobar.

MASSINISSA — Eu não iria tão longe. Se não tem, é porque chegou atrasado.

AUGUSTO — Não seas pateta. Claro que está lá. É óbvio que o Bento não resistiu a contar a história do que lhe aconteceu, a própria história. O Escobar está lá previsto desde a tarde de Novembro.

CÉSAR — Pois olha que eu ouvi dizer que a tarde de Novembro pode originar dois livros diferentes ou coisa assim...

NERO — Ah, tens andado a ler uns livros...⁵

13. duas ou três coisas importantes

A primeira para dizer que o intervalo entre a demolição da casa de Matacavalos e a ideia da reprodução no Engenho Novo é uma imensa lacuna: daquelas que o Autor nos autoriza ou encoraja a preencher. Não há modo de entender a ideia de reprodução,

5 Provável alusão ao livro *Autobibliografias*, em que Abel Barros Baptista argumenta que a tarde de Novembro é susceptível de começar dois livros distintos: um que não tem fim determinado, delimitando na tarde de Novembro um princípio de vida — («Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira.») —, cujo significado permanece qualquer que seja o curso posterior dos factos e das acções; outro, sugerido pela metáfora da ópera, que procura construir uma história completa, com princípio, meio e fim, expressão do destino e portanto capaz de retroactivamente perverter o significado da primeira tarde (cf. Baptista 2003: 469-485).

mesmo que fantasiosa e sobretudo por fantasiosa, sem estipular que, ao longo desse tempo, muito ou pouco, o Bento Santiago de quem os porcos faziam troça na casa de Matacavalos passou uma fronteira algures, assim se projectou para fora do que chamou «a minha história», e de uma maneira ou de outra se lhe tornou possível o desejo da casa de família, a fantasia de que, ficando nela para sempre, restauraria a adolescência na velhice, imune aos sobressaltos ou choques do destino, imune também às truncagens dos sonhos da noite moça. Embora o espaço de anos seja importante, a lacuna não é necessariamente temporal: é lacuna em que a incompreensão do próprio sujeito precisou de se escrever para se reconhecer enquanto ilusão. Não porque a familiaridade com a suposta paternidade de Escobar não estivesse firmada; não porque a mágoa funda contra Capitu não estivesse não menos enraizada: é que essa lacuna não consiste em reverter o passado, retomar sentimentos, emendar acções ou remover suspeitas. Consistia na truncagem da «minha história», na circunscrição fantasiosa da evocação aos tempos da adolescência: e quando «a minha história» fica exposta na cena do *dandy* a cavalo, a truncagem do futuro, no quadro do livro, é tão imperiosa como impossível. E é isso, enfim, que muda a atmosfera do livro.

A segunda para dizer que Ezequiel, o regressado, o portador do fantasma de Escobar, contribuiu para destruir pela segunda vez a casa contrafacção da primeira, introduzindo nela o inquilino que o proprietário mais abominava. Contribuiu sobretudo, agora o vemos com clareza, para fazer regressar o sujeito Bento a si mesmo, quando o livro o obrigou a assinar aquela dupla conclusão do resto do livro e do resto dos restos. Foi o regresso do pai suspeitoso da paternidade do filho associado ao fantasma do desejo de ter um filho. Essa dupla queda é a maior perversidade do livro: tudo se passa como se Bento Santiago se reabilitasse ou se recompusesse, depois acreditasse na possibilidade de viver revivendo o seu primeiro amor isento das consequências dos seus ciúmes, o tentasse reproduzindo a casa e enfim falhasse pela segunda vez, para regressar ao abismo que o colocou entre a dúvida e o desejo.

O livro de Bento Santiago é muitíssimo semelhante ao de Machado de Assis. Materialmente, a assinatura de Machado é a única diferença — mas que diferença faz! Machado é implacável, bem além do que imaginaram os críticos execradores do Casmurro: deixou-o convencer-se de que se reabilitara e se familiarizara com a paternidade de Escobar, que fantasiava com prolongar pela noite velha o sonho truncado da noite

moça, e que a casa, e a saudade, e as cocadas, e a «boa impressão de ternura e amor»... deixou que se entretivesse com a incitação dos bustos, o gosto da escrita, a recordação dos tempos idos, as sombras do Fausto a perpassar ligeiras; deixou que se persuadisse que ficara enfim, ali, no simulacro de casa, para sempre, ou agarrando para si esse momento em que se achou protegido de tudo, da suspeita e da morte — para depois o encaminhar para o inferno da inteligibilidade dos nexos e coincidências, que só podia ser o do ciúme, e o precipitar impiedosamente no abismo sem reparação nenhuma, nem mesmo a do olhar terno e agradecido de Ezequiel. E por outro lado, suprema perversidade, Machado dotou-o de tais ou quais recursos de figuras e fantasias, que o livro, porque já bem separado do seu autor e indiferente ao destino que o fez recair no desastre, persiste encantador a cada leitura, e sempre vivo, sempre terno e instigador de sentimentos e pensamentos que o seu autor perdido não pôde nem aproveitar nem impedir.

Audácia! Audácia com que Machado ensina que o desejo de boa impressão de ternura e amor *é que é a boa impressão de ternura e amor*. Enorme semelhança, monumental diferença. Entretanto, num canto da sala, Escobar pergunta quem são e o que representam aqueles bustos nas paredes. Capitu, que os aprendera em menina, não vem a tempo de o esclarecer, porque Ezequiel, o arqueólogo, entretanto despejou na sala o baú dos cacos e respectivo inventário.

Referências

- ASSIS, Machado de (1988), *Dom Casmurro* (ed. Augusto da Gama Kury). Rio de Janeiro: Livraria Garnier.
- BAPTISTA, Abel Barros (2003), *Autobiografias. Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp.
- CALDWELL, Helen (1960), *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas (2019), «Helen Caldwell, Cecil Hemley e os Julgamentos de *Dom Casmurro*», in *Machado de Assis em Linha*, v. 12, n.º 27, 113-141.
- MACEDO, Hélder (1991), «Machado de Assis: entre o Lusco e o Fusco», in *Colóquio/Letras*, 121/122, 5-24.
- SCHWARZ, Roberto (1997), «A Poesia Envenenada de *Dom Casmurro*», in *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 9-41.

PARTE 2

Fantasma de Wolfbach

Humberto Brito

Se te perguntarem para que serve levar a câmara, responde: para que serve um lápis, quando lê um livro? A câmara não é mais do que um lápis complexo e a leitura, um passeio, uma caminhada. Sais, cansas-te, absorves-te, esqueces-te de ti mesmo; páras aqui, páras ali, encontras este e aquele, conhecidos, perigos, vistas. Para o fotógrafo, aliás, para certo tipo de fotógrafo, caminhar é uma leitura. Não significa que a fotografia seja uma *flânerie* (sempre gostava de ver um *flâneur* a usar fotómetro, arcar com pesos, moer-se de escrúpulos; submeter-se a insultos, suspeitas, humilhações. Basta dizer que a fotografia dá bastante trabalho e que um oposto do trabalho é a *flânerie*¹). Nenhum progresso relevante alguma vez sucede na leitura sem que nos tenhamos transviado através dela em pensamentos e imagens nem todos com origem *no* texto, ou mesmo relacionáveis com ele justificadamente. O mesmo acontece através da caminhada, de mais a mais, àqueles que transportam uma câmara, visto a câmara alterar a relação do eu com o *não-eu*², seja isso o que for.

Desde que a não transporte como adereço e como amuleto. Só devidamente usada pode a câmara fotográfica, a câmara ao serviço de um impulso na direcção do presente, levar a interioridade vagueante a adquirir a pouco e pouco, imagem a imagem, uma forma pública, ou exteriorizada, se quisermos, uma fisionomia. Analogamente, também a leitura dá bastante mais trabalho do que a *flânerie* e a função do lápis para o leitor dedicado é semelhante a esta. O contacto com o texto e o contacto com a superfície da vida abrem a porta pela qual tais pensamentos e imagens atravessam de não se sabe o quê para a consciência. Claro que o grande problema da consciência (e se calhar a sua

1 Devo esta observação a Miguel Tamen.

2 Usarei várias vezes esta expressão de Baudelaire a propósito de Constantin Guys: «É um eu insaciável do não-eu» («C'est un moi insatiable du non-moi», Baudelaire 2006: 287).

grande vantagem) é a sua assinalada volubilidade. O acto de fotografar tem então com o acto de sublinhar esta clara afinidade. Sublinhamos para nos lembrarmos depois de que esta e aquela passagem nos suscitaram certas reacções; na esperança de nos lembrarmos de que reacções foram essas, anotamos à margem. Fotografar é assim. Fotografar é sublinhar um dado aspecto da vida, um aspecto que emerge da vida, uma reacção tua a esse aspecto. Mas evidentemente esse *aspecto* não está *lá fora*, esse aspecto reside na tua relação com o que vês. Então, de onde emerge tal aspecto, ou esse espectro? Será que emerge da câmara? Do uso que lhe damos?

* * *

«A câmara», disse Walker Evans de passagem, «assume o carácter e a personalidade do operador. A mente trabalha *na* máquina — ou antes, *através* dela». «O segredo da fotografia» é, deste modo, a fotografia ser a revelação de um segredo. Imagem mecânica de uma operação da mente, não pode senão ser moldada nas qualidades e nos defeitos do operador, no seu temperamento, nas suas inibições. Operação esta por vezes tão efémera e próxima do acto do disparo e do seu objecto que quase nunca se tem dela uma compreensão plena, por intencional ou por presente à consciência que seja. Pode ser que o contacto com a superfície da vida seja excessivamente directo e ofuscante. Só mais tarde, quando se vê a imagem, a podemos realmente pensar. Por isso, «a fotografia é [*sobretudo*] edição, edição após a captura» (Evans 2019: 25). E esta edição é, para o fotógrafo, um exame cíclico, ora severo, ora complacente, da sua identidade, dos seus fantasmas e das suas inibições.

Se a caminhada tem sobre a terapia a inegável vantagem cardiovascular, a fotografia, enquanto método de análise, tem também sobre esta a inegável vantagem da não-cientificidade. Se cura, cura sem a promessa da cura, comentará alguém neste instante, mas isso sugere que o fotógrafo vai doente; e não vem sempre de uma convalescença, a fotografia? Seja como for, estamos de volta aos pensamentos e imagens suscitados através do contacto com o não-eu, à epistemologia lírica que Evans descreveu como «o espírito do documentário lírico» («the lyrical documentary frame of mind»), característico daqueles, fotógrafos e não-fotógrafos, que «pensam em coisas comuns de um modo excitado e meio desviante» (Evans 2019: 125). Talvez «desviante» não seja a melhor tradução.

Evans refere-se a pensar sobre coisas comuns através de movimentos mentais laterais, pensar como um caranguejo³ («[to] think of common things in an excited and sort of a side-stepping way»), mais ou menos aquilo a que o seu contemporâneo Pessoa, através de Soares, de resto, a mais fotográfica das suas criaturas, quase a par de Alberto Caeiro, ele mesmo uma câmara fotográfica, tinha chamado um «extravio de pensar-se» (Pessoa BNP/E3, 3-26), contra o qual Caeiro, enquanto figura heróica, foi de resto inventado.

O aspecto que desencadeia a imagem nasce possivelmente deste extravio mental e sensorial. Mas qual a origem desse extravio? «Acontece», segundo Diane Arbus, «de uma forma muito oblíqua» (Arbus 2011: 8)⁴. Já se viu que advém, em parte, da paisagem exterior contingente, ou que não existe na sua ausência, tal como um sublinhado não existe na ausência de um texto e, na verdade, de uma leitura — de um percurso, antes de tudo, privado. Mas esta (a paisagem) revela-se-nos *como*? Maria Morris Hambourg descreve-o em termos eliotianos, a propósito da via encontrada por Evans para se evadir da aspereza do encontro consigo mesmo através da escrita, sufocada pelos fantasmas de pesos pesados. «A origem das suas ideias pictóricas tinha uma estreita relação com o processo criativo do escritor», escreve Hambourg:

T. S. Eliot escreveu: «A mente do poeta é de facto um receptáculo para apreender e armazenar numerosos sentimentos, frases, imagens, que permanecem lá até que todas as partículas que podem combinar-se para formar um novo composto estejam presentes em conjunto». Quando o artista reconhece algo no mundo externo que se assemelha ao que está a incubar, o pensamento inconsciente é libertado numa imagem, que adquire a sua forma peculiar no fluxo do presente e é sempre

3 Por exemplo: «Se estivesse a andar pela rua e... ou ao volante do teu carro. E, em vez de pensares sobre quanto deves de impostos, ou sejam lá quais forem os teus problemas, ou na discussão que tiveste com a tua mulher, só pensas... digamos, o que é que há ali debaixo do capô, o que é que está realmente a acontecer naquele motor de combustão interna? É em si mesmo um crime se te puseres a pensar na forma extraordinária como é produzida energia com esta coisa que vês todos os dias. E quanto mais pensas nisso, já não é de todo um motor automóvel. Nem um avião em pleno voo é algo a que te devas acostumar. E então pensa-se no que aquilo realmente é, e de onde veio, e em como subitamente, como se por uma magia mística, em 1903, ou lá quando foi, os irmãos Wright, depois de se escaparem por pouco da morte, conseguiram descolar do solo por uns momentos» (Evans 2019: 125), etc.

4 «Outra coisa a partir da qual trabalho é a leitura. Acontece de forma muito oblíqua. Não quero com isto dizer que leio uma coisa e vou a correr fazer uma imagem dessa coisa. E detesto essa coisa de ilustrar poemas. Mas eis um exemplo de uma coisa que nunca fotografei que para mim é uma fotografia. A história de Kafka 'Investigações de um cão' que li há muito, muito tempo, e que desde então li várias vezes. [...] Na verdade, uma das minhas primeiras imagens deve relacionar-se com essa história, já que era uma imagem de um cão» (Arbus 2011: 8).

incognoscível de antemão. Ou, nas palavras de Eliot, «Não sabemos até a casca se partir em que género de ovo estamos sentados.» Para Evans, este processo era subliminar e quase místico. «Se uma coisa me interessar», disse ele, «ela virá até mim ... naturalmente».

(Hambourg 2000: 23)

Ora, em parte, da paisagem externa, em parte, da paisagem interior, isto é, das fantasias e traumatismos idiossincráticos⁵ por via dos quais nos moldamos, o extravio, o aspecto sublinhável, vem de seja o que for que em nós incubou o fantasma que só aparece através do mundo, através da câmara. Fotografar é assim. É um interessar-se pelo mundo que não se distingue do apelo pelos nossos próprios fantasmas. A existir sequer, o lado terapêutico da fotografia é puramente casual e colateral, produto da sociabilidade, do ar livre, do exercício ligeiro. Progresso, a haver progresso, é pautado também por *insights*, excepto que não devemos chamar-lhe «progresso», nem «*insights*», mas antes passeios e etapas de caranguejar-se. E de resto não existe cura na medida em que o objectivo da fotografia, a haver um objectivo da fotografia, não é o de expulsar fantasmas mas o de convocá-los, dar-lhes morada. Pode ser que a tarefa chegue ao fim, mas o fim, como a morte, não é uma cura. Significa somente que os fantasmas estão satisfeitos com o alojamento. (Provisoriamente.)

* * *

Ora, o fotógrafo precisa do contacto com o «não-eu» como certas moléculas precisam de outras moléculas para que se forme um composto. Este facto da fotografia, aparentemente trivial, faz-me porém pensar numa célebre metáfora de William Eggleston. Em finais dos anos 1980, Eggleston chamou às suas imagens uma «floresta democrática»⁶. Não se referia, como alguns terão julgado, a um ponto de vista igualitário, a

5 Estas expressões, «idiosyncratic traumata» e «idiosyncratic fantasies», são de Richard Rorty (1989: 17, 53).

6 «[Alguém] perguntou: 'O que andaste a fotografar por aqui hoje, Eggleston?'

'Bem, estive a fotografar democraticamente', respondi.

'Mas estiveste a fazer imagens de quê?'

'Andei fora de portas, em lado nenhum, do nada.'

'Que queres dizer com isso?'

'Bem, só mata e poeira, um pouco de asfalto aqui e ali.'

uma visão que nada exclui⁷. Quer antes dizer que todas as coisas têm *o mesmo direito* a serem fotografadas, o que, bem vistas as coisas, não significa o mesmo. Aponta antes para uma posição acerca dos objectos (e já agora dos meios) que podemos admitir no espaço fotográfico, coisas e processos a que, *before Eggleston*, não atribuiríamos dignidade fotográfica.

É hoje relativamente inócuo o lastro polémico deste título, que só se compreende bem por contraste com o puritanismo de uma grande parte da fotografia norte-americana nas décadas de 1970 e 1980⁸. E, no entanto, continuamos a supor, hoje, fotógrafos e não-fotógrafos, que há coisas mais fotografáveis do que outras. A alegação de Eggleston é apenas esquisita⁹ por fazer supor que «dignidade fotográfica» é um *direito* das coisas. Por regra, objectos inanimados não se importam muito com o reconhecimento deste direito, ao contrário do que se verifica com seres humanos¹⁰ (sintomaticamente, em *The Democratic Forest* predominam objectos inanimados e os corpos humanos são eventualmente tratados com semelhante importância. Esta é, já agora, uma das diferenças assinaláveis entre *The Democratic Forest* e o *Guide*. O que aborrece muitos moralistas). Seja como for, o gesto democrático vai precisamente ao encontro da metáfora eliotiana segundo a qual o fotógrafo precisa do contacto com o «não-eu» como certas moléculas precisam de outras moléculas para que se forme um composto. Isto quer dizer que não há dignidade fotográfica prévia ao, e independentemente do, encontro do indivíduo com as «coisas». Já se adivinhou que a abreviatura que tenho estado a usar para «dignidade fotográfica» é, realmente, «fantasma». O fantasma é o

Estava a tratar as coisas democraticamente, o que, evidentemente, nada dizia às pessoas com quem conversava. [...] Todo o meu trabalho entre 1983 e 1986 era unificado pela democracia. Os amigos perguntavam-me o que andava a fazer e eu dizia-lhes que estava a trabalhar num projecto com uns bons milhares de ampliações. Eles riam-se mas eu falava muito a sério. Pelo menos, encontrei um amigo nesse título, *The Democratic Forest*, título que olharia por mim» (Eggleston 2015: 164, trad. minha).

7 Obviamente, o acto fotográfico é uma escolha, sendo a fotografia por isso — por inerência — uma arte da exclusão. Ao fazer-se uma imagem, ao escolher-se as imagens que mostramos, a fotografia acontece por eliminação. Mesmo sem que haja para isso uma justificação mais forte que a contingência, o capricho, a reacção efémera. A fotografia *exclui*.

8 *The Democratic Forest* é de 1989 mas ainda comenta, sem dúvida, as reacções negativas ao aparecimento do trabalho de Eggleston na década anterior.

9 Nada nos impede de imaginar uma legenda a acompanhar um acto fotográfico, só para ilustrar quão contra-intuitivo é falar nestes termos. Por exemplo: «Aquele pessoa que ali vem *tem o direito* de ser fotografada» (evidentemente, o termo «coisa» tem aqui um papel estritamente funcional, quer dizer tudo o que está diante da câmara).

10 De mais a mais, existe a escola de pensamento segundo a qual aqueles a quem esse direito é reconhecido perdem o direito de serem consultados, ainda que tal ameace a integridade física do fotógrafo. A imagem fala sempre mais alto.

ovo do presente, aliás, o presente do presente, a graça da eclosão, um encontro consigo mesmo (com o modo como se vê e, portanto, como se é) através do mundo, através da câmara¹¹. Ora, ler é assim. Ler é um encontro consigo mesmo (com o modo como se lê e, portanto, com o modo como se pensa, sente e imagina) através do texto. Significa que o que *aparece*, o que *se projecta*, através das coisas e através do texto, é algo que regressa. Não é isso, afinal, que fazem os fantasmas?

Apetece dizer que a sua origem é e não é idiossincrática. Por um lado, regressam do «eu» através do mundo, através da câmara, assim como do «eu» através do texto, através da leitura. É trivial e relativamente supérfluo observar que cada um tem fantasmas seus, exactamente os que merece. Por outro lado, todos temos fantasmas semelhantes e fantasmas emprestados. (Aceitá-lo é subir um degrau na compreensão do jogo, mas não na qualidade do jogo.) O gesto democrático não é bem entendido, ou levado a sério, num mundo no qual se presume que certos tipos de «factos» têm um valor visual intrínseco. Mas também não é compreendido, nem levado a sério, num mundo no qual se presume que *qualquer coisa* tem interesse em virtude de apontarmos uma câmara na sua direcção. A distinção entre isto e Eggleston pode parecer nula, mas existe e importa. A diferença reside numa presença ou ausência espectral que singulariza, ou não, um dado conjunto de imagens. Apontando para uma forma de mostrar que está presente em todas elas e em nenhuma isoladamente, as fotografias, decerto não todas as fotografias mas aquelas que buscam surpreender o eu no não-eu, sem que disso porém se apercebam, apontam para três coisas: para o mundo; para o modo como apontam; e, através disto, para o estilo deste modo de apontar.

Uma imagem fotográfica é assim ao mesmo tempo uma descrição do mundo e o exemplo de uma regra, que não se esgota nessa descrição do mundo e que não existe na sua ausência. (Adopto aqui uma perspectiva semi-hegeliana. Sem uma inscrição con-

11 De passagem, a fotografia é inebriante não só por abrir uma fresta no quotidiano, um salvo-conduto sob o qual se não aplicam as justificações comuns para os nossos movimentos diários, tal aliás como a caminhada e a leitura, e a escrita, mas porque, também como a caminhada e a ainda mais como a escrita, leva a que a paisagem liberte ou antes devolva o fantasma que nos conduziu a ela. (Pode ser que isso explique regressarmos mais tarde à localização desse evento sem a embriaguez do reconhecimento). Mesmo aqueles de nós que coreografam o encontro com o presente, não está ao seu alcance determinar de antemão o aspecto final desse encontro. É preciso dançar um pouco com as coisas. «Eu trabalho a partir da estranheza», escreveu também Arbus. «Quero com isso dizer que não gosto de arranjar as coisas. Se estou à frente de uma coisa, em vez de a arranjar, arranjo-me a mim mesma» (Arbus 2011:12).

tinuada no curso da história o sujeito não adquire existência. Através do trabalho, o fotógrafo aparece através do trabalho. Já que aludo à *Fenomenologia*, podemos falar num espírito que se manifesta.) A diferença entre ausência e presença espectral é o que nos permite distinguir a inocuidade fotográfica de «a very Eggleston-like picture» (Soth 2021: 7'04), o que não está muito longe de dizer «do fantasma de Eggleston».

Se fotografar é uma leitura, que género de leitura será fotografar democraticamente? E se tal existe, poderemos imaginá-la a propósito da leitura de ficção e poesia, e já agora dos estudos literários? Se caminhar é uma leitura, se fotografar é sublinhar fantasmas, não será também a leitura, a leitura empenhada e sublinhada, num sentido, um modo de fotografar fantasmas? Pode ser que o único objectivo da leitura seja o de explicitar a forma como se lê. Nada tem valor hermenêutico intrínseco separadamente do percurso que conduz à percepção e, mais vale dizê-lo sem meias palavras, à *projeção* desse valor. Já se sabe que a qualidade deste percurso determina a qualidade do fantasma e que cada um tem exactamente os fantasmas que merece. A leitura é tanto mais forte e duradoura quanto se parecer com a fotografia, se, *aceitando* o texto sem deturpações, conjugar «padrões de factos aleatórios ao serviço de uma imaginação», como Szarkowski escreveu sobre Eggleston, «substitutos irredutíveis da experiência que tentam fixar, análogos [...] da qualidade de uma vida, tomadas em conjunto, um *paradigma de uma visão privada*, que julgaríamos inefável, aqui descritas com clareza, plenitude e elegância» (Szarkowski 2002: 14). Por outras palavras, a leitura é tanto mais forte e duradoura quanto, sem alterar um texto, o inventa, através da invenção do leitor; tanto mais forte e duradoura quanto no texto e através dele for capaz de achar os seus (do leitor) fantasmas. (Menos falacioso que o modelo das Escrituras e incomparavelmente preferível às pretensões metodológicas que aproximaram os Estudos Literários da Linguística e das Ciências Sociais é, na realidade, o modelo da caminhada fotográfica enquanto método de aproximação e encontro com a forma.)

Analogamente, a fotografia é tanto mais forte e duradoura quanto se parecer com a leitura empenhada em compreender a sua própria forma, cujo expoente é a linguagem literária, ou a escrita. A fotografia aspira portanto à condição de literatura e, porque a consciência literária busca um encontro consigo mesma fora de si, esta aspira à condição de fotografia, como tal, aspira a um certo género de silêncio. Vamos juntando imagens para compreender mais tarde e por acumulação a relação que temos

com o presente e connosco mesmos. Passear é uma leitura lírica do presente, logo, uma escrita, e é assim que respondes se te perguntarem para que serve levar sempre a câmara. A fotografia é uma via privada na via pública. Escrever como caminho, eis a resposta. Andar fora de portas, coleccionar estradas, exteriores, expressões, sombras, pessoas, casas, jardins, perigos, nuances, visões. Coleccionar reacções; organizá-las com clareza, plenitude e elegância. A fotografia, que é por definição uma escrita, será tanto mais forte e duradoura quanto for capaz de explicitar a sua forma própria, seja ela qual for; será tanto mais forte e duradoura quanto compreender a sua natureza literária. Segue-se que a fotografia e o livro de fotografia devem mais do que nunca tornar-se um ramo dos Estudos Literários, desde que estes não se confundam com uma ciência. Segue-se que os Estudos Literários devem mais do que nunca abraçar a condição de arte, não da parapsicologia, mas da espectrografia, do documentário lírico.

* * *

No modo como estive a usar o termo, um fantasma é a imagem que aparece através da floresta da aparência, seja ela a cidade, o baldio, a novela, o soneto, ou a floresta propriamente dita. É o caso das imagens desta série, não tanto por terem sido feitas na floresta, mas por serem imagens acerca do aparecimento de imagens através da floresta. Fi-las nos bosques na região oriental de Zurique na Primavera de 2022, onde jazem Joyce e Canetti, perplexo com as dificuldades específicas suscitadas por aquela paisagem excessivamente verde, castanha e caótica. A pouco e pouco, julguei encontrar uma solução em indícios da forma humana através da confusão vegetal, sem que isso me atraísse para fora da floresta. (Por alguma razão Robert Frank se exilara das ruas ricas de Zurique.) Todavia, um amigo fotógrafo, leitor culto e experiente, recusa-se a aceitar esta leitura. Não a vê. Insiste que são imagens na perspectiva do animal não-humano. Não sei, ninguém sabe, se o animal não-humano se interessa, como eu, pela forma humana *enquanto forma humana*, e não sei, ninguém sabe, se é susceptível de fantasmas. Os cães, pelo menos, sonham, a acreditar em Agustina. E se sonham, têm fantasmas; e se têm fantasmas, pode ser que estas imagens tenham a perspectiva de um cão, já que não vi ursos, nem alces, nem lebres. Quanto a mim, vejo apenas fantasmas e arvoredos,

ou talvez estas imagens sugiram o ponto de vista do fantasma de Kafka de Arbus¹², ou talvez — arrepios — talvez o fantasma, a forma humana das imagens, fosse apenas eu. Não sei, ninguém sabe, uma vez que não sei — e ninguém sabe — qual a verdadeira aparência de um fantasma, menos ainda do seu.

Referências

- ARBUS, Diane (2011), *Diane Arbus, An Aperture Monograph*. Nova Iorque: Aperture Foundation.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *A Invenção da Modernidade* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água.
- EGGLESTON, William (2015), *The Democratic Forest*, Vol. 10. Göttingen: Steidl.
- EVANS, Walker e Leslie Katz (2019), *Walker Evans: The Interview, with Leslie Katz*. Nova Iorque: Eakins Press Foundation.
- EVANS, Walker (2009), «Walker Evans: 'Lyric Documentary'. An Illustrated Transcript of a Lecture by Walker Evans Presented at Yale University, March 11, 1964», in Jeff Rosenheim (ed.), *Walker Evans and the Picture Postcard*. Göttingen: Steidl, 103-125.
- HAMBOURG, Maria Morris (2000), *Walker Evans*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.
- PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, BNP/E3, 3-26.
- RORTY, Richard (1989), *Contingency, Irony, Solidarity*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- SOTH, Alec (2021), *Rambling through Eggleston's Democratic Forest* (YouTube).
- SZARKOWSKI, John (2002), in William Eggleston, *William Eggleston's Guide*. Nova Iorque: MoMA, 5-14.

