



APEB-FR

Associação dos Pesquisadores e
Estudantes Brasileiros na França



**Passages
de Paris**

Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France

ISSN 1773-0341

NUMÉRO 25 (2023)



Image : Sara GRÜNHAGEN

Dossier thématique Littératures de Langue Portugaise et d'autres arts
Dossier temático Literaturas de Língua Portuguesa e outras artes

Éditrice

Eliana BUENO-RIBEIRO

Édition, webmaster

Cecília Maria GOMES PIRES

Éditrice du dossier

Sara GRÜNHAGEN

Comité de rédaction

Cecília Maria GOMES PIRES

Eliana BUENO-RIBEIRO

Eva LANDA

Fernanda RIBEIRO PALERMO

Frederico LYRA DE CARVALHO

Marcia CAMARGOS

Rodolpho Zahluth BASTOS

Comité scientifique

Afrânio GARCIA (EHESS)

André Leon Sampaio GRADVOHL
(Unicamp)

Angelina PERALVA (EHESS)

Dalma NASCIMENTO (UFRJ)

Francisco Foot HARDMANN (UNI-
CAMP)

Helena HIRATA (CNRS)

Jean-Michel ROBERT (Université
d'Amiens)

Joel FRELAT (CNRS)

Luiz Felipe DE ALENCASTRO (Uni-
versité Paris IV)

Luiza LOBO (UFRJ)

Márcia PARAQUETTE (UFBA)

Maria Alice AGUIAR (UERJ)

Regina ABREU (UNIRIO)

Roberto ACIZELO (UERJ)

Tânia Maria AYELLO-VAISBERG
(USP)

Tânia Maria SIH (USP)

TABLE DES MATIÈRES

Passages de Paris, n.º 25 (2023)

Dossier thématique Littératures de Langue Portugaise et d'autres arts /
Dossier temático Literaturas de Língua Portuguesa e outras artes

Présentation du dossier thématique.....	iv
Apresentação do dossier temático.....	vii
Sara GRÜNHAGEN	

1. Lectures intermédiales et transmédiales / Leituras intermediáticas e transmediáticas

Mulheres saramaguianas: o ser humano inteiro.....	10
Carlos REIS	
Questões sobre a adaptação cinematográfica: a transposição da figura do nar- rador em <i>O Delfim</i> , de José Cardoso Pires.....	28
Gabriella MENDES	
Pensar com os olhos e com os ouvidos: os sentidos do real na poesia.....	43
Raquel BRANDÃO DO SÊRRO	

2. *Ut musica poesis*

A música de Mentira no <i>Banquete</i> de Mário de Andrade.....	61
Eugenio LUCOTTI	
Quando a poesia ouve a música.....	77
Fernando PAIXÃO	
Devir-música em <i>Água viva</i>	90
Pamela ZACHARIAS	

PRÉSENTATION DU DOSSIER THÉMATIQUE LITTÉRATURES DE LANGUE PORTUGAISE ET D'AUTRES ARTS

Sara GRÜNHAGEN¹

Consacré spécifiquement à la Littérature de Langue Portugaise, connue et reconnue en France grâce au travail des chercheurs et des traducteurs qui s'y sont intéressés, ce numéro de la revue *Passages de Paris* rassemble une série d'articles qui analysent le dialogue constant et varié que les récits produits par les écrivains et les poètes portugais et brésiliens établissent avec d'autres expressions artistiques. Plusieurs auteurs sont revisités dans ce dossier : Cesário Verde, Fernando Pessoa, José Saramago et José Cardoso Pires, dans le contexte portugais, et Mário de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector et Manoel de Barros, dans le contexte brésilien.

Cette liste de noms permet d'anticiper le panorama large et complexe qui émergera de l'ensemble des travaux publiés ici, qui tiennent compte des particularités des œuvres qu'ils se proposent d'analyser, tout en suggérant, établissant et/ou solidifiant des points de contact entre différentes créations, époques et même cultures. C'est là, en effet, tout le potentiel heuristique et la réelle contribution à l'avancement des connaissances scientifiques que l'on peut tirer d'un dossier thématique, comme c'est le cas, je crois, de ce numéro 25 de la revue *Passages de Paris*. Les essais présentés ci-dessous témoignent non seulement de la vitalité d'une production artistique et d'un champ de connaissances – à savoir les Littératures de Langue Portugaise considérées avant tout sous l'angle des études narratives actuelles – mais soulignent également la nécessité de comprendre et d'analyser des dialogues spécifiques et très récurrents dans les littératures portugaise et brésilienne, de repenser et d'approfondir certains concepts narratologiques, comme l'intermédialité, et de le faire en prenant en compte des œuvres écrites dans une langue encore marginale et qui, proportionnellement, ne font généralement pas l'objet de la même théorisation que celle consacrée aux cultures anglophones et francophones.

¹ Sara Grünhagen est docteure en Littérature de Langue Portugaise de l'Université Sorbonne Nouvelle, en cotutelle avec l'Université de Coimbra. Sa thèse a été publiée en portugais et en français, dans des versions adaptées, sous les titres *A cor dos cabelos de Deus : a oficina de escrita de José Saramago* (Fundação José Saramago/CLP, 2023) et *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022). Traductrice, auteure et coéditrice de diverses publications sur la littérature portugaise et brésilienne, elle est membre du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL/Sorbonne Nouvelle) et du Centre de Littérature Portugaise de l'Université de Coimbra, où elle effectue actuellement des recherches postdoctorales. E-mail: sara.grunhagen@gmail.com.

En raison de leurs affinités thématiques et théorico-méthodologiques, les articles de ce numéro ont été organisés en deux axes, qui dialoguent également entre eux et ouvrent la voie à de nouvelles réflexions et perspectives d'analyse littéraire.

Intitulé « Lectures intermédiaires et transmédiales », le premier axe est plus directement associé à la discipline actuelle héritée de la narratologie française qui, tout en reconnaissant l'apport indéniable de ces premières études, a cherché à élargir son champ théorique, culturel et même médiatique. Chercheur de renom dans ce domaine, Carlos Reis ouvre ce numéro et cet axe avec le texte « Mulheres saramaguianas : o ser humano inteiro » (« Femmes saramagiennes : tout l'être humain », p. 10-27), dans lequel il réfléchit notamment aux concepts de personnage et d'intermédialité à partir de l'analyse d'un projet basé sur l'œuvre de notre Prix Nobel portugais, qui a donné lieu à des créations de six artistes et de six écrivaines des pays de langue portugaise. L'étude de Carlos Reis a également le mérite de mieux faire connaître ce récent corpus d'œuvres, dont certaines sont reprises dans le texte et dans l'annexe de l'article, ce qui permet d'attirer l'attention sur leur qualité et leur originalité.

L'analyse proposée par Gabriella Mendes dans l'article suivant, « Questões sobre a adaptação cinematográfica : a transposição da figura do narrador em *O Delfim*, de José Cardoso Pires » (« Questions sur l'adaptation cinématographique : la transposition de la figure du narrateur dans *O Delfim*, de José Cardoso Pires », p. 28-42), est également intermédiaire. L'auteure revisite et associe le débat scientifique et narratologique majeur concernant la dimension temporelle pour examiner le narrateur métaleptique présent dans l'œuvre de Cardoso Pires, tout en explorant la relation complexe entre la littérature et le cinéma. Elle fait donc appel à cet autre concept fondamental, celui de la métalepse, largement débattu dans le contexte théorique contemporain et qui s'avère très pertinent pour aborder la littérature portugaise