12 Ver nota 4.



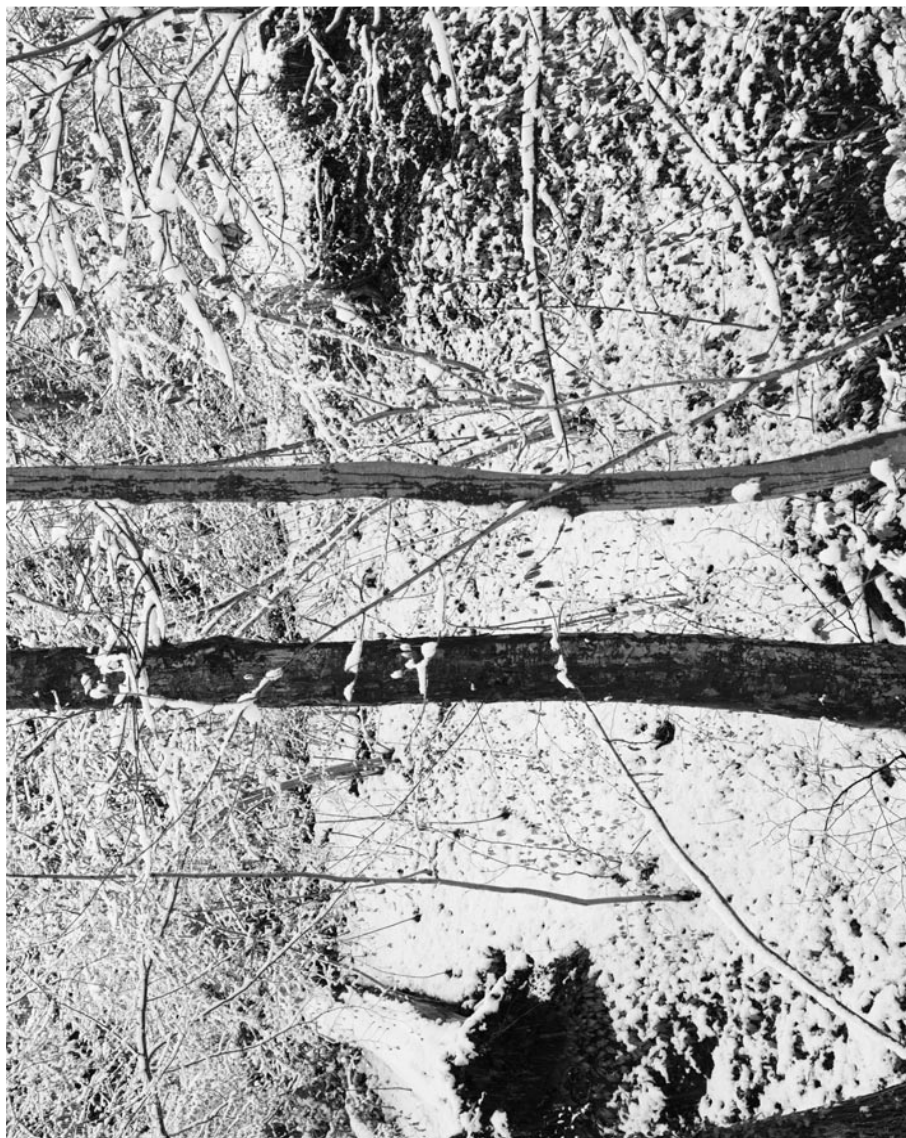


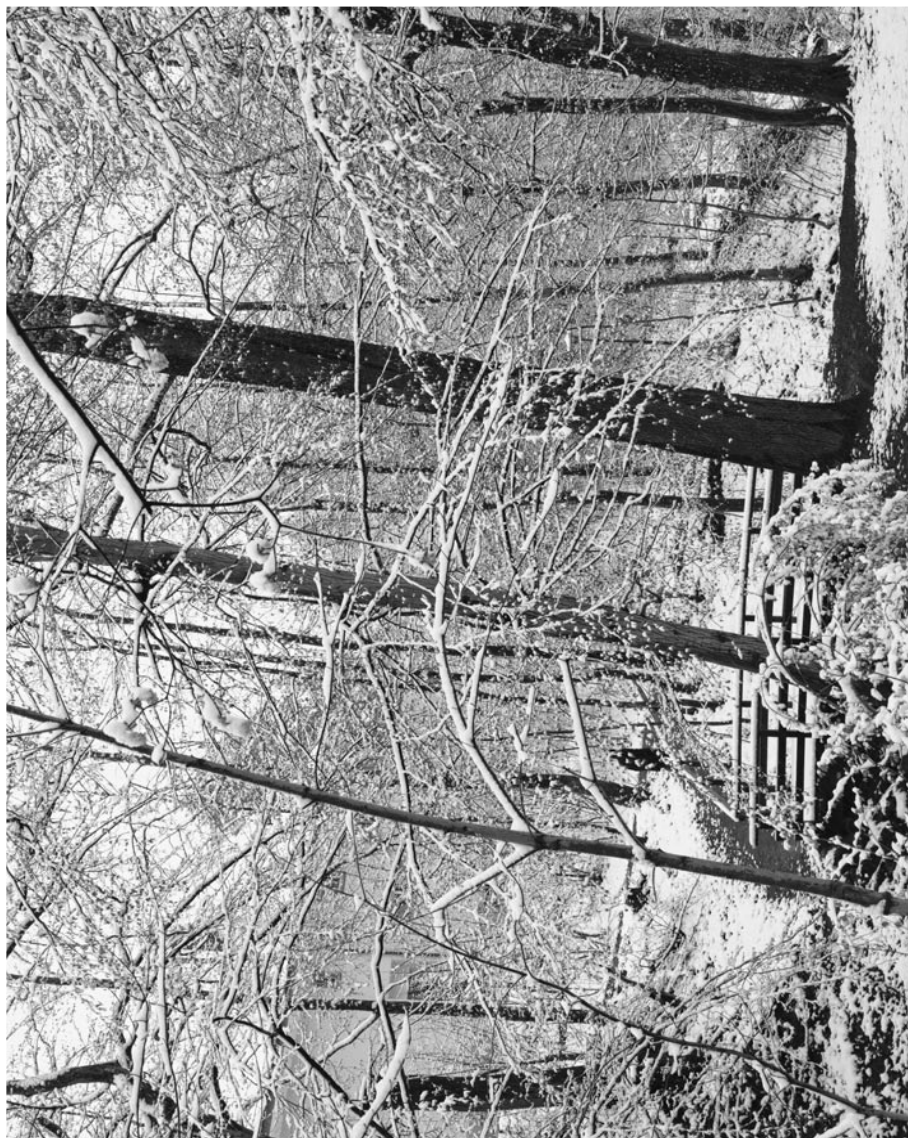




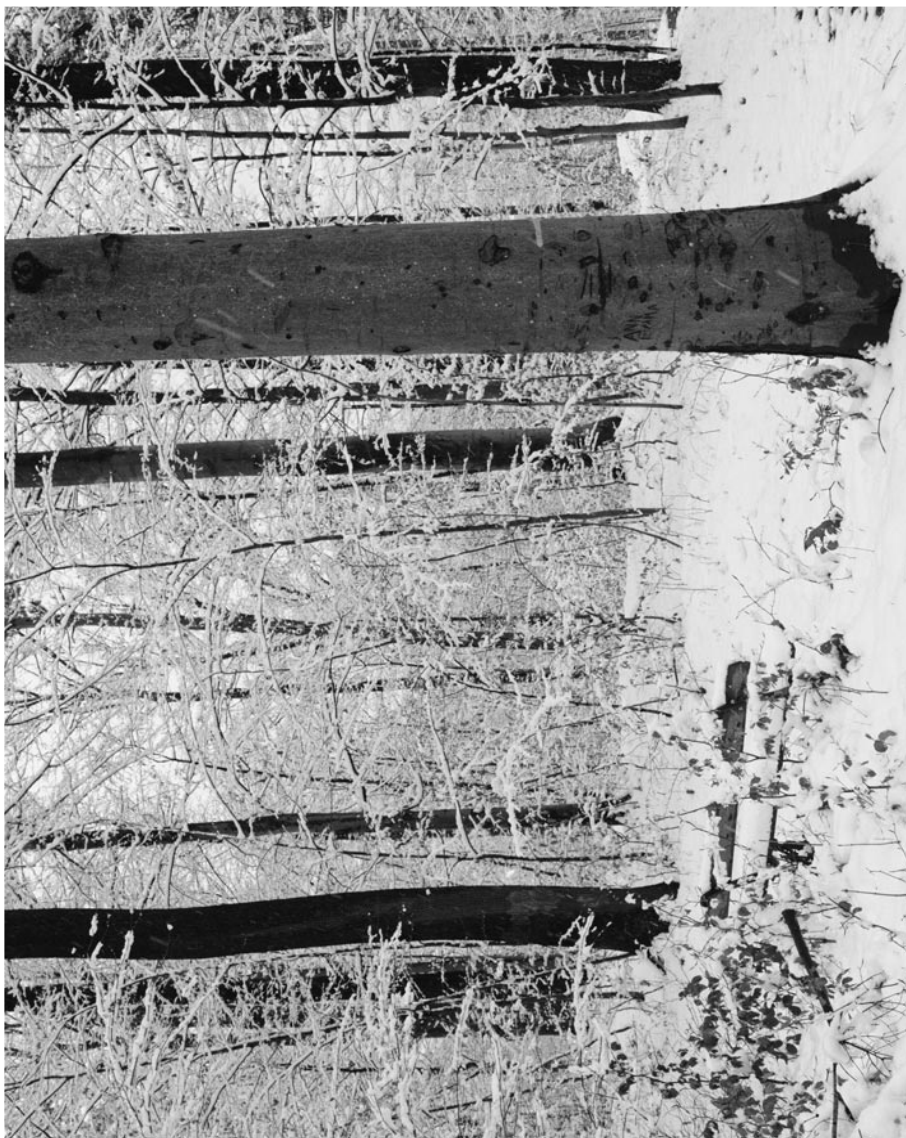
















Pessoal e Transmissível: *O Livro da Patrícia*

José Bértolo

A Patrícia

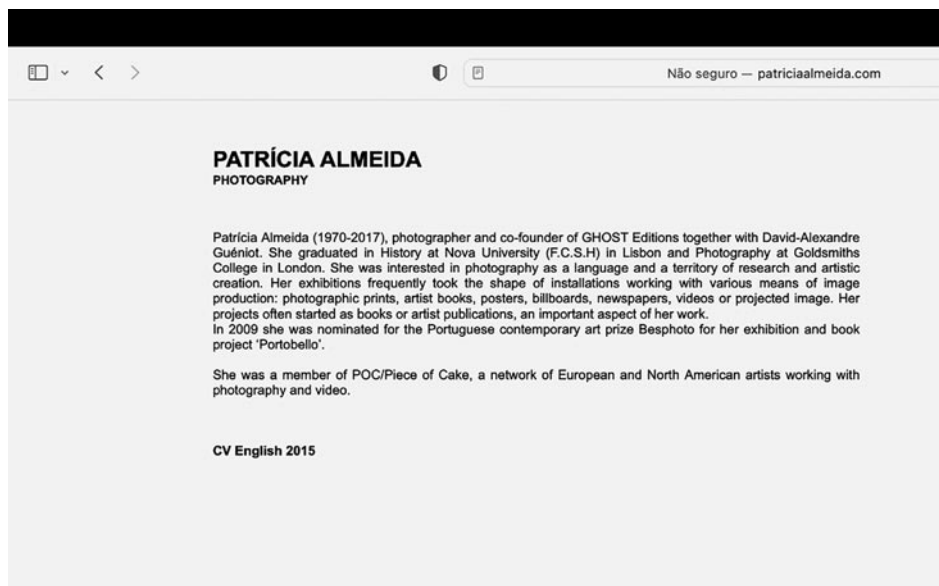
Não obstante Patrícia Almeida ser uma das fotógrafas mais célebres da história da fotografia portuguesa, gostaria de iniciar este texto transcrevendo a nota biográfica da fotógrafa tal como ela surge num *CV* incluído no seu *website* pessoal:

Patrícia Almeida é fotógrafa e co-fundadora das edições GHOST com David-Alexandre Guéniot. Vive e trabalha em Lisboa. Licenciou-se em História pela Universidade Nova de Lisboa (FCSH) e fez formação em Fotografia na Goldsmiths College, em Londres. Interessa-se pela fotografia como linguagem e território de investigação e criação artística. As suas exposições tomam frequentemente a forma de instalações que integram diversos modos de produção de imagens: fotografias impressas, livros de artista, cartazes, painéis, jornais, vídeos ou imagens projectadas. Os seus projectos costumam ter origem em livros ou publicações de artista, o que é um aspecto importante do seu trabalho.

Em 2009, foi nomeada para o prémio de arte contemporânea portuguesa BESPhoto, pela exposição e pelo projecto de livro intitulados *Portobello*¹.

Desta nota gostaria de salientar três coisas: 1) a menção a David-Alexandre Guéniot, um nome que ressurgirá adiante e que, além de sócio da fotógrafa no trabalho, foi também seu companheiro; 2) a referência à GHOST, uma editora de livros de fotografia que, entre outros trabalhos, publicou vários dos livros mais importantes de Patrícia Almeida —

¹ Em inglês, no original (trad. minha). O texto original pode ser consultado em: http://www.patriciaalmeida.com/wa_files/CV_20PA_202015_20ENG.pdf



alguns destes em co-autoria com Guéniot²; e 3) a indicação de um interesse de natureza teórica pela fotografia, entendida enquanto *medium* e enquanto prática («Interessa-se pela fotografia como linguagem e território de investigação e criação artística»).

A disposição para o pensamento, além de integrar o trabalho artístico de Patrícia Almeida, manifestava-se também no seu trabalho pedagógico. No fim do seu *CV*, refere-se, ainda, que Almeida é professora na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, onde lecciona «a disciplina de Projecto Fotográfico no departamento de Som e Imagem».

Aqueles que não conhecem Patrícia Almeida poderão ter percebido nestas linhas uma indecisão entre tempos verbais no passado e no presente. Esta mesma oscilação marca presença no próprio *website* da artista, de onde extraí a nota biográfica. Na secção «About», a mesma nota que transcrevi aqui (e que está disponível numa hiperligação no site, intitulada «CV English 2015») surge quase intocada, mas com os tempos verbais no passado.

2 Saliento dois: o «incontornável» — como bem lhe chamou Miguel von Háfe Perez (Guéniot et al. 2023: 408) — *Portobello* (2009), da autoria de Patrícia Almeida, e *Ma vie va changer*, de Almeida e Guéniot, nas palavras deste: uma espécie de «álbum de família familiar», «fac-símile de um álbum de imagens dedicado ao nosso filho Gustavo e ao seu amigo Gaspar, concebido para ser aberto em 2030» (Almeida e Guéniot 2020), publicado inicialmente em 2015 e reeditado em 2020 numa edição de bolso.

De «Patrícia Almeida *is* a photographer and co-founder of GHOST Editions together with David-Alexandre Guéniot» passou-se para «Patrícia Almeida (1970-2017), photographer and co-founder of GHOST Editions together with David-Alexandre Guéniot». De «Her exhibitions frequently *take the shape of* installations working with various means of image production» passou-se para «Her exhibitions frequently *took the shape of* installations working with various means of image production» (ênfases minhas).

Mais elucidativamente, toda uma frase foi eliminada do CV de 2015, na passagem à nota que se pode ler em Setembro de 2023: «She lives and works in Lisbon». Esta alteração deve-se ao facto de Patrícia ter falecido em 2017, vítima de cancro, com apenas 47 anos. A biografia mantém-se, portanto, à excepção da referência ao «trabalhar» e ao «viver» — dois verbos que, no caso de um(a) fotógrafo/a, co-existem numa interligação singular.

Esta distinção entre uma nota biográfica e a outra sinaliza, ainda, uma questão que aqui me interessará perseguir noutras esferas, e que aproveito para introduzir. Se a nota no CV de 2015 terá sido escrita pela própria Patrícia Almeida — ainda que esta, seguindo os protocolos das notas biográficas institucionais, fale de si mesma na terceira pessoa —, a nota que se lê na secção «About» do seu *website* pessoal terá sido escrita por outro, um outro que pudesse acrescentar «(1970-2017)» a seguir ao nome: a data de nascimento e, mais importante, a data de morte, que, à partida, ninguém poderá — a menos que responda pelo nome Brás Cubas — incluir na sua própria nota biográfica.

Estes são, portanto, textos semelhantes, mas ao mesmo tempo muito distintos, pondo em evidência, nas suas subtis variações, uma complexidade de questões como experiência e biografia, auto-representação e representação por outrem, escrita e reescrita, passado e presente, vida e morte. Questões estas que são, curiosamente, problemas fundamentais da fotografia.

O «outro» que reescreveu a nota primeiramente elaborada por Patrícia após o desaparecimento desta terá sido o seu companheiro e sócio David Guéniot, a quem coube a tarefa de preservar o legado da artista. Esta (con)fusão de autorias é um dos aspectos que destacarei aqui, a propósito de *O Livro da Patrícia*. Antes, porém, introduzirei este objecto.



O Livro

O Livro da Patrícia foi publicado em 2022, pela GHOST em versão portuguesa, e, ao mesmo tempo, numa versão francesa — *Le Livre de Patrícia* — pela GHOST em co-edição com a Éditions LOCO. É um livro assinado por David-Alexandre Guéniot e tem como tema Patrícia Almeida, então desaparecida há cinco anos.

A «tematização» da fotografia é visível desde o título — tanto quanto as palavras podem tornar um ser visível... — mas também, e sobretudo, na capa do livro. O título, aliás, não surge na capa, constando apenas na lombada. A capa dá a ver, somente, um auto-retrato de Patrícia Almeida.

Se uma capa é o rosto do livro, e se este livro é, em parte, um retrato de Patrícia (dado que ela é, com efeito, o *tema*), torna-se assim significativo que no rosto do livro esteja o rosto de Patrícia.

Porém, como rapidamente se constata, o rosto de Patrícia não está, de facto, visível neste auto-retrato escolhido para figurar na capa. Trata-se, afinal, de um auto-retrato ao espelho, em que o *flash* da máquina fotográfica, por sua vez colocada em frente do olho da fotógrafa, cria um halo de luz que, paradoxalmente (paradoxalmente porque a luz, regra geral, *revela* em vez de *esconder*), invisibiliza o rosto da mulher.

Guéniot comenta esta fotografia no interior da obra. Num texto que integra o livro, intitulado «Última Imagem»³, o autor reporta-se ao dia em que teve de escolher uma fotografia para figurar junto ao caixão, simbolizando a pessoa desaparecida — gesto que não conseguiu executar, num momento em que qualquer imagem de Patrícia não servia senão o efeito de sinalizar a falta da pessoa e do corpo. Escreve Guéniot:

Mas não encontrei nenhuma [imagem]. Nenhum retrato. A presença dos restos mortais — o grau zero do seu corpo — esvaziara qualquer imagem da sua substância. Gostar desta ou daquela fotografia não bastava. Era preciso que aquela fotografia tomasse corpo. Que ela fosse *tu*.
(38, ênfase no original)

Algumas semanas depois, porém, diz-nos Guéniot, lembrou-se finalmente de uma imagem que teria podido acompanhar com justeza o caixão: «Um auto-retrato com flash [...] que cegava o espectador e apagava o seu rosto. Existiria melhor fotografia do que aquela em que ela desaparecia *dentro e por intermédio* da fotografia?» (38, ênfase no original).

O livro começa, assim, a *significar* desde a sua própria forma material, o seu *design*: no rosto deste livro sobre uma mulher morta está o rosto apagado, ausente e ilegível, desta. Se Patrícia é o referente do livro, ela é um referente fantasmático, desvanecido e evanescente, porque já não existe referente, mas sim as fotografias dele, aquelas que sobrevivem ao ser, substituindo-o, autonomizando-se e adquirindo nova potência simbólica, e tornando-se, com efeito, um novo ser (porque «[a] pesar da sua mecânica, a fotografia não constitui prova. Cria um fantasma de verdade. Uma verdade fantasmagórica» [112]).

E passamos, então, a poder identificar uma analogia entre esta *fotografia* de Patrícia e o *livro* de Guéniot: ambos registam — no caso dela, fotograficamente; no caso dele, através da construção de um livro — um (des)aparecimento «*dentro e por intermédio*» da fotografia/do livro.

Dizer que *O Livro da Patrícia* é um livro *sobre* Patrícia pode consistir, porém, em reduzi-lo a um objecto de digestão fácil, ainda que melancólica — como uma canção

3 Coincidentemente, ou não, *A Última Imagem* é também o título do livro de Margarida Medeiros que tem como subtítulo «Fotografia de uma Ficção».

pop triste —, que ele, na verdade, não é. A inclassificabilidade deste objecto foi, aliás, consistentemente notada pela crítica. Celso Martins (2022) escreveu no *Expresso* que «Guéniot fez um dos livros mais interpeladores que surgiram entre nós, mesmo que não saibamos bem como classificá-lo»; Marceline Delbecq (2023) inicia a sua recensão na *The Art Newspaper* com a palavra «inclassable»; e Sara Figueiredo Costa (2022) classificou o livro como um «livro [...] difícil de classificar».

Este é, de facto, um livro de difícil classificação, tanto a nível formal, quanto ao nível da sua natureza temática. No que diz respeito à forma e à construção, é um objecto próximo de outros publicados anteriormente pela GHOST, cujo catálogo «se tem construído com livros que cruzam a fotografia e o ensaio, a imagem e a palavra em modo de reflexão» (Costa 2022). É um objecto híbrido, portanto, feito de breves textos escritos por Guéniot, quase nunca ultrapassando uma página, acompanhados por imagens de proveniências diversas (devidamente identificadas num anexo final), desde o acervo pessoal do casal, a fotografias de outros autores, *print screens*, fotografias de livros, manuais de fotografia, notícias de jornal, fotogramas de filmes, entre outras.

No que diz respeito à sua dimensão conteudística ou temática, este é um livro *sobre* Patrícia, mas também *sobre* Guéniot e, ainda, *sobre* fotografia — sendo que, deve dizer-se, estes três «temas» não são, afinal, desvinculáveis, dado que um parece não poder existir sem os outros. Um livro, então, sobre uma mulher que morreu, mas também sobre o luto de um homem e sobre a fotografia que os unira (e continua a unir) em vida.

O Livro da Patrícia tem origem num projecto de livro de Patrícia Almeida, cujo desaparecimento precoce não lhe permitiu concretizar. Num dos primeiros textos, intitulado «Uma História Pessoal da Fotografia», Guéniot descreve o seu encontro, de contornos quase ilícitos, com esse projecto não concretizado:

Num documento que encontrei no meu computador, Patrícia retoma algumas notas de trabalho e esboça uma cronologia pessoal. O texto está em inglês:

1977 — Roland Barthes began writing a book of thoughts on the photographs he kept of his mother who recently died.

1988 — *I was 18. I shot my first roll of film. I read for the first time Roland Barthes' Camera Lucida.*

2017 — *I am 47 and I am trying to write my personal history of photography.*
(2022: 20)

Mais tarde, num texto intitulado «Desfocado», Guéniot regressa a este projecto inacabado:

Comecei a mostrar a maqueta do livro.

Em jeito de introdução, explico ao meu interlocutor que o ponto de partida é um projecto interrompido, *Struggling with Photography*, que devia reunir uma série de ensaios visuais sobre a sua relação com a fotografia. Como a fotografia atravessou a sua vida e a ocupou: primeiro como prática autodidacta, depois como campo de estudo, e finalmente como terreno de experimentação artística.

O meu interlocutor parece desiludido. Esperava um livro dela, ou talvez sobre ela.

Activei o dispositivo tal como existia no projecto inicial: a fotografia como tecnologia e como linguagem[,] e depois aponte a objectiva para ela, sabendo que o ponto focal não se situava nela, mas nesse espaço (desfocado) que separa o fotógrafo do que é fotografado e liga o fotógrafo à fotografia.

(2022: 131)

Guéniot explicita aqui a natureza dupla do seu livro. Ao mesmo tempo que activa o «dispositivo» imaginado por Patrícia — a produção de um livro sobre a fotografia como tecnologia e como linguagem, que seja também uma «história pessoal da fotografia» —, *aponta a objectiva para ela*, ou, por outras palavras, torna-a também objecto do livro, reconhecendo porém que o livro — livro que, usando a metáfora de Guéniot, é tornado câmara — não pode *focá-la* (porque ela já não existe — a co-presença do referente é uma fatalidade da fotografia a que a literatura se furta), mas foca, sim, o espaço entre ele e ela, o mesmo que o une à fotografia, ou seja, ao espaço que este livro cria.

Livros e livros

O Livro da Patrícia é, então, enquanto projecto e objecto, um livro com uma natureza profundamente espectral. Ainda que responda pelo título *O Livro da Patrícia*, ele não é inteiramente «o livro da Patrícia». Esse seria o livro que o autor deste livro desejaria que tivesse existido, mas que não chegou a passar de um esboço. E esse é, também, um livro cuja virtualidade ganhou concretude neste outro livro escrito por Guéniot: é um livro-fantasma aqui contido. E esse livro virtual é a própria condição de possibilidade deste livro-substituto — porque sem ele, este não existiria. «O livro da Patrícia» e o «O livro do David» confundem-se, então, como se confundem as coisas e as suas imagens fotográficas, e os amantes. Existem embrulhados um no outro, contaminando-se mutuamente de espectralidade e matéria, morte e vida, histórias pessoais e fotografias.

Lendo as notas de Patrícia sobre o livro que nunca chegou a escrever, e relanceando o livro que David Guéniot nos fez chegar, torna-se claro que existe uma figura que assombra ambos: Roland Barthes. Em particular, o Barthes de *Diário de Luto* e de *A Câmara Clara*, textos celeberramente escritos no rescaldo da morte de um familiar próximo. Na verdade, dir-se-ia quase que *O Livro da Patrícia* se afirma como uma espécie de síntese das forças que animam estas duas obras de Barthes — o primeiro dos quais, publicado postumamente, é do domínio do íntimo e do privado.

David Guéniot também dá conta desta passagem do luto à racionalização e à construção, da passagem do íntimo ao público (e publicável): «Acho que houve um primeiro impulso qualquer, a necessidade de escrever para pôr em palavras aquilo que estava a viver, e essa foi uma fase mais terapêutica». Na mesma entrevista, diz ainda: «A publicação, o tornar público, já não tem qualquer efeito terapêutico, aqui é preciso construir o objecto, que é outro tipo de lógica. Já não é uma lógica de expressão, mas antes de construção». Depois de identificar a influência barthesiana, Guéniot sintetiza: «Para mim, o que vai distinguir o largar da vertente terapêutica e a passagem para o lado mais pessoal vai ser a forma, que é ao mesmo tempo uma protecção e um espaço que posso construir para acolher o leitor» (Costa 2022)⁴.

⁴ Na entrada *Diário de Luto* de 1 de Agosto de 1978, Barthes escreve sobre a passagem da sensação (não expressa, portanto não partilhável) à linguagem: «Sinto-me sempre (dolorosamente) espantado por poder — afinal — viver com o meu desgosto, o que quer dizer que ele é à letra *suportável*. Mas — sem dúvida — é porque posso, melhor ou pior (quer dizer com o sentimento de não o conseguir), falá-lo, fraseá-lo. A minha cultura, o meu gosto pela escrita

Porém, Guéniot não abandona completamente a componente íntima, pessoal, quase confessional, que tornaria possível, com efeito, tomar este livro como um «diário de luto». Porque esta é também, de facto, uma obra sobre o amor, sobre a morte, e, particularmente, sobre o que é sobreviver ao desaparecimento de quem se ama, assistir à sua desapareição e à presença negativa que se segue à morte.

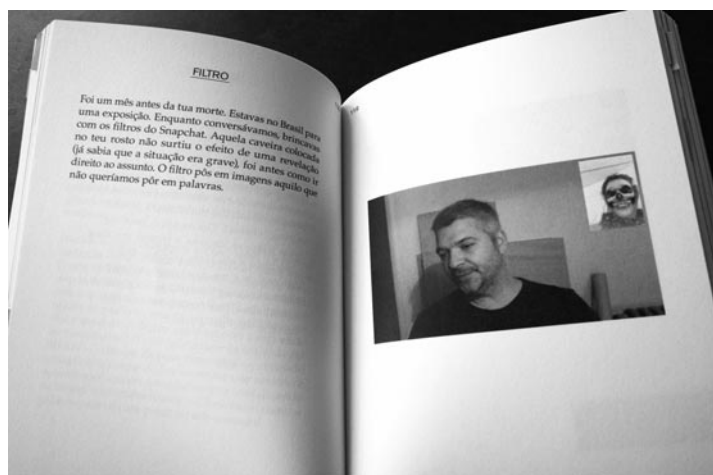
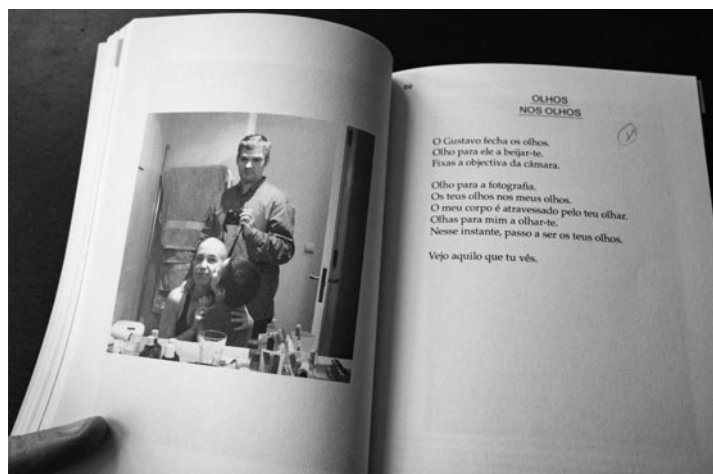
Disto é sinal, por exemplo, um texto como «Um dia bem preenchido», em que Guéniot recorda o encontro dos dois (possivelmente o primeiro) numa noite, no Lux: «Sabíamos o indispensável um do outro. Uma morada, dois números de telefone, alguma disponibilidade futura. Confiantes na questão que o nosso encontro suscitava. ‘Logo se vê’ soava a futuro» (2022: 217).

Em «A Seguir», um dos textos mais penetrantes do livro, fala sobre a decisão — tomada por Patrícia — de morrer em casa, ao invés de no hospital, numa altura em que a morte já lhe estava prescrita:

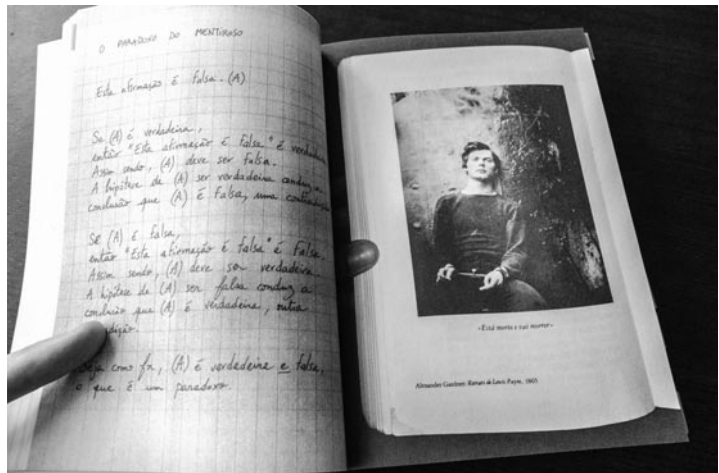
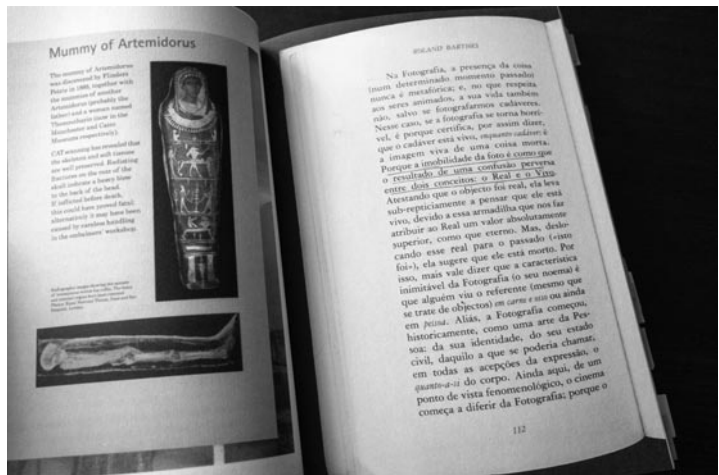
O que havia compreendido [...] é que não querias morrer ali. (Não disseste nada. Não forçaste nada.) Achava que a hospitalização seria mais confortável, com as enfermeiras a teu lado, em caso de sofrimento. Elas fariam os gestos que aprenderam, que poderiam aliviar-te. Depois percebi. A perícia das enfermeiras não substituía a luz do nosso quarto de manhã. Nem o odor difuso da casa. Nem a voz de Gustavo no corredor. Nem o meu corpo a dormir junto ao teu. Nem as nossas mãos entrelaçadas. Nem o barulho da máquina de lavar na cozinha. Nem a vista sobre uma paisagem canadiana de montanha com um lago que reveste a parede do nosso quarto. (2022: 257)

Em «Olhos nos olhos», Guéniot partilha uma fotografia tirada por si, ao espelho da casa de banho, em que vemos Patrícia, sem cabelo, a ser beijada no rosto pelo filho Gustavo. Em «Filtro», partilha um *print screen* de uma videoconferência entre o casal, ocorrida um mês antes do desaparecimento de Patrícia, que então estava de visita ao Brasil, capturado quando esta, brincando com os filtros da aplicação, inserira uma caveira sobre o seu rosto.

dá-me este poder apotropaico, ou de *integração: integro*, através da linguagem. / O meu desgosto é *inexprimível*, mas apesar de tudo *dizível*. O próprio facto de a linguagem me fornecer a palavra ‘intolerável’ realiza imediatamente uma certa tolerância» (2009: 185).



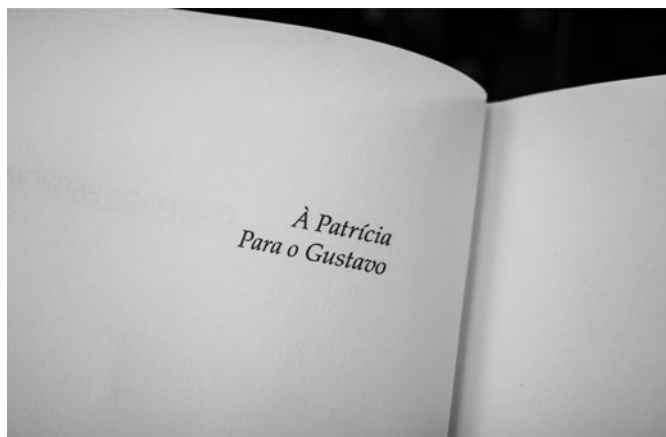
Enquanto reflexão sobre a fotografia, porém, *O Livro da Patrícia* aproxima-se definitivamente de *A Câmara Clara*, ao explorar sobretudo a ontologia espectral das imagens: «Apesar da sua mecânica, a fotografia não constitui prova. Cria um fantasma de verdade. Uma verdade fantasmagórica» (Guéniot 2022: 112). Guéniot parece especialmente interessado nos paradoxos que também haviam animado Barthes perante uma situação análoga de morte de alguém muito próximo (no seu caso, a mãe): a sobrevivência dos mortos nas fotografias, a possibilidade de uma co-substancialidade entre os seres e as suas imagens, a permanência de um fragmento de passado num presente eterno.



Guéniot põe-se, aqui, do lado dos «realistas», como lhes chamou Barthes, quando escreveu em *La chambre claire*: «Os realistas, nos quais eu me incluo e me incluía já quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código [...], não tomam, de forma alguma, a foto por uma ‘cópia’ do real, mas por uma emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte» (2010: 99). Ambos são realistas, então, na medida em que entendem a fotografia enquanto ferramenta de (uma certa forma de) imortalização, sofrendo do «complexo da múmia», como escreveu Bazin, outro realista. Múmia essa que, aliás, é convocada para o interior do livro por Guéniot, através de uma imagem colocada significativamente junto a uma fotografia do livro de Barthes.

Barthes é, portanto, explicitamente convocado por Guéniot. Diversas vezes, aliás. A certa altura, o autor insere uma fotografia da página de uma edição portuguesa de *Câmara Clara* em que se vê o célebre retrato de Lewis Payne, um condenado à morte fotografado na sua cela por Alexander Gardner, antes do enforcamento. Lê-se na legenda (no livro de Barthes), «*está morto e vai morrer*». Porque, segundo Barthes, o *punctum* desta fotografia reside na iminência da morte do retratado no momento do registo. E, contudo, sabemos hoje (tal como Barthes sabia ao escrever), ao olhar a fotografia, que ele já morreu. Fundem-se o «isto será» e o «isto foi». À luz disto, dir-se-ia que Patrícia Almeida — abundantemente retratada neste livro — é como que o Lewis Payne da obra de Guéniot. Olhamos para ela e pensamos: *está morta e vai morrer*. O horizonte de todos os retratos de Patrícia que podemos vislumbrar neste livro é o momento da sua morte: «isto será» e «isto foi». Mas também — e sobretudo — «isto é», dado que a fotografia contemporiza o passado. Ela é o lugar onde os seres desaparecidos podem *ser* no presente. Porque, novamente Barthes: «Dir-se-ia que a Fotografia *traz sempre consigo o seu referente*, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento» (11, ênfase minha). E por conseguinte, o livro, enquanto suporte para a fotografia (co-substancial a esta, na verdade: a fusão é absoluta e inequívoca), traz também o seu referente, é atingido pela mesma imobilidade amorosa...

Ainda que certamente barthesiano em diversos aspectos, vale a pena ressaltar que, enquanto livro de e sobre fotografia, *O Livro de Patrícia* é assaz singular. E essa singularidade provém da complexidade e da sofisticação com que Guéniot constrói o objecto. Ao invés de fortemente retórico, como é o livro de Barthes, este assenta sobretudo numa lógica da incompletude e da sugestão. A sua origem e o seu estatuto de duplo material de um livro original fantasmático (o livro que não chegou a existir *de facto* — o que, evidentemente, não representa problema algum para um fantasma; pelo contrário, é de paradoxos ontológicos como este que o fantasma se alimenta) atribuem-lhe, à cabeça, um poder simbólico tremendo. Mas a matéria heteróclita de que é composto, e o cuidado na construção do objecto livro em função da sequenciação e da combinação desses materiais, tornam-no um ser prenhe, a partir do qual se pode extrair, muito mais do que leituras, mundos. É um livro que enxerta real no real (ou imaginário no real, que é a mesma coisa). Porque é, afinal, um livro generoso, uma partilha cuidadosamente arquitectada de modo que possamos torná-lo também nosso, preenchendo



as suas lacunas com aquilo que trazemos connosco em matéria de vida, morte, amor, sofrimento, e de relação com o mundo, os seres e as imagens.

Fantasmas transmissíveis

O livro abre com uma dedicatória e uma destinação. É dedicado «à Patrícia» e oferecido «Para o Gustavo». Mas este é o livro que, contrariamente a *Diário de Luto*, foi concebido com vista a ser lido, sendo também, portanto, inevitavelmente, destinado aos seus leitores. Disto é sinal, aliás, a oscilação dos textos na forma de tratamento de Patrícia — entre o «tu» e o «ela» (e, ainda, o «nós»⁵).

Patrícia Almeida morreu e passou a assombrar a vida de David Guéniot. Guéniot escreveu este livro que, pelas diversas características que identifiquei, não podia senão estar cheio de Patrícia. E este livro passa a ser o lugar, porventura privilegiado, de Patrícia. Aquele que ela habita e a partir do qual assombra.

5 «Escrever *tu* ou *ela*? / Entre *ti* e *ela*, avalio as distâncias, os graus de proximidade, a passagem da tua presença à tua ausência./ Em público, quando evocam o teu nome, passas a ser *ela*. Uma pessoa que justamente não é tu. Ela é uma representante, uma simplificação que surge (age, fala, pensa, é) em teu nome. [...] Eu só podia dizer *tu* contigo. Morta, o *tu* deixa de fazer sentido. Talvez seja essa obsolescência do *tu* que denominamos luto. Já não tem o seu lugar, falta-lhe um corpo ao qual se agarrar.» (2022: 177). E, na página seguinte, surge o nós: «Por vezes, o Gustavo e eu evocamos-te [...]. Tento encontrar nas nossas memórias uma correspondência que possa ajudar a reconstituir o *nós* que formávamos.» (2022: 178). Algumas páginas antes, num texto intitulado «Revolução gramatical»: «O nosso *nós* passou de *eu* e *tu* a *eu* e *ela*» (2022: 160, ênfases no original). De qualquer modo, dada a impossível situação óptica de Patrícia, quaisquer pronomes cumprem aqui a vocação fantasmagórica prometida pela sua dimensão dêictica; na página 157: «When I address you who am I talking to?» [quando me dirijo a ti, com quem estou a falar?].

Num texto do livro, intitulado «Nem ode nem espiritismo», lê-se:

Não tento compreender a tua morte. Não há nada para compreender. Não procuro celebrar-te (ode) ou convocar-te (espiritismo). Procuro uma resposta para o meu desgosto. Transformar a tua recordação em consolo. Formar um imaginário, construir um espaço que isole e contenha a minha dor. Um espaço que faça parte da vida. Um lugar de onde se possa entrar e sair. Um lugar onde possa visitar-te.

A capa de um livro não se assemelha a uma porta?
(2022: 81)

Na porta deste livro está Patrícia, presente-ausente, com o rosto ostensivamente branco, como uma tela disponível para a projecção ou, em metáfora fotográfica, como uma película disponível à (dupla?) exposição. Mas o livro-casa-túmulo a que esta porta dá acesso não pertence apenas a Guéniot, mas sim a todos nós⁶. A Patrícia Almeida de Guéniot é um ponto de partida para a criação deste lugar. Uma vez que ela lá esteja depositada, passa a pertencer-nos também, a todos aqueles que sucumbamos à assombração.

Que estatuto é o de Patrícia, afinal? Não falo da Patrícia de Guéniot, mas da nossa. Porque formando um «imaginário» para si, e partilhando-o com os seus leitores, o autor deste livro iniciou uma cadeia de assombrações — na qual ele próprio se inscreve, fantasmagorizando-se também neste livro onde passará a viver, com Patrícia e o seu filho Gustavo, como num jazigo familiar (à semelhança, aliás, de outros livros anteriores nos quais os três são personagens⁷), enquanto houver exemplares de *O Livro da Patrícia* para serem abertos e lidos.

6 Contrariamente a outros que Guéniot convoca na página 288: «Sonho com um livro só para ti, como aqueles livros que fazia no meu quarto em Genebra, com a minha impressora portátil, obras com uma tiragem limitada a dois exemplares, o primeiro para aquela a quem se destinava e o outro para mim, que circulava de mão em mão».

7 Sobre a confusão entre família, editora GHOST e livros, e acrescentando à problematização do «nós»: «O nosso nós (Patrícia e eu) passou a ser um nós profissional e anónimo: nós, a editora GHOST. Com a ambiguidade de um nós passado (o que fizemos enquanto editores) e de um nós presente que representa uma certa ideia da editora, a sua linha editorial. Já não é um nós com pessoas, mas sim um nós feito de ideias e intenções, a identidade de um projecto. / A contraparte desse novo nós é um novo vocês, Gustavo e eu, que se confunde com a escala familiar da editora. A junção do lar e do escritório, do doméstico e do profissional. Trabalho em casa, imprimo em casa, reúno em casa. O Gustavo aparece nalguns livros. Foi absorvido pelo nós da editora. Não estou seguro de que goste da ideia. Quando os amigos dele pesquisam os seus nomes no Google encontram imagens de rapazes a jogar futebol: quando Gustavo faz uma pesquisa, encontra os livros em que aparece» (2022: 154-155).

É que, como escreve Djaimilia Pereira de Almeida num texto sobre o livro de Guéniot, «os mortos não têm dono — são de toda a gente» (Almeida 2022). Isto é, acrescento eu: os fantasmas pessoais são transmissíveis e contagiam todos aqueles em que tocam.

Quis escrever sobre a Patrícia deste livro porque também a mim ela passou a assombrar. E também eu sinto necessidade de partilhar esta assombração. E não será este, afinal, um incitamento adequado para a escrita de um ensaio?

* * *

Entre 22 de Fevereiro de 2022 e 22 de Fevereiro de 2023 desenvolvi um projecto que intitulei 365. Durante o período de um ano, fotografei todos os dias com uma pequena máquina fotográfica, seleccionando, ao fim de cada dia, uma fotografia a partir da qual escrevia algumas notas. Trabalhava num projecto de livro que, ao justapor imagem e texto, o íntimo e a partilha, a criação e a reflexão, ideias de amor, doença e morte (no curso dos 365 dias, foram diagnosticados cancros a três dos seres mais próximos de mim), mantinha algumas semelhanças com *O Livro da Patrícia*.

Coincidentemente, o livro de Guéniot foi minha companhia durante os meses finais do desenvolvimento deste projecto. O nosso primeiro encontro não foi no Lux, mas no meu apartamento, após o correio o ter trazido até mim. E foi um encontro surpreendente. A 13 de Outubro de 2022, escrevi no meu diário:

13.10

Comprei *O Livro da Patrícia*, de David Alexandre-Guéniot e, ao folheá-lo pela primeira vez, deparei com:

- 1) o Narciso do Caravaggio, em duas versões, com o sujeito e o reflexo a ocupar posições contrárias;
- 2) um fotograma da cena do atravessamento do espelho no *Orfeu* do Cocteau;
- 3) a fotografia de uma página do *La chambre claire*;
- 4) um retrato do Cocteau, com os olhos fechados, mas com outros olhos pintados sobre as pálpebras, dando a ilusão de estarem abertos.



Na aula de ontem mostrei este mesmo Caravaggio e esta mesma sequência do *Orfeu* (uns espelhos matam, outros dão acesso a outros mundos). Na aula anterior, tinha mostrado estes olhos pintados sobre as pálpebras de Cocteau (de modo a convencer a minha plateia de que também se pode ver com os olhos fechados). Por fim, reli o Barthes recentemente, como julgo ter assinalado nestas páginas.

Ao folhear o livro vi, ainda, dois retratos que o Man Ray fez do cadáver de Proust, mas estes prefiro não comentar hoje — hoje, dia em que também fotografei um casal num cemitério de animais.

A leitura do livro de Guéniot ficou documentada, também, na entrada de 22 de Outubro:

22.10

Há algum tempo li no Instagram uma publicação de um crítico de fotografia de relevo que defendia que Barthes e Sontag estão «datados». Regra geral, quando alguém diz disparates, resguardo-me no silêncio. Se Barthes está datado, também eu sou extemporâneo. Hoje terminei a leitura de *O Livro da Patrícia*, de David-Alexandre Guéniot, sobre a falecida fotógrafa Patrícia Almeida, companheira do

autor, que é um livro que prova de forma clara e desempoeirada que, no campo da fotografia, o «barthesianismo» não está morto. E não está morto porque Barthes sempre escreveu sobre fotografia a partir de um lugar que estava além (ou aquém?) dos limiares da vida e da morte. Não concordo com tudo o que Barthes escreveu, evidentemente, mas negar o sopro de intemporalidade que atravessa a sua escrita nos últimos anos da sua vida é desafortunado.

O espectro de Patrícia cresceu, emancipou-se, ameaçou possuir-me. Alguns dias depois, a 26 de Outubro, à noite, chegado a Lisboa depois de um dia na Escola Superior de Artes e Design, nas Caldas da Rainha, onde leccionava, escrevi:

26.10

Cheguei ao terminal rodoviário com tempo para beber um café antes da partida. Enquanto fazia o pedido ao balcão, vislumbrei-a na esplanada. Não consegui (porque não quis) ver-lhe bem o rosto. Sentei-me, de costas, duas mesas à frente dela. Sentia o seu olhar em mim. Ela saiu alguns minutos depois. Levava um *trolley*, e eu vi-a atravessar a passadeira. Levantei-me e segui-a, mas perdi-a de vista. Tinha entrado no terminal. Parei no meio da passadeira, olhei para o céu — estava um assombro —, e fotografei-o.

Lógico é que ela não fosse a pessoa que imaginei nela, porque essa outra está morta. Mas por um momento aquele corpo pertenceu à outra mulher, pelo menos ao nível do imaginário — que é o real mais real.

Durante a viagem de autocarro pensei nela, em como ela talvez tivesse feito esta mesma viagem muitas vezes, dado que dava aulas na mesma escola que eu, na cidade para onde agora me dirigia. Depois de sair do autocarro, e enquanto caminhava, contemplei a possibilidade de a sua rotina ter sido semelhante à minha: apanhar o autocarro em Lisboa, sair no centro da cidade, fazer questão de atravessar sempre o parque, observar os cisnes, as árvores, as estátuas, os tenistas, tirar algumas fotografias, dar a aula, regressar nos trilhos por trás da escola, entrar no pinhal, passar no cemitério e pensar em entrar (ainda não o fiz)... Uma rotina que me anima sempre no cansaço, um prazer solitário que hoje partilhei com a fantasia dela.



Não chegámos a conhecer-nos. É provável que ela não tenha sabido da minha existência. Nunca houve nada de mim nela. Agora há algo dela em mim. Quando somos tocados por fantasmas é para sempre. Talvez seja por isso que vivemos e morremos: para manter a cadeia de contágio. É nela que a humanidade acontece.

* * *

Concluo regressando a Guéniot, fazendo minha a sua angústia; crendo, porém, que da constituição de um ensaio também pode fazer parte aquilo que, pressentido, talvez até tornado inteligível para si e comunicável para os outros, decidiu votar-se à invisibilidade:

Que mais dizer? O que mostrar?

É preciso acabar o livro e condenar à não existência o que não foi dito ou mostrado.

(2022: 291)

Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de (2022), «Um Livro para Sempre», in *Quatro cinco um*, disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/colunas/tema-livre/um-livro-para-sempre/>
- ALMEIDA, Patrícia e David-Alexandre Guéniot (2020), *Ma vie va changer*. Lisboa: GHOST.
- ALMEIDA, Patrícia (2009), *Portobello*. Lisboa: GHOST.
- BARTHES, Roland (2010) [1980], *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2009), *Diário de Luto* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Edições 70.
- COSTA, Sara Figueiredo (2022), «Íntimo e universal: *O Livro da Patrícia*», in revista *Blimunda* (Fundação José Saramago), n.º 122, Novembro, disponível em: <https://blimunda.josesaramago.org/intimo-e-universal-o-livro-da-patricia/>
- DELBECQ, Marcelline (2023), «Le livre de Patrícia Almeida», in *The Art Newspaper édition française*, n.º 48, Janeiro.
- GUÉNIOT, David-Alexandre, Filipa Valladares, José Luís Neves, Susana Lourenço Marques (eds.) (2023), *Livros de Fotografia em Portugal: Da Revolução ao Presente*. Lisboa e Porto: GHOST/Pierrot le fou/STET.
- GUÉNIOT, David-Alexandre (2022), *O Livro da Patrícia*. Lisboa: GHOST.
- MARTINS, Celso (2022), «A Reconstrução (Possível) do Outro», *Expresso* (Revista E), 22 de Dezembro.

Filmes Caseiros Mal-ditos: Fantasmas Anarquívicos em *Happy End* e *Filme Particular*

Bárbara Bergamaschi Novaes

Introdução — A Chegada do *Found Footage*

Neste texto analisamos dois filmes contemporâneos: a curta-metragem *Happy End* (1996) do cineasta experimental austríaco Peter Tscherkassky e a longa-metragem *Filme Particular* (2022) da cineasta e artista visual brasileira Janaína Nagata. Estes filmes fazem parte de uma cena vibrante de artistas e cineastas que têm trabalhado prioritariamente com imagens de arquivo de acervos públicos e/ou privados, também chamado de material «encontrado» (em inglês, «found footage»)¹. Antes de aprofundarmos a nossa análise fílmica, forneceremos um breve panorama histórico do debate sobre o gênero do cinema de *found footage*, referenciando fontes bibliográficas-chave, pertinentes à análise fílmica subsequente.

Hal Foster, em seus textos, *An Archival Impulse* (2004) e *Arquivos da Arte Moderna* (2002), aponta que desde o final da década de 1960 operou-se uma volta dos artistas em direção à obra de arte *enquanto* arquivo ou *como* arquivo. Neste novo campo surge a figura do artista-arquivista que seria um desdobramento da ideia do artista-curador, agora movido sob a força de um impulso ou pulsão arquivística. Este seria um fenômeno contemporâneo, o que Anna Maria Guasch (2013) identifica como mais uma das famosas «turns». Tais como surgiram a *linguistic turn* ou a *pictorial turn*, agora se operaria um novo *archival turn* ou em português uma «virada de arquivo».

O *found footage* seria uma manifestação desse movimento amplo de interesse pelo arquivo na arte contemporânea, mais especificamente no cinema. Traduzindo para

¹ O gênero inclui outros nome notáveis, tais como: Su Friedrich, Thomaz Farkas, Péter Forgács, Jonas Mekas, Susana de Sousa Dias, John Akomfrah, Harun Farocki, Adam Curtis, Bill Morrison, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, entre muitos outros.

português, «found footage» significa, literalmente, material bruto encontrado, a metragem em pés (*foot*) do termo «footage» se refere à extensão da película analógica de filme, mas de forma menos literal poderia ser traduzido como simplesmente «filme encontrado». É um género bastante amplo e de difícil categorização, pois o ato de reutilizar imagens de arquivo e ressignificá-las em novas narrativas remonta ao nascimento do cinema². O *found footage* por vezes é colocado ao lado de diversas outras terminologias, como por exemplo: filme de apropriação, filme de montagem, filme de compilação, filme reciclado, filme de remixagem, etc.

Para Yann Beauvais (2015) é a partir dos anos 1970 que o *found footage* ganha força em diversos campos artísticos se tornando um dos campos mais fecundos da produção de imagens em movimento, fazendo com que, em 1995, este cinema de apropriação se tornasse a forma dominante do cinema experimental e da videoarte. Isso se explica principalmente pela chegada da tecnologia das fitas cassetes e da tecnologia do vídeo e do movimento da pirataria e hacktivista.

Um dos primeiros autores a analisar esta cena foi William C. Wees, em seu canónico livro *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (1993), onde o autor buscou criar mais distinções entre as diversas maneiras de abordar o cinema de arquivo. Afirma que um aspecto que distingue os cineastas do *found footage* é o fato de tornarem a presença do arquivo reutilizado *evidente*, nos convidando a ver essas imagens como imagens recicladas, reapropriadas e desviadas da sua função original. Wees distingue três metodologias ou «tipos» de montagem com material encontrado:

i) A compilação (terminologia original de Leyda)³ tem relação direta com o realismo e o formato do cinema documentário tradicional, ou seja, filmes cuja pretensão é a de documentar fatos, atestar verdades e retratar realidades;

2 Os filmes de apropriação de Schub são exemplos prototípicos. Esfir (ou Esther) Schub, colega de Maiakóvski, Kuleshov e Eisenstein no círculo de Meyerhold, trouxe um refinamento notável às técnicas de montagem. Nos estúdios da Goskino, Schub foi responsável por re-editar diversos títulos estrangeiros, incluindo as séries americanas com Eddie Polo, Ruth Roland e Pearl White, além de filmes de Charlie Chaplin e Fritz Lang. A obra mais aclamada de Schub, *A Queda da Dinastia Romanov* (1927), é um filme de compilação de arquivos, em que reuniu mais de 250.000 metros de rolos de material de arquivo para narrar a história da Revolução Russa (Leyda, 1964, 23-24). A prática de reaproveitar fragmentos de filmes pré-existentes também era difundida em cinejornais, filmes de propaganda e estúdios de Hollywood desde os primórdios do cinema.

3 Wees se apropria do termo cunhado pelo autor Jay Leyda no livro *Film Beget Films — A Study of Compilation Film* (1964).

ii) Já o cinema de arquivo de colagem estaria associado ao cinema de vanguarda e à técnica modernista;

iii) Por último, Wees associa o cinema de apropriação aos produtos *pop* da indústria cultural, como videoclipes e remixes, os quais fariam parte de uma episteme «pós-moderna».

Para Wees, o segundo método, o da colagem modernista, seria aquele com maior potencial crítico e disruptivo, que desafia e subverte o poder das imagens produzidas pela mídia corporativa. O que convencionou-se chamar *found footage* estaria, portanto, balizado por esta segunda categoria, mais associada a um cinema de vanguarda.

Wees (1993: 46) se vale então de alguns conceitos dos linguistas Émile Benveniste e Marjorie Perloff para pensar a colagem enquanto linguagem. Ele se apropria da diferença entre *Discurso* e *História*, segundo a qual a História prevê a ausência de um narrador específico — o narrador é um sujeito imparcial, como uma «voz de Deus», na qual os eventos «narram por si próprios» —, enquanto no Discurso seria possível identificar um narrador com uma intenção e subjetividade, onde há um ponto de vista recortado e delimitado de um sujeito que fala de uma posição localizada. Para Wees, os cineastas do *found footage* operam a imagem como a segunda modalidade do Discurso e não como História, se distanciando do caráter documental e factual dos arquivos. Assim, toda obra *found footage* diria respeito não à história com H maiúsculo, mas sim ao discurso daquele cineasta sobre a própria historicidade do meio, sendo filmes auto reflexivos sobre a própria *media* e sua capacidade representativa.

A sua capacidade polissêmica é outro ponto importante. É o que observa Jaimie Baron em seu livro *The Archive Effect* (2013). Para a autora, os filmes de arquivo operam geralmente sob o tropo da metalinguagem, como a sinédoque e o *mise-en-abyme*. Assim Baron identifica duas figuras de linguagem presentes na montagem da maioria desses filmes: uma estrutura de ironia mais simples, chamada *antiphrasis* — mais facilmente reconhecida e calcada no não-dito, que afirma o oposto do que foi dito — e a ironia inclusiva, uma forma mais ambígua e polissêmica na qual diferentes significados e interpretações ficam suspensos em uma tensão inconclusiva e não resolutive.

Para Baron (2013: 36-37), a ironia de um filme *found footage* pode ser percebida ou não, de acordo com as referências prévias do espectador, e não há garantias de que a mensagem venha a ser «compreendida». A capacidade de agenciamento da ironia nos

filmes de *found footage* portanto é ampla e atinge os mais variados tipos de público. Uma vez que provocam o seu espectador, instigam um engajamento crítico que é desafiador e estimulante. A abertura indeterminada, aumenta o coeficiente artístico⁴ do filme (ou seja, aumenta a quantidade de interpretações possíveis), e é também o que permite que nasça a força qualitativa desses trabalhos.

Outros dois investigadores que buscam esmiuçar os diferentes métodos de apropriação de arquivos são Nicole Brenez e Pip Chodorov (2000). Os dois realizam uma tentativa de «cartografar» as diferentes modalidades de reemprego de imagens na história do cinema que culminará enfim no *found footage*. Como Wees, ambos associam o *gênero* à vanguarda modernista. «Empregar os takes descartados de um filme qualquer — sem escolher — ao acaso» —, esta nota preparatória de Fernand Léger para o filme dadaísta *Ballet mécanique* (1923), já seria premonitória do que viria a ser conhecida como a prática do *gênero*» (Brenez & Chodorov 2000: 3).

Já Tom Gunning (2012), no artigo «Finding the Way — Film Found on a Scrap Heap», também irá relacionar, como Wees, Brenez e Chodorov, diversos filmes de *found footage* com a arte de vanguarda, em particular com os surrealistas e dadaístas. Gunning relaciona o gesto de desvio do *found footage* com os *objets trouvés*⁵ de Breton e os *ready-made* jocosos de Marcel Duchamp. Assim a obra de arte (em si) se torna secundária para sua discussão, que, por sua vez, se concentra, agora, no sentido de segundo grau que emerge do encontro dos espectadores com a obra.

4 Duchamp no ensaio «O Ator Criador», publicado em 1957, irá postular a sua ideia de coeficiente artístico — uma espécie de cálculo entre as intenções dos artistas e aquilo que foge ao seu controle ou às expectativas que depositou sobre a obra. Para Duchamp: «Esta falha representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o coeficiente artístico. Em outras palavras, o coeficiente artístico pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente» (Duchamp, 2008: 73). Quem determina o ato criador por fim não é somente o artista, mas o público no contato com a obra de arte que decifra e interpreta suas qualidades intrínsecas, contribuindo para a potência da obra e sua eventual preservação para a posteridade.

5 A prática do objeto encontrado ou *objet trouvé* baseia-se nos estudos de Freud sobre a experiência do «estranho familiar» ou «infamiliar» (em alemão: *Unheimlich*), uma sensação que ocorre quando se encontra um objeto inanimado que poderia, de alguma forma, possuir vida autônoma ou, inversamente, ser na verdade inorgânico (a imagem mais recorrente é a boneca mulher do conto de E.T.A. Hoffmann de 1816, «O Homem de Areia»). Em *L'Amour fou* (1937/1987), Breton narra um encontro com um objeto que acredita ter visto anteriormente em sonhos — um híbrido entre uma colher de sopa e um sapato, esculpido em madeira, que ele chama de «a colher da Cinderela». Nestes objetos, ele encontrou «o princípio maravilhoso do desejo» e o acaso, que para Breton seria uma forma de abrir caminho para acessar o inconsciente humano. Os objetos encontrados, ao criar uma fusão entre realidade e sonho, promoviam um reencantamento erótico com o mundo.

Gunning distingue entre as duas práticas, observando que, enquanto os surrealistas defendiam de forma romântica coincidências mágicas, os dadaístas eram mais inclinados ao niilismo. O *ready-made* de Duchamp, ao contrário do *objet trouvé* de Breton, posiciona-se para além do bom ou mau gosto, colocando em questão justamente a categoria do «gosto». O *ready-made* era escolhido sem qualquer critério de valor ou julgamento em jogo, de uma maneira «desinteressada» — também desvinculado do desinteresse kantiano, de cariz universalista e Iluminista⁶. Tom Gunning posiciona os filmes da terceira vanguarda vienense de cineastas como Gustav Deutsch, Martin Arnold e Peter Tscherkassky dentro da segunda tradição do surrealismo «encantatório» de Breton, pois os filmes desse grupo comportam diversas manipulações manuais e abraçam a composição e a colagem no processo de montagem.

Hoje, o género de *found footage* — que engloba tanto filmes analógicos como digitais feitos a partir de arquivos encontrados na internet, assim como videojogos, realidades aumentadas e inteligência artificial — se tornou não meramente uma técnica ou procedimento. Thomas Elsaesser (2014) afirma que o *found footage* funda toda uma nova maneira de se pensar ontologicamente as imagens do cinema. Apesar da existência de manipulação fílmica e imagens virtuais no cinema analógico já existir há pelo menos um século antes da chegada da era digital, Elsaesser argumenta que hoje os filmes já não possuem necessariamente uma marca indicial e não há garantias de qualquer materialidade ou filmagem prévia.

Usando uma analogia orgânica, Elsaesser descreve o cinema representativo como «cultivado» como uma plantação, onde era necessário passar por todas as etapas de crescimento natural da planta e esperar que a semente germinasse antes da colheita (a ontologia clássica do cinema desde Jean Epstein, Andre Bazin, Siegfried Kracauer até chegar a Stanley Cavell — que seria essencialmente baseada nos conceitos de desvelamento e revelação). O cinema de pós-produção do *found footage* é comparado a vegetais

6 Octavio Paz (2002: 28) afirma que o *ready-made* de Duchamp era um ato puro no sentido moral; o que conta é uma decisão arbitrária: um dia, a uma hora qualquer, decide-se estar aberto à «chegada» de um *ready-made*, que pode ou não ocorrer. Isto era o que Duchamp chamava um espaço «oco» ou «neutro», emergindo de um exercício ascético que não é místico, não busca respostas, união com a divindade ou contemplação; instala-se numa «zona nula» do espírito, semelhante a um exercício budista de libertação interna de qualquer expectativa e desejo terreno. Paz também caracteriza o encontro com o *ready-made* como algo que se assemelha ao encontro erótico, mas um erotismo de tempos niilistas, «desesperado sem nenhuma ilusão», um encontro com o «tempo árido da indiferença».

geneticamente modificados num laboratório, pulando etapas naturais e extraindo recursos naturais através da bioengenharia. O cinema, segundo Elsaesser, entrou agora numa fase de manipulação genética molecular, onde os artistas manipulam diretamente o seu «ADN».

Nas análises fílmicas subsequentes veremos como os dois filmes escolhidos dialogam com a ontologia do cinema, agora sob a égide desta «nova» ontologia de pós-produção, que se aproxima cada vez mais do «ADN» fundador do cinema: o fantasma. Este díptico especular permite que o espectador veja aproximadamente suas imagens, sem nunca conseguir tocar ou levar uma «verdade» definitiva consigo, a não ser imaginariamente, como fantasia ou fantasma. Assim, *Happy End* e *Filme Particular* tratam não só das condições estruturais do cinema — ou seja, da montagem, considerada o «nervo» do cinema, nas palavras de Eisenstein (*apud* Stam 2003: 54-57)⁷ — como também das condições ontológicas do cinema, calcado na presença de um ser «ausente». No lugar de uma ontologia, uma *hantologia* cinematográfica.

Apesar de a empreitada cartográfica de diversos dos autores supracitados ser louvável, o aspecto «enciclopédico» do cinema *found footage* não será o foco desta nossa exegese. Como Octavio Paz, acreditamos que: «Classificar não é entender. Menos ainda compreender» (Paz 2012: 17). O estilo e a linguagem «do seu tempo» existem, mas são apropriados pelos artistas. Mais do que se submeter às vagas da época, os artistas as fagocitam para criarem sua própria expressão singular. Como diria Agamben o artista «reflete o seu tempo, mas também toma distâncias dele» (2009:59)⁸. Portanto, de saída, afirmamos que não é nossa intenção realizar uma abusiva e completa catalogação de todas as formas e usos como o *found footage* se manifesta nos dois filmes. Cada obra aqui apresentada será vista em sua singularidade, a partir das veredas abertas pelos artistas.

7 Sergei Eisenstein dedicou-se à construção de um legado teórico sobre a linguagem cinematográfica, em especial no que concerne às técnicas de montagem. Para ele a montagem seria a estrutural fundamental «axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional» (Eisenstein *apud* Stam, 2003: 54).

8 Ao falar do pensamento intempestivo de Friedrich Nietzsche, Giorgio Agamben ressalta que uma das condições *sine qua non* do sujeito contemporâneo seria «uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias» (2009: 59).

Peter Tscherkassky — *Happy End*

(1996, 10 min. 56 segundos, Super 8, 35 mm & 16 mm, cor, sonoro)

Happy End (1996) é um dos primeiros filmes de Peter Tscherkassky inteiramente compostos de *found footage*. Em 1996, o realizador organizou um simpósio intitulado «A Visão Modernista» em celebração do centenário do cinema. Tscherkassky criou o filme para este evento, integrando-o num programa de 90 minutos de filmes de *found footage* realizados por oito especialistas na área. Posteriormente, o filme foi exibido em dezenas de festivais e, em 1997, foi adquirido para a coleção permanente da Universidade Goethe em Frankfurt/Main, Alemanha.

O material original de *Happy End* é uma compilação de vários registos pessoais de curtas-metragens amadoras feitos por um casal austríaco «anónimo», Elfriede e Rudolf. Muito antes do advento dos *smartphones*, das *selfies* ou até das câmaras de vídeo caseiras VHS, o casal filmou-se numa série de situações mundanas: férias de verão na praia, férias de inverno nas montanhas, troca de presentes de Natal, festas com amigos e, frequentemente, comendo e bebendo à mesa da sala de jantar. A sua vida conjugal é encebada para a câmara ao longo de aproximadamente quinze anos, de 1965 a 1980.

São cenas cotidianas de momentos descontraídos, cheios de alegria simples e uma relação ingênua com a câmara — algo que parece impossível na era atual, onde os dispositivos de reprodução de imagem se tornaram quase extensões prostéticas dos nossos «corpos ciborgues», como diria Donna Haraway (2009). Tscherkassky utiliza este material para apropriar-se e produzir um novo filme, escolhendo uma técnica de montagem curiosa. Para proporcionar uma ressurreição mais «digna» do casal, ele começa o filme com o rolo mais recente e termina com o mais antigo, fazendo o casal rejuvenescer aos olhos do espectador. Esta abordagem reforça um sentimento melancólico de uma inocência perdida, tanto existencial quanto técnica.

Lisl Ponger, cineasta e amiga do realizador, descobriu o material de arquivo para *Happy End* por acaso, numa loja de antiguidades, alguns anos antes, e enviou como um presente ao colega. O «achado» fortuito deste material revela que Tscherkassky é menos romântico e místico do que o surrealismo de Breton, ao contrário do que Tom Gunning (2012) assumiria. Tscherkassky, ao nosso ver, está mais próximo do encontro Duchampiano desinteressado do *ready-made*, já que recebe o bruto de forma alea-



1. *Happy End* de Peter Tscherkassky

tória, sem qualquer «filtro» de sua subjetividade. Tscherkassky profana seus objetos oriundos do «lixo» da civilização, e os trata enquanto o que são: dispêndio, acúmulo e excesso. Trata-se com efeito de um material sem valor que seria convertido em lixo não fosse o *détournement* do artista. O valor do filme reside justamente neste gesto «desinteressado».

O realizador faz uma curadoria do material encontrado, e escolhe trabalhar exclusivamente com as filmagens onde o casal está sozinho à mesa da sala de jantar, sempre exibindo ao fundo objetos simbólicos do orgulho pequeno-burguês que podem ser encontrados em lares tradicionais. Vemos uma árvore de Natal decorada, móveis de madeira maciça ornamentados com grandes espelhos embutidos, porcelanas e taças, um candelabro de cristal, uma grande televisão de tubo, prataria, cortinas rendadas, papéis de parede estampados, e, claro, a abundância de comidas. Todos são elementos do capital simbólico de diferenciação de classe social, que conferem um certo *status* àqueles retratados à frente da câmara. A cada ano que passa, o casal desfruta de vinhos espumantes, *spritzers* e digestivos, com a mesa exibindo as típicas iguarias culinárias de confeitaria austríaca: a *eggnog* acompanhada do tradicional *Sachertorte* (FIG. 1).

A câmara está sempre posicionada na mesma configuração: um plano médio num tripé na outra extremidade da sala. Os atos de comer e beber parecem uma prática ritualística, «religiosamente» repetida ao longo dos anos. Em volta da mesa, o casal acena para a câmara no tripé, dialoga com ela, ri, e enche os copos enquanto olha na direção

da objetiva — como se brindasse em sua honra. Num dado momento, o casal dança enquanto riem para a câmara, como se tentassem entretê-la. A câmara atua como uma figura substitutiva dos herdeiros, um membro da família que, como um descendente, consolida a sua dupla função de testemunhar a existência do agregado e garantir que o seu legado e memória perdurem no futuro.

As cenas de brindes alegres são acompanhadas por uma canção extradiegética que parece ser tocada num velho toca-discos de vinil quebrado, configurado a rotações por minuto erradas e num estado de evidente deterioração. A canção é «Bonbons Caramel» (1952), interpretada pela cantora francesa Annie Cordy. A voz aguda e acelerada de Cordy canta repetidamente o refrão: «bonbons caramels, esquimaux, chocolats», como um metacommentário sobre os doces que estão a ser ferozmente consumidos na cena. O BPM em ritmo acelerado do vinil confere um efeito fantasmagórico à gravação, como se a voz viesse das profundezas do tempo. A música dá uma pista, levando-nos a suspeitar que algo sinistro e macabro se esconde por trás dessas imagens felizes. A canção contém versos curiosos que parecem mensagens encriptadas sobre a própria condição fílmica:

*Si bien qu'à la fin de l'entracte
Le public manifestait
Indifférente au spectacle
Toute la salle réclamait [...]
La voilà propriétaire
D'un magnifique cinéma
Pour faire marcher les affaires
Tous les jours elle remet ça⁹.*

A escolha da trilha sonora nos parece um comentário de cariz irónico e sarcástico do realizador. A letra da composição convoca uma espécie de provocação ao público do cinema clássico que, indiferente, é obrigado a observar os «filmetes» que Tscherkassky encontrou. Esses filmes amadores e privados de família, inicialmente sem qualquer im-

9 «Tanto que no final do intervalo / O público mostrou / Indiferença ao espetáculo / Toda a sala reclamou [...] / Lá está ela, a dona / De um cinema magnífico / Para manter o negócio funcionando / Todos os dias ela os refaz novamente» (trad. nossa).

portância histórica, narrativa ou ação significativa, não seriam considerados «dignos» de serem vistos numa grandiosa e sumptuosa sala de cinema — esta ironia implícita na montagem coaduna-se com as principais teorias de Wees, Baron e Gunning supracitadas, sobre a autorreflexão metacrítica e irônica nos filmes de *found footage*, que comentam de forma sub-reptícia a própria historiografia do Cinema. O filme parece comentar como o cinema clássico «submergiu» filmes não-narrativos do fluxo da história canónica do cinema, recalcando qualquer filme que se desviasse da forma hegemónica do *storytelling* narrativo e do regime representativo espetacular de Hollywood.

A materialidade da música também evoca a sensibilidade hauntológica conceptualizada por Mark Fisher (2012). A assinatura hauntológica primária no uso do som seria o crepitar da agulha do vinil. Para Fisher, o crepitar dá-nos a ideia ou percepção de que estamos a ouvir, nas palavras de Hamlet de Shakespeare, um tempo que está «fora dos eixos». O registo físico do som reverte a repressão do «re» contida na palavra inglesa «*record*» — desvela o facto de ser uma reprodução e já não nos permite cair na ilusão da presença. É, na verdade, o registo de uma ausência, de fato uma presença ausente ou em latim: *ab-sens*, distante ou fora do sujeito. A materialidade desgastada do meio reafirma a sua natureza técnica, enfatizando que o que ouvimos é meramente uma gravação produzida por um sistema de reprodução específico e datado, reforçando a ontologia associada a um fantasma de algo ou alguém que já não está presente.

Nos seus ensaios, Fisher observa empiricamente a ascensão de uma nova sensibilidade que ele nomeia «hauntológica», apropriando-se do conceito desenvolvido por Jacques Derrida no livro *Spectros de Marx*, que é um neologismo que combina as palavras francesas *hanter* (assombrar) e *ontologie* (ontologia). Esta homonímia ou homofonia é usada para referir-se à persistência de elementos do passado que retornam na forma de um fantasma. Estes artistas hauntológicos focam-se no modo como a forma da tecnologia materializa a memória, criando uma fascinação com a televisão, discos de vinil, cassetes de áudio e os sons da tecnologia à beira de quebrar e desaparecer. Isto leva a uma fixação na memória materializada que, por sua vez, estabelece uma relação «depressiva» com o mundo do capitalismo tardio.

Algo semelhante parece estar a ocorrer no filme de Tscherkassky, mais no domínio visual do que no sonoro; testemunhamos uma «granulação visual» da imagem, somos tomados por um sentimento melancólico ao constatar a obsolescência destinada a esses objetos culturais. Ao longo do filme, a projecção de 35mm faz cintilar as imagens, con-

ferindo-lhes um ligeiro tremor, que reforça a falta de solidez das formas e destaca a natureza diáfana desses dois seres ectoplásmicos. *Happy End* aponta para a fundação espectral do cinema, seu cerne fantasmagórico ou estrutura especular fundamental. O filme se torna um presságio de três desaparecimentos iminentes: i) da materialidade do próprio filme e da película em vias de extinção pela hegemonia da imagem digital; ii) do fim dos filmes caseiros e amadores, condenados a serem esquecidos e encobertos pelos *Grands Récits* ou «grandes narrativas» históricas oficiais; e finalmente iii) do desaparecimentos efetivo, material e corporal de Elfriede e Rudolf.

Aos cinco minutos, há uma mudança no tom atmosférico. Quando o Rudolf se move para trás do dispositivo e começa a manipular o zoom ótico, Tscherkassky revisita as imagens de outro ponto de vista, agora mais próximo. Ao sobrepor duas camadas de filme, uma azul e outra avermelhada, criando uma dupla exposição, o realizador reforça a sua própria escrita visual — ou o seu Discurso, nos termos de William C. Wees (1993). A partir deste ponto, ocorre uma metamorfose, o cômico adquire contornos trágicos subvertendo o bom gosto burguês numa estética grotesca de des-gosto/disgusto¹⁰. A melodia musical de fundo deteriora-se num ruído inquietante, uma sinfonia de sons agudos que substitui a pitoresca canção francesa por outra trilha sonora cujo título é bastante sugestivo: *Requiem Aeternam* (1993), composta por Michel Chion.

Elfriede começa a perder o brilho. A alegria encenada desmorona-se, e o seu sorriso soa estranho, artificial, mecânico. Num momento, percebemos algo que era evidente, mas ainda não consciente: eles estão mortos. Tscherkassky resume de forma sucinta: «As pessoas no filme estão a celebrar e estão cheias de vida, mas agora também estão mortas». É precisamente neste momento do filme que a realização deste paradoxo temporal entre passado e presente produz o choque barthesiano e nos impacta afetivamente, como uma espécie de *punctum* fílmico, proporcionando a percepção intuitiva, perturbadora de que estamos a testemunhar um ritual necromântico. O pensamento que nos assalta é: «os olhos de uma mulher morta estão a olhar para mim». Um ligeiro arrepio percorre-nos a espinha.

Através de projeções duplas — feitas por meio de impressão óptica —, a casa burguesa lentamente se transforma numa casa mal-assombrada ou numa «ghost house»

10 O grotesco pode ser caracterizado como o sublime invertido, uma espécie de catástrofe do gosto, que produz des-gosto (*dis-gusto* em italiano, *disgust* em inglês), uma distorção do bom gosto ou um «anti-gosto», ou seja, o escândalo da forma que provoca riso, mesmo que um riso nervoso e crítico (Sodré e Paiva 2002: 26-27).



2. *Happy End* de Peter Tscherkassky

(Horwath e Loebenstein 2005). Esses duplos, à sombra do que foram, retornam como intrusos ou penetras evanescentes («hosts», em inglês, ou hospedeiros) que aparecem sem convite para a festa, criando uma multidão de espectros.

O processo de *blow up* do 8mm para 35mm também pode ser interpretado como uma violência cometida contra o filme, pois o *close-up* extremo destaca as «zonas erógenas» da película, evocando sentidos táteis, onde os grãos de prata tornam-se «corpos dançantes», nas palavras de Matthew Levine (2018). Presenciamos uma dança entre corpos orgânicos (de carne) e corpos não-orgânicos (minerais), uma espécie de baile macabro dos mortos-vivos. Aqui vemos um filme dionisíaco de existência soberana que «dança com o tempo que o mata» e «pratica a alegria diante da morte» (Bataille *apud* Scheibe 2013: 18-19).

Na repetição de certas cenas, notamos novas camadas de significados. As imagens sobrepostas enfatizam os gestos eróticos «ocultos» na filmagem: mãos manipulam formas fálicas de garrafas, cortam fatias de bolo recheadas de creme, que são voluptuosamente empurradas para dentro das bocas. À medida que a narrativa avança, Tscherkassky cria uma mistura indistinguível de formas, produzindo uma espécie de cópula visual, incluindo uma inserção sutil de uma *sextape* do casal nesta seção (FIG. 2). Quanto mais as imagens se tornam indistinguíveis, próximas de borrões e desfocadas, mais o filme ganha conotações eróticas. Em termos freudianos, é como se o retorno do recaiado emergisse na superfície dessas imagens, algo anteriormente reprimido pela moralidade e decoro



3. Otto Mühl, Nahrungsmitteltest, Materialaktion No. 26, 1966

burgueses finalmente viesse à tona através do que Walter Benjamin conceituaria como o *inconsciente ótico*¹¹.

Podemos também incorporar uma camada extra fílmica à película, de cunho histórico, trazendo à baila o movimento do Acionismo Vienense, composto por artistas da segunda geração da vanguarda austríaca (como Otto Muehl, Gunter Brus e Hermann Nitsch), que Tscherkassky homenageou no início de sua carreira. De certa forma, *Happy End* representa o outro lado da mesma moeda dos Acionistas. Como na performance *Materialaktion No. 26* (FIG. 3) de Otto Muehl, a relação entre comida, sexo, morte e o sagrado é novamente «posta na mesa».

A geração de Elfriede e Rudolf era precisamente o tipo e o estrato social que os Acionistas procuravam chocar: uma classe «bem comportada», vivendo dentro do *status quo* normativo. Tornar visível a doença oculta e denunciar o mal-estar da civilização

11 No ensaio «A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Mecânica», Walter Benjamin (2014) discute os recursos técnicos específicos únicos do cinema, como o plano geral, o *close-up* e o *slow motion*. A natureza que fala à câmera é diferente daquela que fala aos olhos. Benjamin vê na enorme quantidade de episódios grotescos que são consumidos no cinema «um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo» (2014: 205). Assim, ele estabelece um paralelo entre a câmera e o inconsciente óptico, e o aparelho psíquico e o inconsciente pulsional, descobertos pela psicanálise freudiana. A câmera teria a capacidade de revelar um inconsciente óptico não mais individual, mas sim dos sintomas e desejos reprimidos do campo coletivo, que se manifestariam no «corpo social» das massas.

estão no cerne da agenda dos Acionistas Vienenses, que assumem o dever de revelar a «parte maldita» da sociedade, engendrando uma espécie de purgação coletiva em seus próprios corpos. Lancemos mão deste excerto do diário de Gunter Brus em que o artista recorda:

No início da minha carreira na Áustria, este país não tinha sido «Abandonado por Deus», mas pelo resto do mundo. Em nenhum outro lugar da Europa, exceto no Bloco Oriental e na Espanha de Franco, jovens artistas eram confrontados com condições tão regressivas quanto repressivas... A Áustria não só produziu o homem cuja fundação deu origem ao Partido Nacional Socialista, como também colocou a tampa de lata¹² em cima dessa criação.

(Brus *apud* Barber 2020: 25. Tradução nossa.)

Para Brus, o nazismo de Hitler, apesar de ser um assunto tabu e «reprimido» na vida cotidiana, ainda estava profundamente enraizado no espírito do povo austríaco, embutido em cada elemento da vida vienense e mantido tenazmente por seus habitantes. Um espectador historicamente informado também poderia ser assaltado pelas seguintes dúvidas: o que estavam fazendo Elfriede e Rudolf durante a Segunda Guerra Mundial? Onde estavam quando Hitler realizou seu infame discurso anexando a Áustria à Alemanha na varanda do Palácio Hofburg, em março de 1938?

Em 1965, a mesma varanda, situada na ala da Neue Burg, foi palco da famosa performance de Gunter Brus, *Wiener Spaziergang* (FIG. 4), que viria a se tornar uma imagem icônica do movimento Acionista. Hoje o Palácio Hofburg é um Museu, mas, como um índice sintomático da repressão coletiva, a famigerada varanda está fechada, sem uma placa ou sinalética indicando que o sombrio evento histórico ali ocorreu. Imaginamos então um novo filme «fantasma» alternativo a se desenrolar em nosso ecrã mental: estariam Elfriede e Rudolf celebrando com sua família, batendo palmas alegremente, como nas imagens de *Happy End*, à vista do Führer?

12 A expressão «put the tin-pot lid on top of this creation» no original em inglês, pode ser interpretada como uma forma de dizer «encobrir», «abafar» ou «varrer para debaixo do tapete». Transmite a ideia de ocultar ou mascarar algo, muitas vezes com um sentido de cobertura superficial ou inadequada que não aborda os problemas subjacentes. No contexto da declaração de Gunter Brus, implica que a Áustria não só contribuiu para a ascensão do Partido Nacional-Socialista, mas também tentou esconder ou minimizar o seu papel e o impacto histórico desse período.



4. Gunter Brus, Wiener Spaziergang (Vienna Walk). Fotógrafo: Ludwig Hoffenreich

Ao final do filme, Elfriede dança, rodopiando várias vezes enquanto ri para a câmera, com um sorriso que já não nos parece inocente, mas sim perverso. Aqui, uma «dobra» autorreflexiva da imagem novamente toma forma. A figura da mulher torna-se consciente de sua condição espectral e, em desespero, percebe que ficará eternamente presa nessas voltas repetitivas, redundantes e nauseantes. O filme termina com sua efígie congelada, seus olhos frios nos encarando do outro lado da tela. Nas palavras de Tscherkassky, o sorriso ambivalente de Elfriede está «entre a dor e o prazer» (2005: 148).

Ao longo da fita, imagens de pequenas bonecas de porcelana flutuam acima de suas cabeças como assombrações — seriam essas prefigurações da criança ausente que Elfriede e Rudolf nunca conceberam? Matthew Levine (2018) recorda que uma outra interpretação possível para o filme seria ver o casal como um sintoma de outro recalamento inconsciente do próprio diretor, figurando como duplo substituto dos pais de Tscherkassky. Em *Happy End*, o realizador faz o casal encenar o *Ur-fantasie* de Freud; em outras palavras, a cena primal proibida, o tabu fantasiado por toda criança que busca descobrir o mistério envolvendo sua própria origem: o ato sexual dos pais. Nesta dança «do acasalamento» imagética, Tscherkassky invoca um ato de «reprodução» literal, gerando a criança desse casal sem filhos, dando à luz uma criança-filme póstuma e profana. Assim, ele celebra e recria o clichê das fábulas, o final desejado pelo público do cinema clássico: casaram-se, tiveram filhos e viveram felizes para sempre — *happy end*!

3. *Filme Particular* (Brasil, 2022, 90 min.)

Filme Particular (2022) é a primeira longa-metragem de Janaína Nagata, uma jovem artista visual, nascida em São Paulo, em 1991. A longa estreou em circuito internacional, recebendo o prêmio da *Beeld & Geluid IDFA ReFrame Award* no Festival Internacional de Documentários de Amsterdã. De acordo com o *lettering* das cartelas de abertura do filme, a realizadora afirma que encontrou a película original de 16mm por acaso, em um leilão de mercado online. A única descrição que acompanhava o lote à venda era «ROLO + FILME PARTICULAR», sem outras informações adicionais. Nagata estava apenas à procura de um cartucho qualquer, que pudesse ser usado para testar um antigo projetor. Curiosa com o conteúdo, a artista decidiu comprá-lo. Nagata ressalta — ainda nos créditos iniciais — que ao filme que estamos prestes a ver foi apenas adicionada uma nova trilha sonora (uma música concreta atmosférica, sem uma linha melódica), afirmando ter conservado a montagem do arquivo original em sua total integridade.

Após os créditos iniciais, vemos um filme caseiro amador, de cerca de 19 minutos. São registros frugais de uma família viajando. A mãe, o pai e sua filha, de cerca de oito anos, se divertem em um safári onde se deparam com animais selvagens que subitamente aparecem à frente do veículo, da mata ressequida pulam girafas, elefantes e leões. Como uma família comum, eles posam em frente a uma miradouro com vista para o mar, tiram fotos em pontos turísticos e ao lado das atrações «exóticas». A família participa de uma festa elegante, onde jovens relaxam à beira da piscina em um dia ensolarado. Podemos distinguir intuitivamente algumas informações de «*studium*» (para continuar no vocabulário barthesiano) dessas imagens: eles parecem estar em África e supostamente são uma família abastada — estão sempre vestidos com trajes e fatos finos, sendo conduzidos por um motorista vestido a caráter, em uma Mercedes Benz. Mas, além dessas constatações superficiais, não temos outras informações que nos permitam identificar quem são essas pessoas.

Curiosamente, o argumento do crédito de abertura do «encontro» acidental de Nagata com o material nos remete ao encontro fortuito de Tscherkassky com o *found footage* de *Happy End*. Mas não apenas essa estranha coincidência está presente. Aqui temos o eco fantasmático do paradigmático encontro de Ken Jacobs com o famoso

Perfect Film (1986): um dos filmes mais icônicos do gênero de *found footage* experimental norte-americano.

Em 1965, Jacobs supostamente encontrou um cartucho de filme de 16mm, em uma lata de lixo em Canal Street, que, para sua surpresa, continha junto ao rolo um filme já revelado. O realizador então descobriu que ali havia o material bruto não editado de um «scoop» jornalístico, um jornalista estava ali, no calor do momento do assassinato de Malcolm X. Eram fragmentos de entrevistas descartadas pela emissora de televisão e, de alguma forma, acabaram nas mãos do realizador. Jacobs julgou que os testemunhos do evento histórico eram tão preciosos que o material deveria permanecer intocado, como uma relíquia. O mero ato de reexibir as imagens através da ótica do presente falaria por si. O que está implícito em *Perfect Film* é o facto de toda versão oficial da História ser editada, ser produto de uma escolha de montagem, e que o público jamais terá acesso a todos os testemunhos e pontos de vista de um acontecimento histórico.

A semelhança com o filme de Jacobs faz com que duvidemos do encontro espontâneo de Nagata. Foi efetivamente um acaso ou trata-se de uma citação autorreferencial à história do gênero de *found footage*, uma brincadeira ou um jogo metalinguístico com a cultura cinéfila? *Filme Particular* seria um reencontro metacrítico de segunda ordem? Um diálogo intempestivo com o cânone do cinema experimental de *found footage*, já «assombrado» por este «ancestral» filmico? Não seria este argumento também uma ferramenta do *storytelling*, para induzir a curiosidade e captar o interesse do público, criando uma atmosfera de mistério e de *thriller* policial? A todo instante nos perguntamos: porque esse lote/rolo misterioso foi «escondido» dos olhos do público? Que segredos contém?

Depois de nos mostrar o filme encontrado na íntegra, Nagata repete a projeção do mesmo, agora com um segundo olhar, com uma lente de detetive. Através de uma tela duplicada, como no método Kuleshov, ela reexibe o filme original ao lado de um segundo ecrã, onde adiciona novos significados às imagens originais. Com a ajuda de ferramentas de reconhecimento facial digitais como *PimEyes* e *Google Glass*, *You Tube* e *Wikipedia*, e ao desacelerar, pausar e observar as imagens quadro a quadro, ela esmiúça camadas subterrâneas de significado que emergem desse supostamente inocente registo amador, e que são inadvertidas à primeira vista.

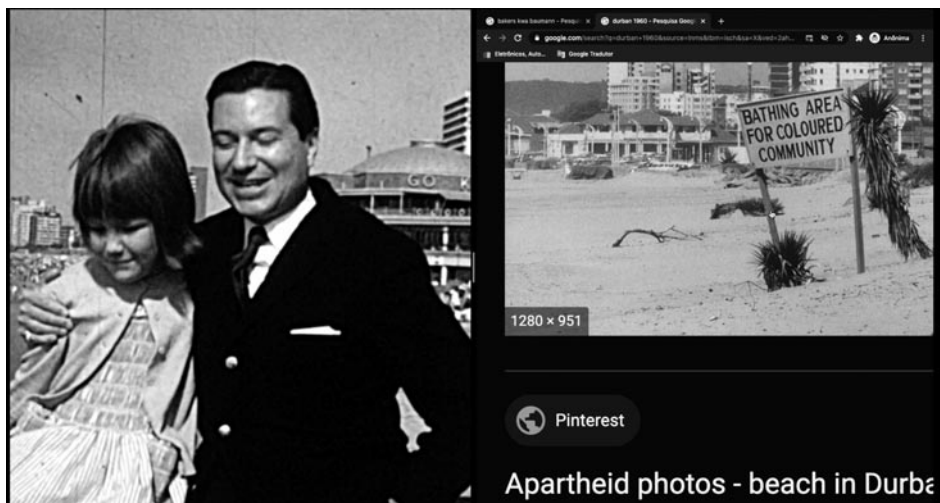
Através de ferramentas de montagem digital, acompanhamos a investigação *forense* de Nagata «ao vivo», na mesa de edição, em um extenso plano sequência filmado no *desktop* do seu computador¹³. Nagata age como os caçadores em safári nas cenas de abertura no Parque Nacional Kruger. Frente a imagens exóticas de animais que de repente se revelam, em paralelo ao ato/gesto do caçador que tenta agarrar a sua presa, a editora-diretora contempla-se com uma contranarrativa que emerge entre as linhas da *imagem-écriture*, que tenta capturar e inscrever no real.

Uma cena bucólica na praia revela-se, para nosso espanto, num espaço segregacionista. Um detalhe importante, que só é percebido quando assistimos ao arquivo uma segunda vez: percebemos a estranheza de uma praia em África, repleta apenas de pessoas brancas (FIG. 5). Ao pausar um quadro onde a menina e seu pai estão no terraço de um prédio, Nagata identifica, através do Google Lens, a bandeira que a criança está segurando e que o pai mostra orgulhosamente à câmera: é a bandeira da África do Sul durante o Apartheid. Em outra cena, na qual vemos a família feliz na varanda de um edifício com arquitetura ao estilo «sulista» norte americano, com imponentes colunas greco-romanas neoclássicas, Nagata descobre — com a ajuda das ferramentas do Google Street View — que o edifício era onde os colonos pró-Apartheid costumavam se reunir e que, futuramente, se tornaria o Museu Nelson Mandela de Durban, hoje um símbolo da luta contra o segregacionismo racial.

Em entrevistas, Nagata afirma que, ao pausar e ver o material detalhadamente, conseguiu perceber a perversidade contida na edição original do material encontrado. O racismo encontra-se literalmente nas entrelinhas ou nos *raccords* das imagens:

No original, já há cortes visíveis na própria película física por serem feitos com durex e observo como a edição já era intencional, sempre dizendo algo. Isso fica

13 Segundo entrevistas, Nagata preparou um roteiro pré-estabelecido no qual encenou novamente sua «investigação espontânea» na tela do computador. Em entrevista para o Festival de Marselha, em artigo de Eduardo Scorel, «Decifrar o Invisível», publicado na revista *Piauí*, a cineasta afirmou: «O processo de pesquisa na internet foi realizado durante longo período e foi acompanhado por uma intensa investigação histórica que não é apresentada no filme. O extenso plano do *desktop* em *Filme Particular* é uma ilusão garantida pelo processo de edição e é conduzido pelo roteiro narrativo criado por Clara Bastos e por mim. Foi concebido para conduzir a atenção do espectador, para levá-lo a prestar atenção em determinados detalhes das imagens». Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/decifrar-o-invisivel/>



5. *Filme Particular*, de Janáína Nagata

óbvio quando, ao registrar um grupo de pessoas negras vindo em direção à câmera, há um corte súbito para um registro de ovelhas. Considero esta parte muito forte e sinto muito incômodo ao vê-la.

(Nagata 2022)

Gradualmente, nos damos conta que essa «família feliz» faz parte de uma elite supremacista, provavelmente uma família de colonos ou funcionários públicos que apoiou e se beneficiou das políticas segregacionistas do Apartheid na África do Sul, com conexões na rede que incluem o Primeiro-Ministro Hendrik Frensch Verwoerd. O infame arquiteto do Apartheid sul-africano, que acreditava vividamente na supremacia branca, é identificado, por fim, pela realizadora, nas imagens da festa sofisticada para a qual a família foi convidada. As imagens nostálgicas de crianças adoráveis e mulheres sorridentes à beira da piscina com seus chapéus de verão no estilo inglês, a um segundo olhar, começam a nos parecer figuras diabólicas.

Na mesma chave de «destino» de Jacobs, cuja intenção ética era revelar o outro lado da história que foi deliberadamente ocultado, Nagata trabalhará com mínimas interferências no material original que encontrou, tornando o *found footage* um *objet trouvé* «perfeito». Em entrevistas, Nagata (2022) relata que pensou em criar intervenções diretamente na película, mas achou que isto seria «destruir um documento histó-

rico» e por isso optou por preservá-lo enquanto uma relíquia ou monumento¹⁴. Nesse sentido, podemos dizer que o gesto de Nagata está mais alinhado com a ideia da suposta capacidade «mítica» (da ordem do *Mythos*) do surrealismo Bretoniano, de o objeto ter vida própria, falar por si mesmo e revelar uma verdade. É como se o filme estivesse à espera de Nagata para concluir seu destino «trágico» e trazer consigo a moral final da História.

4. Conclusão — O Mal de Arquivo Fílmico

Aqui realizamos um breve interregno filológico, que logo poderá ser aplicado à interpretação dos filmes de Nagata e Tscherkassky. Em *Mal d'archive*, Derrida rastreia a etimologia da palavra «arquivo» para chegar ao grego *Arkhe*, que significa tanto começo quanto comando. A raiz «ark» dá origem às palavras «arca» e «baú», referindo-se, em última instância, a «tumba» — casa dos mortos. É também a mesma raiz que dá origem às palavras «arqueológico» (*arkhê + logos*) e «arcaico».

O «arquivo» também tem origem nas palavras latinas «archivum» ou «archium» (em francês «archive» — singular masculino), que, por sua vez, derivam do termo grego «Arkheion». Este era o termo usado para se referir a uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados seniores chamados Arcontes. Os Arcontes eram os primeiros guardiões dos documentos, responsáveis não apenas por sua segurança física, armazenamento e suporte, mas também com o direito e competência hermenêutica para interpretar os arquivos. Os Arcontes, de fato, ditavam a lei: evocavam e convocavam a palavra da lei, eram aqueles que detinham o poder, emitindo ordens, em resumo, o comando.

Existem, portanto, dois princípios filológicos na palavra «arquivo». O primeiro seria ontológico, ou seja, o princípio da natureza ou da história, onde as coisas começam, o princípio físico de um *locus* histórico específico. *Arkhe* implicaria um sentido físico, material, histórico ou ontológico primeiro, ou seja, originário (vindo de algum

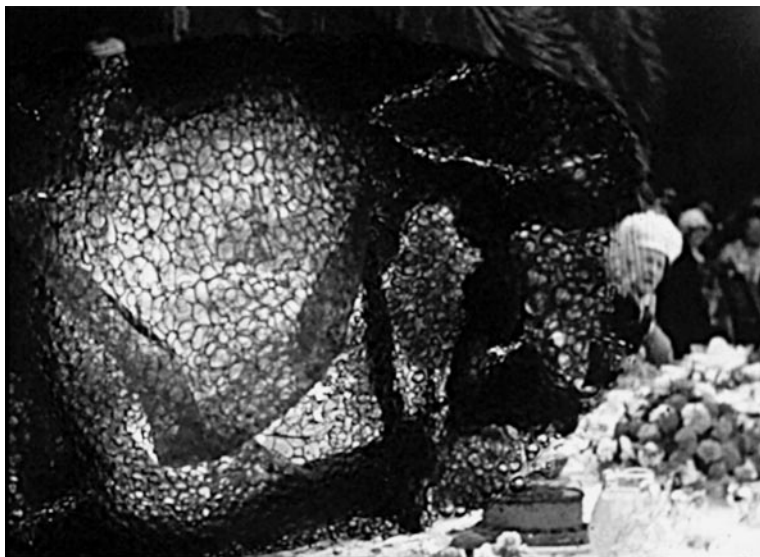
14 Para mais ver a entrevista de Gabriel Bravo de Lima no site Cineset. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/entrevista-janaina-nagata-filme-particular/> (publicada em 08 de junho de 2022).

lugar), original, primitivo, marcado por um começo. O segundo princípio seria nomológico, ou seja, o princípio da lei (*nomos*) onde homens ou deuses comandam, onde a autoridade é exercida, a ordem social vigente neste lugar de onde a ordem é dada — onde são «nomeadas» as coisas.

Arkhe, para Derrida, configura-se assim como abrigo da memória quanto ao abrigo dela. Isso constitui o paradoxo do arquivo da história, que, enquanto o protege, também esquece e oculta (protege-o de si mesmo). Em outras palavras, o arquivo, em seu sentido clássico, estabelece a marca de uma origem, atestando a verdade dos fatos ao servir como referência para os discursos oficiais da História, através da coleta de um *corpus* de documentos, que se estabelecem como «positividade» em sua materialidade, e configuram-se como um facto com pretensão de objetividade histórica. Assim, o primeiro aspecto da ordem clássica retrata o arquivo como um monumento a uma tradição específica. O segundo aspecto constitutivo do arquivo seria a «virtualidade» contida nele, que cria descontinuidades, apagamentos e lacunas, responsáveis por operar partes de seu próprio esquecimento. Sendo atravessado por dispositivos de poder, tanto estatais quanto institucionais, o arquivo sempre engloba áreas cinzentas de difícil acesso, como arquivos confidenciais e classificados, já que a existência do arquivo depende de quem, de que autoridade o administra. O arquivo será, portanto, paradoxal, simultaneamente revolucionário e conservador, público e privado.

Derrida então expõe o «outro lado» ou o lado sombrio do arquivo que nomeia como o «Mal» de arquivo: «O arquivo sempre opera *a priori* contra si mesmo» (2001: 23). O autor cria então uma analogia entre o mecanismo do impulso de morte freudiano e as operações da doença do arquivo ou o «Mal de Arquivo». O impulso de morte opera silenciosamente (em alemão: *stumm*) para destruir o arquivo com a condição de apagar e silenciar. Haveria, portanto, uma força intrínseca a cada arquivo que apagaria as marcas e os traços arquivados, um impulso que Derrida nomeia como «anarquívico» ou «anarquôntico», o impulso de morte é «archiviolítico», onde reside uma vocação silenciosa e destrutiva do arquivo. O arquivo englobaria assim um impulso de morte e autodestrutivo, uma vocação silenciosa para se queimar e levar à amnésia.

O «mal d'archive» seria a frente e o verso da mesma superfície de inscrições, sobre a qual circulações discursivas podem ocorrer. Quando esquecemos os discursos oficiais cristalizados impressos no «arquivo oficial», novas condições de possibilidades podem



6. *Filme Particular*, de Janaína Nagata

adicionar novos arquivos de significado ao arquivo original — ou seja, criar um contra-arquivo dentro ou sobre o próprio arquivo. Como na máxima de Walter Benjamin (2005) na sétima tese do ensaio «Sobre o Conceito de História»: «Não há documento de civilização que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie». Todo monumento histórico é erguido sobre o solo da violência e apagamento dos derrotados. Arquivos oficiais ou mesmo arquivos privados de filmes caseiros, como um monumento ou documento histórico, compreendem também o ponto de vista do «vencedor» e mantêm uma infinidade de histórias invisíveis dos «vencidos» em seu interior, histórias fantasmas que aguardam para serem ouvidas.

Voltando ao filme de Nagata, ao final do filme, a diretora simbolicamente «rasura» a memória de Verwoerd pelo excesso, reiteradamente, reproduzindo o noticiário do dia de sua morte no YouTube. A realizadora opta por encerrar o filme com um fotograma queimado que apaga e deforma o rosto do arquiteto do Apartheid (FIG. 6) ao som da música *Beware, Verwoerd* (1965) interpretada por Miriam Makeba, uma das principais vozes da resistência sul-africana ao Apartheid. Em um gesto discursivo, através exclusivamente da montagem, a diretora elabora uma voz «silenciosa» que fala no conflito dialético entre-planos, criando um contra-arquivo que faz um apelo político para que o racismo seja, de uma vez por todas, expurgado e enterrado.

Ao «trazer à luz» o inconsciente ótico desses arquivos familiares e explorar visualmente os pontos cegos «anarquísticos», nos termos de Derrida, Nagata viaja pelos apagamentos e lacunas contidas no «Arkhé digital», iluminando as narrativas invisíveis que habitam e encobrem este arquivo familiar, permitindo que uma imagem dialética possa nascer. O gesto de Nagata se torna uma «dessacralização» dos arquivos privados, onde os «conquistados» podem falar mesmo que em silêncio, e, assim, trazer à tona as dívidas e debates históricos que ainda precisam ser elaborados coletivamente e inscritos no tecido social.

Para Walter Benjamin a imagem dialética teria necessariamente duas características que operam simultaneamente: a ambiguidade e a crítica. Ela seria ambígua pois reivindica certas escolhas estéticas, mas dissocia-se de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia reconciliadora. Benjamin critica a modernidade que promove o esquecimento da aura (ao se imantar para o progresso) ao invocar a memória, mas, ao mesmo tempo, também critica o arcaísmo; em outras palavras, a nostalgia da aura «pura» ou «original», por atos de invenção, de substituição e de dessignificação essencialmente modernos (Didi-Huberman 2015: 275).

As imagens dialéticas de Tscherkassky e Nagata apelam para um «Era uma vez» do tempo. Diante dessas imagens sabemos que o passado que esses filmes representam ficou para trás. Os rostos que emergem e submergem na «pele» dessas imagens seriam uma forma de presenciar o choque de uma memória se recusando a se submeter ou retornar ao passado e permanecer estagnada. Confrontados com as origens dessas imagens, entendemos que o passado representado nesses filmes não existe mais, mas ainda sobrevive como algo não-dito, negado e reprimido. É justamente porque afirmamos, peremptoriamente, que o passado «ficou para trás» que o horror sobrevive nas formas contemporâneas de racismo e xenofobia.

As imagens de ambos os filmes sempre serão objetos trans-históricos, imagens do passado que retornam ao presente de maneira crítica, autorreflexiva e historicizada, ainda aguardando serem elaboradas coletivamente. Walter Benjamin também conceituará a «imagem dialética» e a compreensão do presente como dependentes da capacidade do «historiador intempestivo» de produzir uma nova origem, ou seja, de criar um novo tempo ontológico, estabelecer uma relação diferente entre passado, futuro e pre-

sente. É como se a visão do passado estivesse nublada, mas diante do perigo do presente pudesse ser aclarada e alcançada com mais determinação.

Podemos dizer, portanto, que tanto Tscherkassky quanto Nagata agiram sob o gesto «intempestivo» e profano que poderia perigosamente apagar ou destruir o arquivo original. Não é por acaso que Nagata realiza seu filme logo após o ápice dos protestos do *Black Lives Matter* que inundaram as ruas dos EUA, questionaram monumentos coloniais e da escravidão nos espaços públicos, e mobilizaram a opinião pública internacional, durante 2020, seguidos de uma pandemia global de COVID-19. Diante do perigo, Nagata explora a virtualidade, a parte «má» e «anárquica» do arquivo, utilizando seus poderes dialéticos para investigar a história recente da descolonização e das políticas segregacionistas como uma historiadora benjaminiana.

Tanto Tscherkassky quanto Nagata revelam outra «corrente» da história que emerge na terceira margem espectral subterrânea entre-imagens — como um lençol freático que fluiu invisivelmente nas profundezas subterrâneas da História. Ao invés de mudar no tempo, estas imagens desejam mudar o tempo. As imagens dialéticas desses dois filmes renovam o passado do cinema, seu presente e, quiçá, seu futuro.

Referências

- BARON, Jamie (2013), *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- BARTHES, Roland (1984), *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira.
- BEAUVAIS, Yann (2014), «Found Footage / Objetos Perdidos [Found footage / objets perdus]», in revista *LAICA-USP*, v. 3, n.º 5, 112-131.
- BENJAMIN, Walter (2014), *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (2005), «Sobre o Conceito de História» (trad. J.M. Gagnebin e M.L. Müller), in Lowy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: Uma Leitura das Teses «Sobre o Conceito de História»*. São Paulo: Boitempo.
- BIRMAN, Joel (2008), «Arquivo e Mal de Arquivo: Uma Leitura de Derrida sobre Freud», in revista *Natureza Humana* 10(1), 105-128.
- BRENEZ, Nicole e Pip Chodorov (2014), «Cartography of Found Footage. Ken Jacobs — Tom Tom The Piper's Son», in revista *LAICA-USP*, v. 3, n.º 5, 1-11.
- DERRIDA, Jacques (2001), *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ELSAESSER, Thomas (2014), «The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet». Keynote Cinema Symposium DOKU.ARTS, Berlin, disponível em: <http://2014.doku-arts.de/en/>
- FISHER, Mark (2012), «What is Hauntology?», in *Film Quarterly*, 66(1), 16-24.
- FOSTER, Hal (2014), *O Retorno do Real: A Vanguarda no Final do Século XX* (trad. de Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac & Naif.
- FOSTER, Hal (2004), «An Archival Impulse», in *October*, v. 110.
- FOSTER, Hal (2002), *Archives of Modern Art in Design and Crime*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- GUASCH, Anna Maria (2013), «Os lugares da Memória: A Arte de Arquivar e Recordar», in revista *Valise*, v. 3, n.º 5, 237-264.
- GUNNING, Tom (2012), «Finding The Way: Films Found on a Scrap Heap», in *Found Footage Cinema Exposed*. Eye Film Museum Catalogue, Ed. Marente Bloemhevel. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- LEYDA, Jay (1971), *Film Beget Films: A Study of Compilation Film*. Nova Iorque: Ed. Hill and Wang.
- STAM, Robert (2003), *Introdução à Teoria do Cinema* (trad. Fernando Mascarello). Campinas: Papirus.
- TSCHERKASSKY, Peter (2012), «There Must Be Something in the Water», in Peter Tscherkassky (ed.), *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*. Viena: Filmmuseum Synema Publikationen / Six Pack Film, 7-9.
- TSCHERKASSKY, Peter (2005), «Epilog, Prolog. Autobiografische Notate entlang einer Filmographie», in Alexander Horwath e Michael Lobenstein (org.), *Peter Tscherkassky*. Viena: Filmmuseum Synema Publikationen / Six Pack Film, 101-160.
- WEES, William C. (1993), *Recycled Images: The Art And Politics Of Found Footage Films*. Nova Iorque: Anthology Film Archives.
- JACOBS, Ken (1986), *Perfect Film*.
- NAGATA, Janaína (2022), *Filme Particular / Private Footage*.
- TSCHERKASSKY, Peter (1996), *Home Movies*.

Fantasmas Femininos no Terror Português

Maria Joana de Melo

Ao falar do género terror somos transportados para uma ideia de ficção enquanto flor do mal, onde residem o grotesco, o abjeto, o perverso, o desvio e o excesso. Falar das representações do feminino no terror implica naturalmente também um passeio nos contos de fadas e nas lendas tradicionais, onde reina a figura feminina, paradoxalmente espectral e visceral. Desde as análises dos contos de fadas por Bruno Bettelheim (1976) e Marie Louise von Franz (1972) que a mulher ocupa um lugar central nas narrativas da desconstrução do eu, no foro da psicanálise. Dentro do estudo do feminino no género terror, Julia Kristeva em *Pouvoir de L'horreur* (Kristeva 1980) ditou o mote para a discussão do terror como forma de escapar ao sentido e às categorias, o que depois foi desenvolvido por Noël Carroll (1987); e finalmente Cynthia Freeland (1996) desenvolveu e continua a desenvolver os paradigmas ocultos de um pseudofeminismo num grande número de filmes de terror.

Falar de terror português é, por enquanto, um privilégio e uma conquista, inimaginável há algumas décadas. Se no Brasil o género flui a todo o vapor, em Portugal apenas alguns filmes começam a compô-lo, entre eles *Coisa Ruim* (2006) de Tiago Guedes e Frederico Serra, *O Barão* (2011) de Edgar Pêra, *A Semente do Mal* (2023) de Gabriel Abrantes e finalmente *Mãos no Fogo* (2024) de Margarida Gil. Dois dos filmes que trago para discussão remontam a épocas anteriores: *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto (JBC), e *A Maldição de Marialva* (1989) do pioneiro do género em Portugal, António de Macedo (AM), e o mais recente, *A Semente do Mal* de Gabriel Abrantes (GA). Desde já, com esta escolha procurei abarcar períodos distintos e importantes na produção do género, como as primeiras e últimas décadas do século XX.

A Dança dos Paroxismos, de Jorge Brum do Canto, marca o momento em que o cinema passou de exercícios privados com a nova tecnologia para uma indústria pro-

priamente dita em Portugal. O filme passa-se «num país qualquer, em época indeterminada», assumindo o teor fabuloso em que planos sobrepostos e o uso de alguns efeitos especiais contrasta com os planos francos e a panorâmica da paisagem e dos paisanos portugueses, tornando o filme um caso excecional de filiação na vanguarda europeia e na localidade pura e quase etnográfica que chegava aos ecrãs portugueses ainda antes da instituição do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1933. Falo de *Nazaré*, *Praia de Pescadores* de Leitão de Barros, estreado no mesmo ano de 1929, e de *Douro, Faina Fluvial* (1931), a curta-metragem documental de Manoel de Oliveira. O entusiasmo com um enredo ainda estava longe; Almada Negreiros afirmava na emissora nacional:

É fora de dúvida que os filmes que mais interessam o público são os documentários, expressão cinematográfica onde é impossível a arquitetura de um enredo. E, entre estes, os de êxito absoluto são os que copiam a natureza sem a intervenção da imaginação humana, como por exemplo a vida de uma rosa em ultra-rápido, oito dias na natureza e oito minutos no ecrã.
(Negreiros 2019: 73)

Esta dualidade de influências, a artificial, tradicionalmente filiada em Méliès e a natural ou documental filiada em Lumière, vigorava com a mesma força. No mesmo ano de 1924 estreavam *The Iron Horse* (*O Cavalo de Ferro*), do muito jovem John Ford, e *Die Nibelungen* (*Os Nibelungos*) de Friedrich Murnau, dois épicos absolutamente díspares. *Dança dos Paroxismos* tem uma construção muito menos sintagmática que os filmes de Marcel L’Herbier, a quem o filme é dedicado, antes se desenvolve como um poema ou uma canção. Brum do Canto não envereda pela mesma grandeza épica e melodramática de L’Herbier que roça um nacionalismo teatral.

Em *A Dança dos Paroxismos* há delicadeza e fragilidade aparente, as imagens parecem esquivar-se do espectador, ou pelo menos tornarem-se tão difusas quanto as que temos não de um sonho, mas da recordação de um sonho. Vislumbra-se também alguma influência do fauvismo, e com ele a nova expressão física de dança livre e dos ballets russos — além de contar com o corpo de baile de Madame Briton, a caracterização de JBM assemelha-se à de um figurino de Léon Bakst. Por outro lado, é inegável

que o panorama simbolista português se fez sentir nesta obra, tanto pela exaltação dos sentidos como pelo tema poético da morte, e ainda pela personificação da natureza, para mim um dos pontos fortes do filme, — é curioso notar que Walt Disney estreava em 1929 as suas *Silly Symphonies*, cuja animação do natural se tornou um forte atributo do cinema fantasmático. A paisagem e os animais no filme de Brum do Canto comunicam sentimentos e sensações. As flores animam-se ou murcham, a cobra espreita no momento em que a Banschi toca fatalmente no cavaleiro, as árvores esmorecem. Também os objectos carregam significado poético — o chapéu que cai das mãos em abandono, entrega e reverência, uma espada que se ergue apenas para tombar no plano seguinte, tudo isto elementos que permitiram a liberdade de atribuir a este filme uma génese do terror, sendo claro que o filme de terror dominou o cinema das primeiras décadas do século XX.

Depois dos anos 70, o género volta a ressurgir, desta vez no cinema americano e com uma forte componente de crítica cultural e social, de que os filmes de John Carpenter são o melhor exemplo. Em Portugal, mais tardiamente ainda, foi apenas António de Macedo que se dedicou à produção de género, explorando não só o terror em *A Maldição de Marialva*, mas também o policial e a ficção científica. A dedicação ao cinema de género ditou a sua exclusão da inteligência portuguesa e do apreço dos cineastas do novo cinema português que, ironicamente, fundou. O seu policial, *7 Balas para Selma*, garantiu-lhe a expulsão do meio e o fim do financiamento. Choveram as críticas ferozes e o escárnio por ter feito um filme generalista e comercial, horrorizando a comunidade cinéfila com o cenário *gore* e *technicolor* que culminou numa cena de degolação com um disco de vinil. Naquele tempo, expressões como «unapologetic camp aesthetics», que agora definem o filme de Gabriel Abrantes, eram inconcebíveis.

Finalmente *A Semente do Mal*, um filme contemporâneo, já beneficia plenamente da reabilitação académica do terror iniciada por Noël Carroll. Não obstante, recebeu apenas duas estrelas da crítica mais mediática, acusado de repetir elementos de outros filmes de terror, sem essa mesma crítica se dar conta de o *modus operandi* da Pop Art, em que o filme se enquadra muito bem, não ser o da mediação com o real, como a arte, mas da mediação com a própria arte (Malizec 2000). O filme não copia nem se inspira no *Shining* de Kubrick — pareceu-me ver apenas uma breve cena evocativa da personagem de Jack Torrance, quando o irmão maléfico persegue Riley —, mas é

certo que participa livremente do fabulário e iconolário ocidental, desde a Sibila ressequida das *Metamorfoses* de Ovídio, à fábula da Branca de Neve, inscrita no diálogo entre Amélia e o filho («— Achas que ela é bonita? [...] — A mamã é a mais bonita de todos os tempos»), passando por Hansel e Gretel, etc. A profusão de intertextualidade enriquece o filme; como disse Umberto Eco, «dois clichês fazem-nos rir, cem clichês comovem-nos». Ainda que Gabriel Abrantes tenha sido aclamado por *Diamantino*, o silêncio em torno deste último filme foi quebrado apenas para o classificar de formulaico e infantil, sustentado pelos elementos mais estafados do terror, como a casa assombrada e a bruxa má. A verdade é que facilmente também podemos resumir quase todo o *corpus* do terror, dos séculos XX e XXI, a um número finito de clichês — embora para mim, no filme de Abrantes, o referente mais óbvio seja a história de Édipo, num *remix* que propõe a mesma tragédia do conhecimento — desenvolvidos depois por cada realizador à sua vontade. A bruxa maléfica, por exemplo, será uma figura tão típica como a do pai tirano, o qual informa tanto um Noah Cross em *Chinatown* de Roman Polanski, como *O Barão* de Edgar Pêra. A mestria reside justamente em tornar um lugar comum num lugar estranho.

O princípio da crítica informada era, e é, o de que fazer um filme de género é orientar-se para um público-alvo e isso é incorrer na comercialização do cinema. Na *Retórica*, Aristóteles define o público-alvo do género audiovisual, que ajudou a definir, a tragédia, descrevendo o tipo de pessoas capaz de sentir piedade (*Retórica*: 1385b) e medo (*Retórica*: 1382v-1383^a), definindo também aquilo que incute piedade nesse tipo de pessoas: «são causas dolorosas e destruidoras a morte, as sevícias corporais, os maus tratos, a velhice, as doenças e a falta de alimentação [...] a falta ou a escassez de amigos, a fealdade, a fraqueza física, a invalidez, o mal que vem donde se esperaria que viesse um bem» (*Retórica*: 1386^a). Portanto, tudo o que é gerido num filme de terror e que vai para além das categorias mistas de Carroll (1987), uma vez que se trata aqui de categorias do mal expectáveis e não especialmente criativas ou originais, como propõe Carroll.

O terror, enquanto representação do mal, é um veículo concentrado e económico para suscitar as emoções clássicas do género trágico, *phobos* ou medo e ansiedade, *thau-matos* ou estupefação, *eleos* ou piedade e empatia, sendo a catarse aristotélica possível apenas nas representações ou imagens do mal (nunca perante o mal em si, real e próximo). Noutros géneros, como o *film noir*, o mal assume a ideia de uma danação

social e pessoal, mas no terror e na tragédia clássica o mal assume quase sempre uma representação absolutamente física através de mortes violentas, vísceras espalhadas, festins de sangue e mutilações. Hannah Arendt e George Steiner postularam que o fim do medo do inferno foi o fim da tragédia, mas no entanto a dor física extrema, a morte lenta, a fome e o abandono, a loucura e o desmembramento continuam a manter vivo o género trágico em várias manifestações. Por seu lado, o sobrenatural também continuará vivo, enquanto a sua inexistência não puder ser comprovada, ele espreita a cada superstição e incongruência. Como diz Paul Santilli, «the counterpart of Culture is not nature but horror» (Santilli 2007: 174), ou, mais estritamente, a antítese teórica da cultura não será a natureza mas antes o antinatural, o sobrenatural e o terror, na medida em que apresentam a monstruosidade que escapa a fronteiras e limites claramente definidos e, aqui sim, podemos recorrer às categorias impuras de Noël Carroll (1987).

Entre os que estudam os moldes trágicos há a perfeita noção de que a ressonância do trágico ainda hoje ecoa no domínio do cinema popular (Bronfen 2004: 104). Embora Bronfen exponha a influência do trágico no *film noir*, eu proponho esse ângulo trágico, clássico e periaristotélico na ficção audiovisual de género (Mello 2011). O filme *noir* não é afetado pelo sobrenatural fantasmático do trágico, e tão pouco se desenvolve na claustrofobia do seio familiar, ainda que partilhe da sensação de inevitabilidade trágica da inadaptabilidade humana que é o cerne do trágico, sublinhando o tema da sobrevivência, que se pode entender no âmbito do *spoudaios* de Aristóteles ou gravidade e peso da ação. O crime entre familiares é a tela da ação trágica (Belfiore 2000), como se verifica nos melhores exemplos do filme de terror como *Midsommar* (*Midsommar: O Ritual*, 2019) e *Hereditary* (*Hereditário*, 2018), ambos de Ari Aster, ou *Shining* de Stanley Kubrick (1980), *Rosemary's Baby* (*A Semente do Diabo*, 1968) de Roman Polanski ou muitos outros. Todos estes filmes cumprem a união climática de peripécia e reconhecimento, em que o protetor, o pai, a mãe ou o cônjuge, se transformam no agressor, passando-se «da amizade à inimizade», como diz Aristóteles (*Poética*: 1452^a). Muito mais do que mera reviravolta ou *twist*, este é o momento da ironia trágica em que «o mal vem de onde se esperaria que viesse um bem», que tanto se vê na comédia satírica em que o anfitrião come os hóspedes em vez de lhes dar de comer, ou em que os pais devoram ou matam os próprios filhos. A tragédia ilustra a

represália perpétua inaugurada na infantofagia de Tântalo, Atreu, Tiestes, até à mara- drasta que espera banquetear-se com o coração da Branca de Neve ou à Amélia de Gabriel Abrantes.

Outro elemento que o terror partilha com a tragédia grega é o coro. E por coro não entendo apenas a música, que de facto assume uma importância fundamental no terror, mas antes o conjunto de personagens ou, melhor, a personagem coletiva (ou dupla) e sempre passiva, guardiã do património fabuloso, tradicional e popular, que avisa e conhece os males, mas que é absolutamente impotente para mudar o curso da ação, não podendo senão sofrer as suas consequências. São o casal de locais no filme de Abrantes, os aldeões n' *A Maldição de Marialva*, e a mulher velha que narra a história, ou os paisanos na *Dança dos Paroxismos*.

Mais um elemento comum entre terror e tragédia é o estranhamento proporcionado pela desorientação espaço-temporal do eu e a indefinição entre o que é o espaço do sonho e o espaço do real. O tempo das personagens femininas fica suspenso num agora permanente — *ego ei mi* —, um presente eterno; elas *são* sempre, não foram nem serão. Amélia vive, como Norma Desmond de *Sunset Boulevard*, numa mansão anacrónica, presa nas fotografias de si própria. A dama pé de cabra e Bancshi são também almas penadas que dirigem o homem não para uma saída mas para um permanente regresso a si mesmo. No género do terror, os fantasmas voltam impulsionados por um erro ou uma ferida, um trauma (passivo) ou um crime (activo) de que fala Aristóteles (*Poética*, 1453^a), mas a sua linearidade fica turva, o passado irrompe no presente, fundindo os tempos na ideia de um segredo oculto, o *unheimlich* freudiano. O filme de terror assume popularmente essa dispersão filmando a sombra, ora ali ao fundo, ora mesmo atrás de nós, movendo-se em câmara ultra-rápida. O tempo fica caótico, incómodo e frágil, promove-se o desconforto, e as fronteiras entre o real e o imaginário atenuam-se — a capacidade de atravessar essas fronteiras é assumida na cena de meditação entre os dois irmãos, Edward e Manuel, ou simplesmente num êxtase de embriaguez e loucura. Na tragédia, Ájax vive o mundo alucinado combatendo touros e Hércules penetra noutra dimensão, confundindo presente e passado, desejo e medo, em que matar os inimigos imaginários é também matar a própria família.

É por isto que tantos filmes começam num passado mítico. *A Semente do Mal* tem um início análogo ao d' *O Exorcista* (1973): a história começa num tempo mágico

do passado, numa escavação arqueológica. No filme de Abrantes esse tempo anterior habita o «remote palazzo», a casa «built like a million years ago», como diz Riley, a personagem de suporte a Edward. Nesse momento inicial (e depois no plano final do filme) é-nos dada a ver uma Amélia jovem transfigurada em bruxa com os olhos demoníacos, o veneno no biberão, a violação do laço sagrado de parentesco, *philia*. O *alagon* aristotélico, o passado mítico e maravilhoso da história está na *backstory*, é remetido para um passado lendário fora-da-cena, como preferia Aristóteles, isto é, dentro da história mas fora da ação dramática propriamente dita. Este passado fora-da-cena ou obsceno é ainda *extramuros*, e esta é outra característica trágica do espaço do terror, ele nunca é claramente visível ou perceptível: «Oedipus is oumos (wild) and xenos (strange), his place is the outskirts of of the city» (Hamond 2017: 6). Por exemplo, o Monte Cítero, onde os heróis são abandonados ou assassinados, ou a Esfinge devoradora, estão fora dos limites do espaço civilizado, em lugares de fronteira, o irmão de Antígona morre às portas da cidade, do lado de lá. Esta fronteira é assumida, n' *A Dança dos Paroxismos*, com o jogo entre os edifícios clássicos e monumentais e a floresta densa; na Amélia de Gabriel Abrantes, o contraste é apresentado entre Nova Iorque e a floresta portuguesa. Os espaços do terror estão sempre colocados fora do polo civilizacional e os tempos são sempre de transição. Em *A Maldição de Marialva* vivem-se indícios dos «sinais do ano 1000 que se aproxima», há rituais de passagem entre solstícios colocados num presente espectral, que é apenas, nem antes ou depois. Caminhar livremente entre estes espaços permite ainda dramatizar o conhecimento. No terror e na tragédia, o conhecimento, a entrada no interdito e no desconhecido, é problematizado. Caracteristicamente na ação trágica desconhecer é mau, mas conhecer é sempre muito pior, os heróis são vítimas da curiosidade ou da vontade de saber, como o cavaleiro de Brum do Canto, a Maria Alva de Macedo, ou o Edward de Abrantes.

A unidade de ação, em terror e no género trágico, deve também ser absoluta e claustrofóbica, posto que à menor dispersão se perde o medo. É por isso que o filme de Macedo não tem a mesma intensidade dramática que o de Gabriel Abrantes ou de outros filmes do género terror, uma vez que apresenta as características que Aristóteles chama de épicas e não trágicas. Além de ter sempre demasiada gente em cena, tem também ação paralela, que entretém, mas que também dispersa o temor e a compaixão; para tanto é necessária uma unidade claustrofóbica de ação e de espaço, seja apenas uma

divisão, sejam os corredores labirínticos, seja uma cave escura — quanto mais fechado for o espaço, maior será o terror, e mais hábil será o jogo entre o campo e o fora-de-campo. Michel Chion (1988: 22) afirma que «nenhuma arte dramática está mais apta a provocar o terror e o medo que o cinema», sendo que os mecanismos do fora-de-campo servem a produção do calafrio, *suspense*, susto e angústia. Aristóteles dizia que o *fobos* (no seu significado lato, entre temor e suspense) *pode* ser suscitado pelo espectáculo (*opsis*), embora deva ser suscitado pelo argumento (*mythos*). Além de uma história, o terror é também um modo de filmar, forçando o mal para fora dos limites do ecrã, para que fique em todo o lado, mesmo aqui atrás de nós na sala escura. A experiência do espectador será mais sensitiva do que cognitiva, porque a câmara subjectiva, tantas vezes usada, induz uma atenção extremada, não apenas intelectual mas altamente física, uma hiperestesia do espectador, que estremece a cada sombra no fundo do ecrã, com uma torneira que pinga, uma porta que range ou uma vela que se apaga. Enfim, a tragédia clássica inaugura os parâmetros das ficções de género (Melo: 2011) e uma vez inventada, já não pode desinventar-se.

Só no início do século XXI o terror começou decididamente a receber o reconhecimento académico que merece, embora as primeiras publicações do principal teórico do género, Noël Carroll, datem do final dos anos 80, dando seguimento às de Júlia Kristeva, onde se explora especificamente a personagem feminina no terror e a fobia psicanalítica da mãe primordial. Ora se é verdade que a mulher vem sendo definida no cinema apenas como elemento constituinte do homem, seja enquanto amante, escrava, ama, madrasta, musa, rainha, donzela, é apenas enquanto bruxa que ela assume a agência plena e a tragicidade heroica. A centralidade indelével das figuras femininas foi a principal razão pela qual escolhi estes três filmes. Neles a bruxa exhibe a sua vontade caótica e tirânica, estabelece as suas próprias leis, os seus interditos, decretos e profecias, tornando irrelevante ou subvertendo os papéis tradicionais da mulher, que, segundo Freeland (1996), se escondem no subtexto das heroínas femininas do terror. Perante esta figura soberana, os personagens masculinos são representados como bonecos infantis sem domínio próprio, se não mesquinhos e manipuláveis. A presença feminina nos outros filmes de terror portugueses que mencionei anteriormente é apenas paráclita, já que nenhuma dessas mulheres é a catalisadora da ação. Em *Mãos no Fogo*, a Maria de Lurdes, magistralmente interpretada por Rita Durão, é rebequiana, mas

incrivelmente tácita e também ela uma vítima do poder autocrático do dono da casa. N’O *Barão*, Leonor Keil representa um impulso a dois tempos orgiástico, bacante e também vestal e contido. Em qualquer caso nenhuma delas é catalisadora da ação, embora o trabalho coreográfico e físico que a atriz desenvolve consiga veicular o corpo feminino como vetor do oculto, preso entre a materialidade grotesca, feita de sangue e vísceras, e uma presença diáfana e etérea, que passa pela sublimação daquela visceralidade — algo que nos habituámos a ver também no trabalho de artistas femininas como Louise Bourgeois, Paula Rego, Frida Kahlo ou Cindy Sherman.

Maria Alva:

A Maldição de Marialva, de António de Macedo, mostra-nos a lenda de Maria Alva, uma moira encantada com pés-de-cabra que se imolou da torre alta de um castelo medieval na aldeia de Marialva, no limiar do ano mil. Inspirada na lenda da dama pé-de-cabra, imortalizada por Alexandre Herculano nas suas *Lendas e Narrativas*, ela é um ícone da cultura popular portuguesa. A história é introduzida por uma mulher velha que lamenta cem anos de esterilidade e pestilência da terra, resultado da maldição de Maria Alva e da expiação de um passado iníquo de caça às bruxas. Tudo começa com o enforcamento público de três homens acusados de pactuar com o demónio, deixando uma viúva ferida e uma órfã, Celeste Carrasco, recolhidas por um misterioso físico (com alguma certeza inspirado na personagem de Jorge de Sena) que não consegue salvar a mãe, mas que toma a órfã por aprendiz. Depois da morte da mãe, suspeitamos que ela encarnou na figura de Maria Alva que, surgida não se sabe de onde, vem iniciar na corte um matriarcado, pondo fim às lutas e rivalidades masculinas pela conquista do trono — neste ponto a história afasta-se da versão de Herculano e inspira-se mais na personagem histórica que terá inspirado a lenda da Dama, descrita no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, D. Mécia Lopes de Haro, a qual resiste a um cerco do castelo ajudada apenas por mulheres da corte. Todavia, Maria Alva acaba por ser vítima de uma maquinação palaciana e o seu segredo bem guardado, os pés bifurcados, é descoberto. Ao ver que são patas caprinas, toda a gente corre a dizer que ela é o belzebu ou «a filha de satanás». Em desespero, Maria Alva atira-se das muralhas do

castelo, desaparecendo no ar e condenando a terra e os seus habitantes a 100 anos de dormência.

Uma das questões que se tem colocado nas várias análises da lenda de Herculano é se os pés de cabra são, ou não, uma associação clara entre a dama e o demónio. Considero que no texto de Herculano essa associação é referida como um *dicatur* popular, relacionada com a credence cristã sobre todas as coisas pagãs ou desconhecidas. Neste caso os populares funcionam como as irmãs de Psique, convencendo-a de que o seu amado, Eros, é o demónio em pessoa. O anticlericalismo de Herculano e sobretudo a crítica à educação do povo nos moldes da igreja fazem sentir-se também na narrativa do «O Bispo Negro». Em Herculano, os pés-de-cabra da dama não são forçosamente símbolo de um demónio, referenciado no sistema cristão e medieval, mas tão simplesmente de uma outra ordem cultural que assume a livre circulação entre vivos e mortos e entre pessoas e animais. O fauno, ou o centauro ou as musas dos lagos não são necessariamente demoníacos, mas apenas seres em que os dois géneros ou espécies coabitam sem atrito, assumindo-se como novas entidades culturais não totalizantes. Na lenda de Herculano, a dama exige a Dom Diogo Lopes que se demita do hábito das «benzeduras», não por ela ser algum demónio mas antes por querer demarcar-se da ordem cultural que ele adquiriu desde a infância, uma ordem porventura mesquinha e vazia de conteúdo espiritual, que Herculano denuncia na aritmética infantil de Dom Diogo Lopes, para quem matar uns quantos mouros equilibra a balança dos pecados com o abandono do acto de se benzer. O ponto fundamental que une as várias versões (a de Herculano, a do *Livro de Linhagens* e a de Macedo) é haver um segredo ou interdito que é quebrado e, em resultado disso, a dama desaparecer, evaporar-se, suicidar-se ou fugir. A dama vem pontificar uma guerra tácita entre partes, entre passado e futuro, entre mouros e cristãos, entre a natureza e a atividade humana e entre homem e mulher, sendo que a mulher se vê, nesta narrativa, associada não só ao meio silvestre e à ecologia artemisiana, mas também aos códigos éticos, não regulados pela Igreja, mas a que o homem deve obedecer, sob penas pesadas, de modo a poder servir-se dos animais e da natureza para sustento próprio.

No filme de Macedo a procura de um equilíbrio ou harmonia entre os sexos exprime-se na questão do convento misto que Dom Diogo prometeu mas não chegou a edificar. Há ainda um diálogo dramático entre as instâncias do feminino e do masculino,

à maneira da *Flauta Mágica* de Mozart. N'A *Maldição de Maria Alva* é o Físico que, como Sarastro, representa a lógica e a Luz, opondo as suas vestes de um negro clerical e académico à figura vestal e lunar de Maria Alva, sempre vestida de branco, que «vai passear à noite pelas serras», e semeia o castelo com símbolos do feminino, luas, xizes e triângulos invertidos, que Macedo parece ter decalcado do *Dictionnaire des symboles*.

Na lenda de Herculano a cena mais fantástica, a ascensão «diabólica», da dama é descrita como uma espécie de parto invertido, ela, a filha e a cadela negra (toda a metade feminina da família, portanto) desaparecem por uma fenda no teto, que depois é entaipada, como que cosida e silenciada. Esta cena estranha já vem referida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (1344); embora aí se trate de uma «frecha» na parede e não no teto, o que interessa é a ideia de evaporação e sumiço maravilhoso. No filme de Macedo, o ambiente masculino é ilustrado com ferros e espadas que ferem a viúva e que procuram trespassar a filha. A cena da marcação das condenadas com o ferro quente dissolve-se na cena do banquete em que as espadas trespassam o javali morto no banquete que os convivas devoram. Maria Alva vem depois castrar simbolicamente os instrumentos de violência com a sua tomada do poder na corte, legitimada por um poder mais alto. No momento de tomar o trono, responde-lhe o conde deposto: «Vós abusais do facto de ser mulher, impedindo-me de usar a minha espada contra vós» enquanto volta a embainhar a espada. No final da história Maria Alva é vítima de uma armadilha: um pajem ardiloso espalha areia no chão em redor da sua cama — uma alusão ao truque usado pelo caçador para identificar a presença de caça — para que se vejam as marcas dos pés misteriosos da rainha que sempre recusara sapatos. Maria Alva é continuamente assaltada por homens, seja porque a sua sensualidade livre é reprovada pelo físico — que a acusa de ter transformado o convento «num jardim de luxúria» —, seja pelos avanços estuprosos dos que tencionam dominar o castelo ou exigir-lhe um casamento forçado, questionando sempre a sua autoridade. Tanto a Maria Alva de Macedo como a Dama de Herculano legitimam essa autoridade numa ordem sobrenatural, declarando ambas que: «O meu senhor não é deste mundo». Na lenda de Macedo, ela «procura terras onde se fundaram conventos duplos», numa alusão à equidade e à unificação do feminino e do masculino que, todavia, se manifestará apenas na prole da Dama encantada, na pessoa de Celeste Carrasco, a órfã da velha bruxa condenada (materializada em Maria Alva) que, como a Pamina de

Mozart, é a síntese perfeita da racionalidade e da irracionalidade mágica, filha da bruxa, mas educada pelo físico iluminado — o seu equivalente em Herculano é justamente a personagem de Íñigo Guerra, filho da Dama e de Diogo, que combate os inimigos do pai, mas também recupera a memória da mãe e «nunca mais entrou numa igreja».

Banschi:

A *Dança dos Paroxismos* é, como toda a tragédia, a história de uma morte anunciada e também assenta numa figura feminina da cultura popular, a Banschi, ou Banshee, uma fada de origem celta que, segundo algumas fontes mais comuns, anuncia a morte de alguém com gritos ou cantos, podendo ainda ser representada como uma lavadeira. Talvez a cena inicial das lavadeiras esteja relacionada com o mito desta bruxa nórdica. De qualquer modo, as referências mais sólidas virão do poema de John Keats, «La Belle Dame Sans Merci», em que a visão da figura espectral feminina encerra a dualidade do amor e da morte, e, evidentemente, o poema *Les elfes* de Leconte de Lisle, de que cito este excerto inicial:

«Hardi chevalier, par la nuit sereine
«Oú vas-tu si tard? dit la jeune reine.
«De mauvais esprits hantent les forets,
«Viens plutôt danser sur les gazons frais.»
Couronnes de thym et de marjolaine,
Les elfes joyeux dansent sur la plaine.

«Non, ma fiancée aux yeux clairs et doux
«M’attend, et demain nous serons époux.
«Laissez-moi passer, elfes des prairies
«Qui foulez en rond, les mousses fleuries
«Ne m’attardez pas loin de mon amour
«Car voici bientôt les lueurs du jour.»

No filme de Brum do Canto, o cavaleiro atreve-se a entrar onde outros nem sonham: «e uma curiosidade invencível impeliu-o para o lugar dos encantamentos e feitiços», lê-se nas legendas deste filme mudo, ilustrando a falha trágica da condição humana: saber o caminho e, no entanto, desviar-se. Na história de terror mais banal, é o momento em que alguém abre o livro amaldiçoado, a caixa tenebrosa, a porta proibida ou o santuário da múmia. Com este movimento se marca, no filme, a saída das planícies saudáveis e cultivadas para a entrada na floresta escura e selvagem, onde a folhagem se adensa e o horizonte desaparece. O percurso do cavaleiro deixa de ser linear para passar a ser circular e labiríntico. Das vacas e dos animais domésticos, cães e galinhas, que povoavam as planícies dos lavradores, a fotografia passa agora para as criaturinhas selvagens e livres da floresta, sapos, borboletas, cobras e até elfos ou ninfas. Aí, o cavaleiro começa a ser embalado em movimentos de câmara bruxuleantes, o realizador veicula uma sonolência, um torpor, e a presença da música é assinalada visualmente. A «flauta de Pã» tocada pela «ninfeta» acelera o ritmo e tudo assume um erotismo natural em crescendo. Surgem «Os habitantes de Elfland coroados de ervas aromáticas», e o cavaleiro parece entrar no reino dos sentidos e da sensualidade, o olfato é agora evocado, como que ambicionando um cinema total.

As imagens da bela amada, Galeswinthe, antagonista de Banshee, surgem em imagens sobrepostas, como que alternando presença e ausência, evocando também a definição de saudade de Teixeira de Pascoas: «uma mistura de desejo e lembrança» (2007: 86). As únicas palavras proferidas pela imagem de Galeswinthe são: «Lembra-te de mim», referindo um tempo passado, uma idade do ouro, que ao mesmo tempo parece nunca ter chegado a existir, condenado a ser memória permanente. A frase é o *moto* do fantasma, repetido pelo pai de Hamlet, afirmando paradoxalmente que já não está aqui e também que estará sempre aqui. Galeswinthe é também a Anabelle Lee, de Edgar Poe, eco de um amor perdido da juventude dourada, cuja presença é eliminada por um anjo exterminador e invejoso, aqui materializado na rainha Banshee. O convite para dançar com todas as raparigas, e com ela, é um convite erótico, a dança é um ritual de acasalamento, e a recusa do cavaleiro apresenta-se como uma escolha moral. A bruxa Banshee provoca a sua masculinidade, perguntando-lhe se tem medo, iniciando o desafio da sedução, enquanto «o horizonte se incendeia». Para o cativar, Banshee oferece-lhe a tentação do maná infinito de riqueza e abundância, o reino dos mares e

todas as suas riquezas. Depois, como Amélia, dá-lhe permissão para partir, o que serve apenas para sublinhar a escolha voluntária do herói que, embora ilusória, lhe concede a agência mínima necessária na catástrofe — para isso funciona o aviso das lavadeiras ao cavaleiro para se afastar da floresta, ou dos caseiros nas terras de Amélia. Feita a escolha, o cavaleiro é já um cadáver adiado, filmado a entrar e a sair de todos os lados do ecrã numa espiral que simboliza a sua queda.

Amélia:

A Semente do Mal conta a história de um rapaz, Edward, que vive em Nova Iorque com a namorada, Riley, e está empenhado em descobrir as suas verdadeiras origens, uma vez que foi criado num orfanato. Um teste genético feito online trá-lo a Portugal, onde encontra o seu irmão gémeo e a sua misteriosa mãe, num palacete grandioso e isolado nas matas portuguesas, produzindo no casal alguma excitação pela evidência de Edward ser um congénere da aristocracia local — Nova Iorque funciona como a cidade de Corinto e Portugal como a sombria e trágica Tebas. O jovem Edward, além de sofrer psiquicamente com visões demoníacas, não pode sequer celebrar o aniversário em data designada por não saber em que dia nasceu, o que leva a namorada a oferecer-lhe o tal teste genético.

Indiferentes aos avisos receosos dos locais, Edward e Riley são recebidos com grande entusiasmo pelo seu irmão gémeo, Manuel, no dito palacete de onde fora rapto em bebé. Edward é apresentado à sua mãe, Amélia, uma mulher velha e rica, grotescamente repuxada por operações plásticas de rejuvenescimento. Mais tarde vimos a saber que Amélia se mantém viva e jovem há vários séculos com uma receita especial, ir comendo os filhos que tem dos próprios filhos. Mas Manuel, o gémeo que não foi rapto, é estéril, obrigando-a a recorrer a cirurgias plásticas, em vez de seguir o seu ritual incestuoso, infanticida e canibal. Assim, a chegada de Edward traz-lhe de novo a possibilidade da juventude eterna. No fim, Edward escapa com vida, mas Amélia recupera a juventude ambicionada num enredo trágico, a um passo da comédia.

Gabriel Abrantes não se coíbe de abraçar com humor os lugares-comuns da psicanálise, subvertendo a maternidade sublime ao ajeto kristeviano — um braço tatuado

com «amor de mãe» daria um ótimo cartaz para o filme. A primeira cena assume aquela subversão quando vemos um conta-gotas pingar um líquido suspeito no biberão de leite materno e o choro de bebê que se ouve resume o trauma e o crime do início da história edipiana. Amélia é ainda a bruxa que, como a Medeia de Apolónio de Rodes, alterna livremente entre juventude e velhice, utilizando uma medicina mórbida. É também a *vagina dentata*, simbolizada nas caves escuras e húmidas do palácio onde o pai das crianças apodrece acorrentado. A sua temeridade equipara-se à dos que cometeram os crimes inaugurais horrendos e espetaculares da cultura clássica, quase sempre atribuídos apenas a homens, como Laio, que sacrificou Édipo para continuar vivo, ou Atreu, Tântalo e Cronos. No filme esses homens encarnam agora em mulheres poderosas como a duquesa de Alba de Goya, sugerida no retrato de Amélia que domina algumas cenas do filme — a propósito disto, o próprio realizador confirmou a inspiração para o figurino de Amélia na figura mediática, já falecida, da velha duquesa Caetana de Alba, conhecida pela liberalidade conjugal, pela excentricidade autocrática e pelo excesso de cirurgia plástica, porventura acreditando, como diz Amélia, na cena em que mede forças com Riley, que «time turns magic into science».

O bebé abandonado no parque de estacionamento tem uma génese edipiana que atravessa todos os contos de fadas, de aí para a frente já sabemos que o jovem Edward Ipus (o nome não é coincidência certamente) será assombrado por dúvidas relativas à sua identidade, cuja dissipação dependerá de uma consulta a um qualquer oráculo divino, magistralmente assumido no filme pela Inteligência Artificial (agora uma *ma-china ex-deus*): a empresa AnceStory, cuja voz oracular no telemóvel remete Edward, tal como Édipo, novamente para o ponto de partida, apresentado como origem inescapável das visões diabólicas que atormentam o jovem ainda em Nova Iorque. Se ao menos Édipo não tivesse ido a Delfos, se ao menos resistisse à tentação de saber o seu historial genético, seduzido pela possibilidade de ser aparentado com alguma figura ilustre ou real.

* * *

A bruxa parece ser o único estado que permite à mulher atingir a autonomia do sublime. Enquanto bruxa, ela já não é apenas bela, mas aterradora, negra e extasiante.

Amélia, Banshee e Maria Alva, livres da sua beleza, regressam ao grotesco, com ele ascendem e nele se afirmam. A abjetificação da maternidade é, na Dama Pé de Cabra e em Amélia, tão desafiadora das categorias formais e familiares quanto a história de Édipo. Segundo Bruno Bettelheim a bruxa «é a reencarnação, nos seus aspectos opostos, da mãe totalmente boa da nossa infância e a mãe toda má da nossa crise edipiana» (Bettelheim 1975: 91), isto é, da mãe que tudo providencia e da mãe que tudo exige, fálica e castradora e tudo o mais que a psicanálise gosta de esgaravatar. Certo é que a autonomia absoluta das três figuras remete para o tropo da *femme fatale*, «one could speak of her as a figure of male fantasy, articulating both a fascination for the sexually aggressive women, as well as anxieties about feminine domination» (Bronfen 2004: 106), ou para uma nova forma de poder que tanto pode ser despótico como revolucionário. A sua soberania é representada tanto pela isenção das mais básicas interdições morais do humano (canibalismo e incesto), como pela imposição de regras anárquicas, sejam as «benzeduras» da Dama de Herculano, ou a inviolabilidade de um território. O incesto, o canibalismo e o assassinio fazem parte dos crimes contra *philoï*, ou entre familiares, mas são também aqueles que melhor exprimem a presunção suprema do que se considera acima da lei, não se aplicam a faraós nem a quem se toma por um semideus; neste caso, a transgressora situa-se fora do humano, e extramoral. Como todo o soberano, estas três mulheres não deixam de oferecer proteção em troca de obediência, a autoridade delas coloca o homem no papel da criança obediente, acometida de um medo simultaneamente apavorado mas excitante, como o de Dom Diogo Lopes, do Caçador e do Cavaleiro. Não esqueçamos que elas são ao mesmo tempo a causa da queda e da consagração destes homens. Como a Esfinge às portas de Tebas, a Banshee tem o domínio absoluto da floresta encantada e do «reino dos mares», cabe-lhe a ela oferecer um reinado ao cavaleiro, sublinhando a sua função imperial. Amélia apresenta também todas as características de um soberano, detém os recursos, o dinheiro e o património de que também goza a Norma Desmond de Billy Wilder, proclamando, como Amélia, «I am rich», e é igualmente temida e venerada pelos locais. Maria Alva toma o poder num *coup* e regula a vida na aldeia com justiça e prosperidade. As três personagens são poderosas, visto que o seu poder é extra-moral — «para mim não há inocência nem culpa — replicou a dama rindo às gargalhadas». Talvez por isso todas as três protagonistas riem, uma gargalhada de bruxa, todas memoráveis (a de Lídia

Franco, a de Amélia e a da Banschi), apontando a precaridade e o distanciamento dos sistemas vigentes.

No entanto, o poder que elas exercem é efígio e estático, fruto de uma obsessão compulsiva excepcionalmente trágica. Amélia está presa num ciclo vicioso de procriação e morte, a Banshee, eternamente só, não tem outra função que não ferir fatalmente os homens, Maria Alva está condenada ao fracasso da manutenção de um segredo. Não há espaço para o desenvolvimento num padrão perpétuo, fruto de um passado eruptivo e crónico e de um futuro que é apenas um regresso ao ponto de partida — as histórias de terror são sempre de certa maneira circulares, como as trágicas. Por isso, Maria Alva «não envelhece e não adoece nunca», como Amélia, ela está presa num espelho ou numa fotografia. Luís Mendonça fala, a propósito de *Laura* (Otto Preminger, 1944), em *Espelhos do Film Noir*, sobre o desejo de possuir uma imagem como uma das mais belas metáforas sobre cinema, em que morte e desejo se fundem num só (Mendonça 2019: 65) Amélia luta para possuir essa imagem, «You should draw me, I love to pose». A beleza destas mulheres é espectral, na medida em que é imagem por excelência, e impera apenas *qua* imagem, uma imagem de beleza e juventude, um agora de que recusam separar-se.

É a medida do visual e da alucinação que conclui a espectralidade feminina na antologia da mulher fatal, não na medida em que as ações dela causam a perdição do homem, mas antes porque funcionam como imagem. A mulher fatal coloca-se no campo de visão do homem, esperando apenas que o seu olhar recaia sobre ela. Ela é pura imagem, puro cinema, albergando todavia a desconfiança platónica da imagem, de que ainda não nos livrámos. Mesmo que não seja uma figura manipuladora nem mentirosa, a *femme fatale* raramente mente, antes fere com a verdade, tem uma agenda própria, é certo, mas que não passa pela realização de um sonho erótico ou pela mera venialidade infantil do homem; ela possui a frieza de uma imagem, mecânica, química ou digital enganadoramente bilateral, isto é, suscita emoções mas não tem emoções ela própria, surge nas expressões estéticas da beleza, da música, do canto e da dança, como a obra de arte num caixão de vidro ou numa moldura, *in a frame*, numa trama, sujeita ao fechar dos olhos, que se esvai e acaba quando a fita chega ao fim, anunciando a sua *alluring artificiality*, desaparecendo num ponto de luz. Maria Alva, ao cair dos muros do castelo, deixa apenas as suas vestes no chão sem corpo. São um nada, um só olhar para

a câmara que todavia provoca um ricochete que fere, dando corpo às palavras de André Bazin em «A Ontologia da Imagem Fotográfica» (1960).

[A autora segue o Acordo Ortográfico de 1990]

Referências

- BELFIORE, Elizabeth (2000), *Murder Among Friends*. Oxford: Oxford University Press.
- BÉRTOLO, José (2021), «Um Cinema da Mente: A Dança dos Paroxismos e a Primeira Vanguarda Francesa», in *Aniki — Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n.º 1, 4-26.
- BETTELHEIM, Bruno (1991) [1976], *Psicanálise dos Contos de Fadas* [*The Uses of Enchantment*]. Lisboa: Bertrand.
- BRONFEN, Elisabeth (2004), «Femme Fatale — Negotiations of Tragic Desire», in *New Literary History*, v. 35, n.º 1, 103-106.
- CARROLL, Noël (1987), «The Nature of Horror», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n.º 1, 51-59.
- CASTELLO BRANCO, Patrícia Silveirinha (2013), «A Dança dos Paroxismos e a desorganização da paisagem rural portuguesa», in *Filmes Falados, Cinema em Português, V Jornadas*, 2013, 15-24.
- FRANZ, Marie Louise von (1984) [1972], *La femme dans les contes de fées* [The Feminine in Fairy Tales] (trad. Francine Saint René Taillandier), 2.ª ed., Paris: La Fontaine de Pierre.
- FREELAND, Cynthia (1996), «Feminist Frameworks for Horror Films», in Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 742-763.
- HERCULANO, Alexandre, *A Dama Pé de Cabra*, disponível em: dominiopublico.gov.br
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trad. Leon Roudiez). Nova Iorque: Colut University Press.
- NEGREIROS, José de Almada (2019), *Sobre Cinema* (ed. Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (2007), *A Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SANTILLI, Paul (2007), «Culture, Evil, and Horror», in *The American Journal of Economics and Sociology*, v. 66, n.º 1, 173-194.
- SIQUEIRA, Ana Márcio Alves, et al. (2012), «A Face Negra de Alexandre Herculano: Visões Históricas do Mal na Construção do Sobrenatural em *A Dama Pé de Cabra*», in *Abril: Revista de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 4(8), 67-84.

Fantasmagoria¹

Margarida Medeiros

«Fantasma» é uma palavra que remete para uma pluralidade de sentidos. Por um lado, é o nome para uma entidade literária e ficcional, associada a uma figura desmaterializada, a uma presença frequentemente sentida mas invisível e muito recorrente na literatura do século XIX. Por outro, é um termo introduzido na psicanálise, remetendo para as motivações inconscientes e persistentes que condicionam a acção humana. A partir dos anos 60 do século XIX, a fotografia «espírita» explorou intensamente, e comercialmente, as potencialidades de manipulação da fotografia para a fabricação de espíritos e fantasmas. E ao longo do século XX, o cinema desenvolveu todo um género de ficção associada à revisitação dos mortos ou assombrações.

* * *

A ideia de que a fotografia tem uma ligação intrínseca à fantasmagoria não é de hoje, ainda que hoje ela adquira contornos diferentes: com o advento da fotografia digital, inúmeros arquivos pessoais e públicos se multiplicaram, introduzindo um permanente fazer e desfazer das imagens, e colocando mais em evidência a necessidade de contornar o retorno do recalcado que toda a fotografia convoca.

Barthes fala, logo no início de *A Câmara Clara*, da dimensão de espectro da fotografia, quando aponta três vectores da operação fotográfica: o *operator*, o *spectator* e o *spectrum*: *espectro* no sentido de «que esta palavra conserva, na sua raiz, uma relação com o espectáculo», mas também porque toda a fotografia é uma espécie «de regresso do morto» (Barthes 1980: 23-24).

¹ Este capítulo reproduz na íntegra o texto homónimo que se encontra em *Animismo e Outros Ensaios* (Documenta, 2023), tendo-se apenas eliminado algumas referências a outros capítulos do mesmo livro bem como as imagens ilustrativas [Nota dos Organizadores].

A ideia (e prática) da fotografia como registo de espectros vai tão longe quanto 1840, quando Hippolyte Bayard, frustrado pelo facto de Daguerre ter sido ouvido como inventor da fotografia, enquanto ele era menosprezado, faz um auto-retrato supostamente *post mortem*. Por detrás da sua fotografia intitulada *Auto-retrato afogado* escrevia: «Aqui jaz Hippolyte Bayard...», contando que, por desespero, «o desgraçado» se tinha afogado e sugerindo que as pessoas se afastassem porque já devia estar a cheirar mal... Esta é, pois, uma fotografia «já do outro mundo», contemporânea do texto de Edgar Poe «Revelação Mesmeriana» (1844), no qual Poe narra um episódio passado com um moribundo, o qual teria ainda falado já depois de fisicamente morto, ou seja, do «outro mundo».

Em ambos os casos, de Bayard e Poe, se trata de metáforas literárias; mas Bayard marca desde logo na história da fotografia a vocação desta para a transgressão de fronteiras taxionómicas. Se a fotografia é uma representação, na linha do realismo pictórico que a precede (Galassi 1980), também parece possuir a capacidade de se confundir com a própria coisa e, neste caso, ser ou parecer o próprio objecto ou pessoa na folha de papel. Começa aqui a tradição *fantasmagórica* da fotografia, materializada no texto que o suposto cadáver teria escrito no verso da fotografia.

* * *

O interesse da cultura ocidental pelos fantasmas, mesmo que de um modo humorístico, domina a literatura desde o início do século XIX: Hoffman, Poe, Hawthorne e mais tarde Maupassant, Charles Dickens, Villiers de l'Isle-Adam, e mesmo Júlio Verne, interessaram-se por esta temática. Na história do pré-cinema, é um lugar-comum a identificação dos espectáculos fantasmagóricos de lanterna mágica e de *Phantasmagoria* de Robertson como pioneiros do cinema, pelo princípio de projecção a eles associados. A invenção de Robertson, datada de 1822, rapidamente se propagou por toda a Europa e América; era constituída por um espectáculo no qual o conteúdo das imagens provocava arrepios ou terror, ou simplesmente riso: convocavam esqueletos, espectros, fantasmas, cenas de mortos-vivos, numa forma de entretenimento visual de massas que tem a sua intensa expressão também na literatura da época (Warner 2007).

Na história da fotografia, a representação iconográfica de fantasmas, enquanto prova da revisitação dos mortos, ocupa um período muito específico: o período, numa

primeira fase, dominado pelo espiritismo, ou por uma certa prática do espiritismo, durante o qual, entre 1863 e 1880, se produziram o que se convencionou chamar fotografia espírita ou de fantasmas. Numa segunda fase, dominada por teorias de fluidos e auras — praticada por cientistas como Baraduc, Luys e David, Ochorowicz, entre outros —, a representação torna-se abstracta e só vagamente figurativa, sendo interpretada em função dessas teorias como imagens representativas do mundo interior do sujeito, directamente inscrito nas placas fotográficas. Importa realçar que a relação produtiva da fotografia com a fantasmagoria reside no facto de ser o carácter apodíctico desta, o seu valor *documental*, que garante a realidade do representado: os conhecidos fotógrafos que realizaram «imagens espíritas» faziam questão de notar o seu «carácter não estético», mas simplesmente de *prova*, ou seja, remetendo-as para uma característica fundamental da fotografia, sobretudo analógica, a de conexão física com a presença do objecto representado (Chérourx 2005; Medeiros 2010; Stollow e Meyer 2020).

Paralelamente, também nessa época se desenvolve toda uma produção de carácter jocoso, que aposta na fotografia de fantasmas enquanto forma de entretenimento e diversão — ainda no século XIX e preconizadas já no livrinho de David Brewster, de 1856, sobre o estereoscópio². O facto de a fotografia espírita se ter tornado quase uma indústria, sobretudo entre os anos 60 do século XIX e as primeiras décadas do século XX, é um forte indício em como aquela não esteve apenas ligada a questões de crença, mas se desenvolveu em grande parte com propósitos de entretenimento (Natale 2016). Édouard Buguet é um dos exemplos de um fotógrafo que, depois de ser desmascarado, mudou o perfil do seu estúdio para se tornar abertamente um fotógrafo «fake», que «assegurava o espectro na fotografia»³.

No entanto, os efeitos *fantasmagóricos*, ou sugestivos de outras realidades menos sensíveis, não deixaram nunca de tomar outras direcções na viragem para o século XX, menos directamente ligadas a crenças religiosas, ou a sistemas oculistas de pensamento, ou ainda lúdicas: no surrealismo com as «solarizações» e «rayogramas»⁴ de Man Ray,

2 Cf. David Brewster, *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction* (Londres: John Murray, 1856).

3 Ainda nos anos 50 do século XIX, e seguindo a sugestão de David Brewster, a London Stereoscopic Company produziu séries de cartões estereoscópicos onde figuravam fantasmas, de entre os quais alguns remetendo para o conhecido conto de Charles Dickens, *A Christmas Carol* (1843).

4 Nome que Man Ray deu às suas experiências com fotogramas (designação de Moholy-Nagy), criado a partir do seu nome artístico, mas também uma piscadela de olho à tecnologia de raios X, que tinham uma aparência semelhante.

ou o seu retrato da marquesa Casati, desfocado; na recepção cultural e estética das fotografias de raios X, durante as primeiras décadas do século XX; nas fotografias *foto-dinâmicas* do futurista Antonio Giulio Bragaglia nos anos 1910, nas quais o movimento estroboscópico provoca arrastamentos e cria efeitos «assombrados». O recurso ao arrastamento da imagem fotográfica, a prolongadas exposições ou à sobreposição foram alguns dos processos usados para criar efeitos «fantasma», não já como prova documental da existência de espíritos, fantasmas ou auras, mas para sugerir realidades mentais e psíquicas não configuráveis pelos moldes tradicionais de representação.

Dubois (1984) falava de uma *tanatografia*, que definiria a relação intrínseca e essencial da fotografia com a morte; a fotografia seria uma espécie de Medusa que tudo petrifica, uma máquina de transformar o movimento em estase, em imobilização. Essa dimensão imobilizadora é a principal razão pela qual, para lá da utilização da fotografia em propósitos espíritas ou semelhantes, se fala de uma dimensão fantasmagórica da fotografia, de «regresso do morto» (Barthes). Sigmund Kracauer afirmava, no seu texto sobre fotografia:

Ela representa o que é absolutamente passado, e, no entanto, este detrito um dia foi o presente. A avó foi uma pessoa, e a esta pessoa pertencia o totó e o corpete, tal como a cadeira da alta-Renascença com as suas pontas torneadas [...]. Agora, a imagem vagueia como um fantasma pelo presente, como a senhora do castelo assombrado. Os fantasmas aparecem apenas em lugares onde um terrível crime foi cometido. A fotografia torna-se um fantasma porque o modelo no seu vestido houve uma época em que esteve vivo.

(Kracauer 1936: 56)

E ainda Barthes: «quando se define a fotografia como uma imagem imóvel, isso não significa apenas que as personagens que ela representa não se mexem; significa que não *saem* de lá: estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas» (Barthes 1980: 83).

O facto de à fotografia ser associado esse poder fantasmagórico (e mágico), de representação do invisível, ou de fantasmagorização do observado pela sua imobilização, ou ainda de sugestão de algo presente e não presente simultaneamente, está também associado à natureza duplicadora, repetitiva, que Freud considerava estar no centro do

sentimento de «inquietante estranheza», ou do que recentemente foi traduzido por *infamiliar* por Pedro H. Tavares e Hernani Chaves. Essa estranheza é o que levou Barthes, quase no final do seu livro, a dizer que

[...] a fotografia se torna então para mim um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, *partilhada*, (por um lado, «não está lá», por outro «isso existiu realmente»). Imagem louca, tocada pelo real.
(Barthes 1980: 158-159)

* * *

Fantasma é, por outro lado também, um termo central da teoria psicanalítica, nas suas várias modificações ao longo do século XX. Interessa-me particularmente compreender como as várias acepções, psicanalítica, mística e artística, se encontram.

Segundo a definição de Freud e posterior abordagem lacaniana, fantasma pode definir-se como a realização imaginada do objecto perdido, ou seja, a forma como a acção humana é movida, ou direccionada, a partir de desejos inconscientes em grande parte recalcados e que interferem na relação do sujeito com a realidade.

A ideia de fantasma está intimamente ligada à memória inconsciente, ao *arquivo* identitário: na arte e na cultura, como na psicanálise, são as ideias obsessivas que orientam os actos, ideias inconscientes que teimam em persistir e determinar a acção. Numa época em que, no final do século XIX, física e filosofia desmontam uma noção de real como algo factual e observável, cabe também à psicanálise impor uma nova noção de real ao sujeito, a partir de agora dividido⁵: o real como produto da interacção entre o recalcado e o Eu, como estrutura nebulosa assente em delírios e fantasmas, que leva Terry Castle a sugerir que, sugestivamente, no final do século XIX,

5 Freud refere esta dimensão fracturante da psicanálise especificamente no seu texto «Uma Dificuldade no Caminho da Psicanálise», de 1917, ao mencionar o que considera as três feridas narcísicas para a humanidade. Depois de Copérnico tirar a Terra do centro do mundo, e de Darwin destruir a hipótese teológica do criacionismo colocando a ascendência do homem na natureza animal, seria Freud a introduzir uma terceira ferida narcísica, ao afirmar que grande parte da acção humana é movida pelo consciente, atribuindo à consciência um papel a vários níveis dissidente da tradição filosófica ocidental.

se assiste a uma fantasmagorização da mente («the ghostification of the mind») (Castle 1988).

Não é, pois, por acaso que fotografia e cinema se tornaram determinantes na vida moderna no mundo ocidental: eles vêm responder a um esboroamento de noções filosóficas clássicas de Eu e de Mundo, oferecendo (ou impondo) um conjunto de referências visuais que instituem o «real», e proporcionando uma alternativa à derrapagem do sujeito *borderline* que se afigura no final do século XIX. Na verdade, a simultaneidade histórica entre o nascimento do cinema e o nascimento da psicanálise — os *Estudos sobre a Histeria*, de Freud e Breuer foram publicados em 1895, ano da primeira projecção dos Lumière — mostram uma idêntica atenção aos processos da mente, embora em estratégias diferentes ou mesmo opostas, mas complementares.

No mesmo ano de 1918, em que Malevitch mostra o seu *Quadrado branco*, Rorschach vive em Moscovo e prepara os seus testes de manchas abstractas (*inkblot tests*), que lançará em 1922, e a partir dos quais, face a uma mancha informe, o sujeito projectaria o seu «interior»⁶. Esta tecnologia proposta por Rorschach, de clara inspiração psicanalítica, sugere a dimensão nebulosa, fantasmática, do Sujeito, que com estas pranchas vislumbrava poder decifrar. Mas o mais importante na sua construção é a ideia de, a partir de manchas meramente abstractas, semelhantes às que as crianças faziam com dobragens no papel com tinta-da-china ou tinta permanente, o seu autor considerar que era possível obter significados concretos no plano psicológico, decisivos para a compreensão do sujeito.

À falta de estrutura interna, que surge na literatura com a figura do *flâneur* (Baudelaire, Apollinaire) ou do homem da vitrina (Benjamin), o mundo das imagens técnicas «realistas», ou pseudo-realistas, oferece um conforto: a ilusão de que existe um mundo real objectivo, fora de nós, e que precisamos de *acompanhar*. Mas, ao mesmo tempo que se ergue sobre este sujeito um mundo objectivamente representado, surge também um outro mundo, incerto e subjectivo, de fracos contornos, um espelho sem imagem, uma incerteza entre o real e a alucinação, aparentado ao mundo dos fantasmas, e que se reflecte em muitos dos trabalhos da arte contemporânea. A dupla João Maria Gusmão e

⁶ Rorschach era filho de pintor e ele mesmo hesitou em seguir essa via artística, sendo, paralelamente à sua vida de médico, frequente colaborador de revistas como crítico de arte. Em pequeno, talvez por ser filho de pintor, tinha a alcunha de «inkblot» (mancha de tinta). Cf. Henri Ellenberger 1954.

Pedro Paiva, que se manteve até 2021, produziu, desde o início das suas carreiras, vários projectos nos quais se aborda, justamente, as imprecisões de um mundo entre o subjectivo e o objectivo, entre uma ciência racional e uma outra, recalcada, que explora mundos para além dessa racionalidade.

Nos anos 60 e 70 do século XX, a fotografia é também usada de forma a sugerir dimensões não explícitas visualmente, em trabalhos de artistas como Sigmar Polke, Lourdes Castro, Bernhard e Anna Blume, Francesca Woodman, entre muitos outros, convocando estados alternados de percepção e consciência e reflexões sobre a identidade e o questionamento dos limites identitários.

* * *

Com o advento do digital, toda a questão ontológica da espectralidade da fotografia e do cinema voltou a estar na ordem do dia, dada a aparência desmaterializada das imagens, projectadas a partir de um dispositivo electrónico — sem suporte do celulóide, sujeitas a desaparecer por acção de uma tecla de computador, ao mesmo tempo mais duradouras e mais frágeis.

Laura Mulvey considera que a paralisação de figuras no ecrã (através do congelamento forçado da imagem), de figuras que já morreram (como Natalie Wood, Ingrid Bergman, Lauren Bacall, James Dean, Humphrey Bogart, entre muitos outros), produz o sentimento de *infamiliar* (*uncanny*) associado vulgarmente aos espectros, a figuras que estão entre este mundo e o outro (Mulvey 2006: 162).

Mas o digital veio trazer em si mesmo a transformação do cinema analógico e da fotografia analógica em assombrações do passado. Com a descontinuidade tecnológica, a projecção analógica está cada vez mais circunscrita à cinefilia, a matéria para projectos artísticos, e aos museus (do cinema e outros), e a questão do futuro do cinema como «cinema», como refere Jeffrey Sconce, vai continuar a assombrar-nos:

A teoria dos fantasmas distingue duas manifestações diferentes de fantasmas: o «poltergeist» e o «espectro». Durante quase um século, os parapsicólogos observaram que o *poltergeist* (à letra, do alemão, fantasma barulhento) frequentemente chega de forma súbita e violenta — perturbando as famílias, partindo pratos,

atirando objectos, e geralmente fazendo muita confusão paranormal. «Espectros» (*hauntings*), por outro lado, envolvem aparições mais lentas e intermitentes — uma sombra ocasional no canto de um castelo, quedas inexplicáveis no sótão, um ponto de luz fria com uma má vibração. Enquanto os *poltergeists* irrompem, estando aparentemente mais relacionados com conflitos emocionais ou sexuais, os «espectros» focam-se mais num trauma emocional longínquo associado a um local específico. A assombração clássica envolve um fantasma que não sabe ou não pode aceitar que está morto, permanecendo no local de um conflito não resolvido acerca da sua morte. Dada a afinidade histórica entre fantasmas e o cinema, parece apropriado dizer que o cinema em si mesmo seguiria esta trajectória assombrada. Se no passado foi o *poltergeist* do mundo artístico, a exibição em celulóide é, um século depois da sua chegada, um espaço assombrado, carregado com as energias afectivas de uma audiência que, para o melhor e para o pior, resiste a caminhar sob a luz digital. (Sconce 2000: 295)

* * *

O cinema foi compreendido em si mesmo como um processo ou um objecto *fantasmático*, apesar de o seu referente não ser um espectro, um morto-vivo. Não no sentido da fotografia. Foi muitas vezes comparado ao sonho, pela sua estrutura de *découpage* e montagem, mas sobretudo pelo facto de trabalhar essencialmente com imagens numa sequência temporal. No sonho o tempo não existe, porque se trata de um tempo do inconsciente — apenas a referência (mitigada) ao tempo passado. No cinema as imagens desenrolam-se num tempo, mas durante a projecção somos subjectivamente prisioneiros do tempo do cinema e não do tempo linear. A duração da projecção finge ser uma suspensão do tempo, e nisso aproxima-se da irrealidade real do sonho. Sobretudo no cinema europeu, no qual a narrativa convencional, lógica, não foi sempre dominante — como é o caso de muitos filmes de Pasolini ou de Antonioni, ou de Fellini, ou de Godard, ou de Duras, etc. —, o paralelo é inevitável⁷.

7 Para uma análise psicanalítica, na qual se compara a estrutura do filme *The Most Dangerous Game*, de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel (1932), e os processos do sonho, ver o texto de Thierry Kuntzel, «Le travail du film, 2», *Communications*, 23 (1975), 136-189.

Como sintetiza José Bértolo, dir-se-ia que «o conceito de fantasma convoca noções como as de visão, ilusão, duplo, irrealidade, imaterial, ou, nos seus prolongamentos psicanalíticos, fantasia, inconsciente, desejo ou projecção», noções «que permearam todo o pensamento produzido sobre o cinema, desde os primeiros pensadores até ao nosso tempo» (Bértolo 2021: 20).

Mas mais do que paralelismo entre sonho e cinema, o cinema é ele mesmo uma produção fantasmática como o sonho, ou seja, é ele mesmo um sonho, um delírio, uma «alucinação», ou «uma realização alucinada do desejo». Trifonova resume a teoria contemporânea do cinema no argumento de que «o cinema está predisposto para a loucura ao mesmo tempo que a loucura é inerentemente cinematográfica» (2019: 146). Não apenas porque o cinema (e também a fotografia, em menor incidência) é propício à narração (psico)dramática, mas porque o delírio projectado no ecrã encontra a mente voluntariamente delirante do espectador, o seu desejo de sair de si, de se dispor a entrar numa realidade a bem dizer psicótica. A loucura é cinematográfica: implica desdobramentos, múltiplas narrações, assombrações, enredos, figuras que se encontram sistematicamente no cinema e que estão na base da experiência cinematográfica.

* * *

Também as sessões de médiuns, contemporâneas de ambos, convocavam um cenário idêntico ao da análise freudiana; provocando um transe em tudo semelhante a um ataque de histeria, as sessões de médiuns faziam sair o ectoplasma pelos orifícios do corpo; as sessões de análise tinham por objectivo fazer sair o inconsciente pelo discurso — a cura pela palavra. No cinema o sujeito fica, com o decorrer do tempo, cada vez mais imerso na sala escura, sendo a sua atenção *devorada* pela projecção à sua frente. No final do filme, como no final de uma sessão analítica, o espectador sai de uma espécie de sonho acordado, durante o qual os fantasmas do realizador agiram sobre os seus próprios fantasmas. Aliás, em francês, *séance* significa, simultaneamente, sessão espírita e sessão de cinema. Em português, é também pelo nome de «sessão» que é referida a consulta do divá, a sessão de cinema e a sessão espírita.

Na entrevista que deu aos *Cahiers du cinéma* entre 1998 e 2000 e publicada nos cinquenta anos da revista, Jacques Derrida aproxima definitivamente o cinema da psicanálise e da fantasmagoria:

[...] numerosos fenómenos ligados à projecção, ao espectáculo, à percepção deste espectáculo têm equivalentes na psicanálise. Walter Benjamin compreendeu isto rapidamente quando relacionou quase directamente os dois processos: análise de filme e psicanálise. Mesmo a visão e a percepção do detalhe no filme estão directamente ligadas ao processo psicanalítico. A ampliação não amplia apenas; o detalhe dá acesso a outra cena, uma cena heterogénea. A percepção cinemática não tem equivalente; é única na forma como nos possibilita pela experiência o que é a prática da psicanálise: hipnose, fascínio, identificação, todos estes termos e procedimentos são comuns quer ao filme quer à psicanálise, e este é o sinal de um «pensamento comum» que me parece primordial.

(Derrida 2001, 26)

Ao mundo povoado de fantasmas da mente humana, normal ou patológica, analisada por Freud, o cinema vem contrapor, complementarmente, uma narrativa que não tem por objecto a análise, mas o seu contrário, a opacidade, a repetição, a subordinação da mente aos fantasmas incorporados no filme. Münsterberg, em *The Photoplay* (1916), considerava já que o cinema não reproduz a realidade, mas simula os processos ou estados mentais do sujeito. Nesse ensaio sobre a relação entre o psiquismo e o cinema, Münsterberg estabelece uma similitude entre os processos de percepção da realidade e a realidade imposta pelo filme, sugerindo que a indiferenciação entre as duas não é característica do psicótico, mas do estado normal. Se vemos uma orquestra «ao vivo» ou por detrás do vidro é indiferente: se estivermos bem posicionados e a projecção for boa, a impressão de realidade é a mesma na projecção e ao vivo, porque a profundidade e o movimento não estão nas coisas: «A profundidade e o movimento chegam até nós da mesma forma no cinema, não como factos, mas como uma mistura de factos e símbolos. Estão presentes e, no entanto, não estão nas coisas. Nós investimos as impressões com eles» (Münsterberg *apud* Trifonova 2014: 17).

Na teoria do cinema, pioneiros franceses como Canudo e Epstein, para quem a *fotogenia* do cinema era sobretudo associada aos seus poderes mágicos decorrentes do movimento, a relação entre o cinema e o sobrenatural é recorrente e, nesta e noutras teorizações, o cinema surge como uma arte *espectral*. Canudo fala mesmo de um episódio em que Camille Flammarion, depois de sair de uma sessão de cinema, renova a sua fé no espiritismo (Leeder 2017). Para Murray Leeder,

Quer estes críticos acreditassem ou não pessoalmente em fantasmas, encontraram no sobrenatural um conjunto de metáforas e imagens que lhes permitiu caracterizar o inefável mundo que observavam no cinema.
(Leeder 2017: 23)

A definição de fantasma como algo sem espessura, quase uma fotografia, vem colocar o cinema como dispositivo associado ao fantasmagórico através da característica da (aparente) *imaterialidade* inerente ao sistema de projecção: um teatro de sombras. Se hoje essa característica é argumentada num contexto pós-digital, ela não deixou de ser já amplamente sublinhada nas teorias dos anos 20 do século XX. Artaud, no seu texto «Feitiçaria e Cinema» (1927), afirmava: «o cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta com a qual nos põe directamente em contacto [...] Toda uma substância imperceptível toma forma e tenta alcançar a luz. O cinema aproxima-nos dessa substância» (*apud* Leeder 2017, 23).

Muito do cinema moderno e contemporâneo trabalha figuras espectrais, realidades impalpáveis ou seres que atravessam o limite da finitude para reaparecerem entre os vivos, como no «novo animismo», o que é diferente de pensar o cinema, em si mesmo, e a fotografia, pelas razões diferentemente apontadas, como espectrais ou fantasmagóricos, enquanto *processos*.

* * *

Encontram-se inúmeros exemplos figurativos de fantasmagoria no cinema, não só num registo intencionalmente fantasioso, sob a forma de aparições, reencarnações, etc. — Méliès é um exemplo clássico, com filmes como *Le manoir du diable* (1896) e *Le château hanté* (1897). Nos anos 20 surgiu muito associado ao cinema de terror, com exemplos em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, *A Queda da Casa de Usher* (1928), de Epstein ou *Dr. Mabuse* (1922), de Fritz Lang, mas a figura da sombra, da aparição e do fantasma foi sempre recorrendo noutros géneros, nomeadamente no drama «psicológico» ou, nos anos 60, em obras influenciadas pelas correntes da psicanálise relacionadas com a fantasmagoria familiar.

Em *Atalante* (1937), de Jean Vigo, a recém-casada insinua que é possível ver a imagem do amado se mergulharmos a cabeça dentro de água e é precisamente ao ma-

rido abandonado e descrente que a figura da mulher apareceria quando este mergulha no rio. A introdução de um elemento fantástico neste filme em tudo o mais realista mostra a apetência do cinema para este interlúdio com o extra-sensorial, que contraria, aparentemente, a sua ontologia mais positiva. Por vezes, é um retrato que integra o mobiliário de uma casa, o retrato de alguém ausente por morte ou separação definitiva e que domina o(s) seu(s) habitante(s), que paira sobre o filme assombrando as personagens e impedindo-as de levar uma vida normal, conduzindo a narrativa à sua volta: *Rebecca*, de Hitchcock (1940), baseado no romance de 1938 de Daphne du Maurier, ou *Laura*, de Otto Preminger (1944), são dois exemplos clássicos. Pode também ser uma recordação de infância, como o «Rosebud» em *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles. É também à volta de uma recordação de infância persistente que se desenrola *La Jetée*, de Chris Marker (1962). No ensaio inicial sobre o animismo referimos dois exemplos também enquadráveis aqui (entre muitos outros): *O Estranho Caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, no qual a fotografia de uma morta a devolve como fantasma obsessivo do fotógrafo Isaac, e *O Tio Boonmee que Se Lembra das Suas Vidas Anteriores* (2010), ou *Cemitério do Esplendor* (2015), de Apichatpong Weerasethakul, no qual a questão da reencarnação, a sua relação com a ecologia, o sono e o sonho, a espectralidade da fotografia são centrais.

Derrida, na entrevista atrás citada, diria:

[...] o que me interessa sobretudo é o cinema como sistema de *crença*. Existe um modo singular de *crença* no cinema: há um século, uma experiência sem precedentes foi inventada. Seria fascinante analisar o sistema de *crédito* em todas as artes: como é que acreditamos num romance, em certos momentos da representação teatral, o que é que está inscrito na pintura e, claro, o que ao mesmo tempo também é outra coisa, o que é que o cinema mostra e nos conta. No cinema, acreditamos sem acreditar, mas este acreditar sem acreditar permanece um acreditar. No ecrã, mudo ou sonoro, estamos a lidar com aparições em que, como na caverna de Platão, o espectador acredita, aparições que são por vezes idolatradas. Por a dimensão espectral não ser dos vivos nem dos mortos, nem da alucinação nem da percepção, a modalidade de crença que está com ele relacionada deve ser analisada de uma forma absolutamente original. Esta fenomenologia peculiar não foi possível antes da câmara de

filmar porque esta experiência de crença está ligada a uma técnica particular, a do cinema. Ela é histórica, com a aura suplementar, a memória particular que nos deixa projectar nós mesmos nos filmes do passado. É por esta razão que a experiência de ver um filme é tão rica. Deixa-nos ver aparecer novos espectros enquanto relembramos os fantasmas dos filmes *já vistos* (e voltar a projectá-los no ecrã). (2001: 28)

* * *

No quadro da arte contemporânea, arquivos fotográficos e cinematográficos têm sido explorados no sentido de activar a sua dimensão de fantasmas do passado. Tacita Dean, por exemplo, centra o seu trabalho na recollecção de fotografias anónimas («vernáculos») ou filmes analógicos, obsoletos, para introduzir uma reflexão sobre a liquidez do mundo contemporâneo, ditada em parte pelo digital e pela multiplicação de tecnologias de distribuição de imagens e de numerização dos indivíduos.

Na arte contemporânea, o interesse pela fotografia espírita (presente em múltiplos projectos) parece alinhar-se com o «novo animismo» que se encontra nas tendências do cinema contemporâneo. Zoe Beloff reanima imagens de arquivo de fotografia espírita, imprimindo imagens de médiuns célebres do princípio do século XX em tamanho natural, para criar uma instalação que reactiva a incerteza perante as fronteiras entre a realidade sensorial e extra-sensorial. Em outro projecto, Beloff realiza um filme a partir do guião nunca rodado de Eisenstein — *Glass House* —, revitalizando um guião incompleto e arquivado: com este filme, Zoe elabora os fantasmas da contemporaneidade ligados à vigilância, cruzando-os com os fantasmas do próprio Eisenstein.

O facto de no campo dos *media* terem proliferado, nos últimos tempos, estudos académicos no campo da fotografia espírita e mediúnica, o crescimento exponencial de documentários ensaísticos na primeira pessoa que trabalham sobre o sonho e a fantasia, bem como o retorno dos temas de fantasmas no cinema, apontam para uma motivação comum cujas raízes parecem estar relacionadas intimamente com alguns dos grandes debates filosóficos do capitalismo tardio: a globalização, o antropoceno, a predominância da informação sobre a reflexão, a crença na universalidade da racionalidade científica, a atomização social e o individualismo, a relação de exploração entre o humano e o animal, etc.

É neste sentido que vai a utilização de arquivos do passado: uma exploração da memória em tudo o que ela tem de positivo e de assombrado, de verdadeiro e de imaginado.

Vivan Sundaram, artista indiano que trabalha sobre a identidade indiana, sobretudo com instalações, na série *Re-take of Amrita* (2005) mistura imagens do arquivo do seu avô fotógrafo amador que são oriundas de tempos diferentes. Amrita, sua tia artista plástica promissora, morreu jovem, sendo que o luto por esta filha/irmã foi sempre condicionado pela culpabilização que a sua família atribuiu ao marido médico, que teimou em ser ele a tratá-la. Sundaram coloca todas essas personagens em diálogo através de fotomontagens digitais muito subtis, nas quais sobressaem os anacronismos que nos permitem compreender que se trata de um diálogo intergeracional, uma amálgama entre passado e presente sobre os fantasmas que assombram a sua família desde há décadas.

Com esta série, Sundaram faz frente à loucura familiar, que impediu sempre o completo luto pela sua tia, e põe em evidência os fantasmas que atravessam três gerações. O interessante é o facto de Sundaram, artista plástico e escultor, ter escolhido a fotografia e as suas evidências documentais para elaborar sobre a teia dramática familiar e identitária.

Christian Boltanski é também um artista cuja obra está atravessada, de forma obsidante, pelo fantasma da morte, que trabalha toda a sua obra e que remete para uma espécie de trauma. No seu trabalho de 2008, *Les Archives du cœur*, o artista grava o bater do seu coração, mas também de muitas pessoas que o fizeram durante a exposição, projectando uma imagem em vídeo de um coração a bater. Com este «arquivo» de batimentos de coração, instalados hoje numa ilha no Japão, Boltanski foi construindo como que uma espécie de fotografia do invisível de modo a convocar o *infamiliar* da morte e que na cultura contemporânea é recalcado por todos os meios. No Teshima Art Center, o trabalho ocupa três salas: uma com a videoinstalação, outra com o registo do bater dos corações e uma terceira onde o visitante pode ir gravar o bater do seu coração. Mesmo depois de mortos, artista e visitantes podem continuar a ser ouvidos, realizando o sonho inconsciente de prolongar a vida para além da morte. É nesse sentido que este, como muitos outros trabalhos de Boltanski, assume uma dimensão fantasmagórica.

O recentemente organizado festival trienal *Ghost*, na Tailândia, reúne artistas que, usando a imagem em movimento, trabalham sobre a intersecção do passado e do

presente, quer do ponto de vista identitário e subjectivo quer do ponto de vista político, em instalações espalhadas pela cidade — Korakrit Arunanondchai e Apichatpong Weerasethakul são alguns dos que participaram na primeira edição, em 2018. A própria designação do Festival sublinha a oportunidade e transversalidade do tema na arte e cultura contemporâneas, instituindo a fantasmagoria como programa curatorial.

Referências

- BARTHES, Roland (1980), *A Câmara Clara* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70.
- BÉRTOLO, José (2021), *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Lisboa: Documenta.
- CASTLE, Terry (1988), «Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie», *Critical Inquiry*, 15:1 (Outono), 26-61.
- CHÉROUX, Clément *et. al.* (2005), *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. New Haven, CT: Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques (2001), «Entretien», *Cahiers du Cinéma*, 553, Abril.
- DUBOIS, Philippe (1984), Entrevista a Fernando de Cappa, *Jornal da Unicamp*. Disponível em: www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/08/03/philippe-du-bois-e-teatralizacao-da-memoria.
- ELLENBERGER, Henri (1954), «Hermann Rorschach, M. D. 1884-1922: A Biographical Study», *Menninger Clinic Bulletin*, 18:5 (Setembro), 173-219.
- LEEDER, Murray (ed.) (2017), *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*. Londres: Bloomsbury.
- MEDEIROS, Margarida (2010), *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MULVEY, Laura (2006), *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion.
- NATALE, Simone (2016), *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. U. Park, PA: Penn State University Press.
- SCONCE, Jeffrey (2000), *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press.
- STOLOW, Jeremy e Birgit Meyer (2020), «Light Meditations: An Introduction», *Material Religion*, 16:1, 1-8.
- TRIFONOVA, Temenuga (2019), *Photography and Cinema Bibliography*. Oxford Bibliographies, disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0329.xml>
- TRIFONOVA, Temenuga (2014), *Warped Minds: Cinema and Psychopathology*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- WARNER, Malcom (2007), *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

CODA

As Últimas Imagens

















Para a Margarida Medeiros (1957-2024)

Fotografias de José Bértolo

Avelar, Ansião

10 de Janeiro de 2024

Os Autores

Abel Barros Baptista é professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem publicado diversos livros sobre as literaturas portuguesa e brasileira, entre os quais estudos alguns sobre Camilo Castelo Branco e três livros sobre Machado de Assis, publicados no Brasil. Concebeu e dirigiu, para a Livros Cotovia, a colecção *Curso Breve de Literatura Brasileira*, em 14 volumes. Publicou várias colectâneas de ensaios e escreveu com Luísa Costa Gomes um romance cómico em forma epistolar, *O Defunto Elegante* (1996). Mais recentemente, publicou *Obnóxio* (Tinta-da-China, 2019). Com Clara Rowland, coordena a colecção *Os Melhores Deles Todos*, dedicada à literatura brasileira, em curso de edição na Tinta-da-China.

Amândio Reis é professor auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Os seus estudos têm incidido maioritariamente sobre as formas breves, na literatura portuguesa e na literatura brasileira, entre os séculos XIX e XX. É autor da monografia *Short Stories, Knowledge, and the Supernatural: Machado de Assis, Henry James, Guy de Maupassant* (Palgrave, 2022). Publicou também três livros de poesia na Língua Morta e, mais recentemente, um livro de prosa e fotografia, *Asa do Avô* (não [edições], 2024). Traduziu *A Imagem Fantasma*, de Hervé Guibert (BCF, 2023), e é o organizador dos quatro volumes da colecção *Contos Completos de Machado de Assis* (E-Primatur, 2024-2027).

Bárbara Bergamaschi Novaes é investigadora, crítica e cineasta. É doutorada em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com tese sobre o cinema de Peter Tscherkassky e com período de intercâmbio doutoral na Escola das Artes na UCP-Porto. Em 2019-2020 foi professora auxiliar concursada no Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João-Del-Rei (DEACE-UFSJ). Publicou artigos académicos em periódicos científicos tais como *DOC-Online* (UBI/UNICAMP), *Interact* (ICNOVA), *Significação* (USP), *ECO-Pós* (UFRJ), *Poiesis* (UFF), entre outros. É crítica de cinema associada da ABRACCINE, associação reconhecida pela FIPRESCI. Como crítica escreveu para o *Estado de São Paulo*, revista *Cinética*, *Multiplo*, *Criticos.com*, *Blog de Cinema* do Instituto Moreira Salles, além de ser co-editora da revista *Beira*. Como realizadora assina os filmes: *Bicho Azul* (2021), *A Casa é a Viagem* (2020), *Animal-Estar* (2019), *Being Boring* (2015) e *Gigante* (2014). É gestora de Comunicação de Ciência e Investigadora do Grupo de Investigação Cultura, Mediação e Artes na ICNOVA. www.barbarabergamaschi.com

Clara Rowland é professora associada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. Entre 2012 e 2016 foi coordenadora do projecto FCT *Falso Movimento – estudos sobre escrita e cinema*, no âmbito do qual editou, com José Bértolo, *A Escrita do Cinema: ensaios* (Documenta 2015) e, com Tom Conley, *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema* (Cotovia, 2016). As suas publicações na área dos Estudos Brasileiros incluem ensaios sobre Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Raduan Nassar, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Publicou no Brasil o livro *A Forma do Meio. Livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* (Unicamp/Edusp, 2011) e em Portugal, pela Tinta-da-China, o livro *A Língua dos Filhos: ensaios* (2024). Coordena, com Abel Barros Baptista, a colecção *Os Melhores Deles Todos*, em curso de edição na Tinta-da-China.

Humberto Brito é professor do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se em Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa (2007). Ensinou, como visitante, em várias universidades (Universidade de Lisboa, 2009; Stanford University, 2009, 2014; University of Chicago, 2011; New York University, NYU, 2023/2024). Publicou alguns livros de ensaios e fotografias. Escreve para a *Quatro Cinco Um*.

Joana Matos Frias é professora catedrática na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro da Direcção do Centro de Estudos Comparatistas, membro colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e do projecto *Estranhar Pessoa*. Autora de *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (2014) e de *O Murmúrio das Imagens* (2018), entre outros livros de ensaios, tem publicado artigos sobre obras da literatura portuguesa moderna e contemporânea em diversas revistas e volumes colectivos.

Joana Meirim é professora no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da mesma universidade. Co-editou, entre outros, os volumes *A Crítica de Jorge de Sena* (BNP, 2022), *Florilégio* (não [edições], 2024) e *Adília Lopes – Do Privado ao Político* (Documenta, 2024). É autora de *O Essencial sobre as Três Marias* (INCM, 2023) e de *Uma Carta à Posteridade: Jorge de Sena e Alexandre O'Neill* (INCM, 2024).

José Bértolo é investigador de pós-doutoramento na FCSH-NOVA (IELT) e professor adjunto convidado na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Doutorou-se pela Universidade de Lisboa em 2019. As suas principais áreas de investigação são os estudos fílmicos, os estudos intermediais e os estudos de fotografia. É autor de *Imagens em Fuga: Os Fantasmas de François Truffaut* (2016), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (2019) e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (2020), editados pela Documenta. No âmbito das suas actividades enquanto fotógrafo, publicou o seu primeiro livro de fotografia, *Moraes St.*, em 2024 [www.josebertolo.com].

Margarida Medeiros foi professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora no ICNOVA. Foi autora de vários livros e artigos sobre Fotografia numa perspectiva cultural e filosófica. Alguns dos títulos da sua autoria são *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo* (Assírio & Alvim, 2000), *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas* (Documenta, 2010) e *Animismo e Outros Ensaios* (Documenta, 2023). Em 2016 organizou o livro *Fotogramas: Ensaios sobre Fotografia* (Documenta). Foi crítica de Fotografia no jornal *Público* entre 1990 e 2012. Em 2019 lançou, com colegas e alunos, o Festival Interuniversitário de Cinema e Conhecimento, CINENOVA, dedicado à criação audiovisual em contexto académico. Leccionou nas áreas de Cultura Visual, Fotografia e Cinema.

Maria Joana de Melo é doutorada em Teoria Literária pela Universidade Nova de Lisboa. Tem desenvolvido a sua investigação em torno da relação entre a tragédia grega e o cinema americano do século XX. Publicou e apresentou trabalhos sobre a matriz ficcional descrita na Poética de Aristóteles e a sua aplicabilidade à arte audiovisual popular. A sua área de interesse alarga-se ainda à questão da percepção do género literário.

Pedro Sepúlveda é professor associado no Departamento de Estudos Portugueses da NOVA FCSH e investigador do IELT, da mesma faculdade. O seu trabalho desenvolve-se nos campos da Literatura Moderna e da Crítica Textual, com foco particular em Fernando Pessoa e no modernismo literário português. Publicou recentemente o ensaio *Ostensivo e Reservado, Leituras de Pessoa* (IN, 2024) e editou os volumes de Eduardo Lourenço *Pessoa Revisitado*, *Crítica Pessoaana I* (1949-1982) e *O Lugar do Anjo, Crítica Pessoaana II* (1983-2017), publicados pela Gulbenkian. Coordena o projecto de investigação *Estranhar Pessoa* [estranharpessoa.com] e é co-editor da Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações [pessoadigital.pt].

coleção Imagens em Movimento

Éden – O Filme desta Terra, Tomás Maia, André Maranhã

Éden – O Filme desta Terra + DVD, Tomás Maia, André Maranhã

Scena + DVD, Tomás Maia, André Maranhã

Cibercultura e Ficção, Vários autores (ed. Jorge Martins Rosa)

Empatia e Alteridade – A Figuração Cinematográfica como Jogo, José Bogalheiro

Empatia e Alteridade – A Figuração Cinematográfica como Jogo + DVD, José Bogalheiro

A Escrita do Cinema: Ensaios, Vários autores (ed. Clara Rowland e José Bértolo)

Por Dentro das Imagens – Obras de Cinema. Ideias do Cinema, Sérgio Dias Branco

Imagens em Fuga – Os Fantasmas de François Truffaut, José Bértolo

O Trabalho do Actor na Obra de John Cassavetes, Filipa Rosário

Sobreimpressões – Leituras de Filmes, José Bértolo

Espechos do «Film Noir», Fernando Guerreiro, Guillaume Bourgois, Jeffrey Childs, José Bértolo,

José Duarte, Luís Mendonça, Ricardo Vieira Lisboa, Sérgio Dias Brancos (ed. Jeffrey Childs)

Escrita em Movimento – Apontamentos Críticos sobre Filmes, Sérgio Dias Branco

Descasco as Imagens e Entrego-as na Boca – Lições António Reis, José Bogalheiro, Maria Filomena Molder,

Nuno Júdice, Manuel Guerra, Fátima Ribeiro, Maria Patrão (ed. José Bogalheiro e Manuel Guerra)

Espectros do Cinema – Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues, José Bértolo

Se Confinado Um Espectador – O Cinema como Metamorfose da Experiência Interior, José Bogalheiro

O Som e a Música no Cinema Português Contemporâneo – Processos Criativos, seguido de entrevistas com

Branko Neskov, Carlos Alberto Lopes, Elsa Ferreira, Hugo Leitão, Joaquim Pinto, Miguel Martins,

Olivier Blanc, Ricardo Sequeira, Sandro Aguilar e Vasco Pimentel, Helder Filipe Gonçalves

A Experiência Sonora – Da Linearidade à Circularidade, Adriana Sá, António de Sousa Dias, David Novack,

Gonçalo Gato, João Manuel Marques Carrilho, Luís Cláudio Ribeiro, Mohammed Boubezari,

Raquel Castro (ed. e introd. Luís Cláudio Ribeiro)

Do Álbum Que Me Coube em Sorte – O Cinema como Metamorfose da Experiência Interior, José Bogalheiro

Um Olhar Português – Cinema e Natureza no Século XXI, Vários autores (ed. Filipa Rosário e José Duarte)

Entre o Granito e o Arco-Íris – O Cinema como Metamorfose da Experiência Interior, José Bogalheiro

© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA), 2024
RUA PASSOS MANUEL, 67 B
1150-258 LISBOA
TEXTOS E IMAGENS © IELT / OS AUTORES

ISBN: 978-989-568-187-7
1.ª EDIÇÃO: DEZEMBRO DE 2024

REVISÃO: ARIADNE NUNES
CAPA: FOTOGRAFIA DE HUMBERTO BRITO

DEPÓSITO LEGAL: 541281/24

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: EUROPRESS
RUA JOÃO SARAIVA, 10 A
1700-249 LISBOA



ASSOMBRAÇÕES

a inscrição do fantasma

textos

Abel Barros Baptista

Amândio Reis

Bárbara Bergamaschi Novaes

Clara Rowland

Humberto Brito

Joana Matos Frias

Joana Meirim

José Bértolo

Margarida Medeiros

Maria Joana de Melo

Pedro Sepúlveda

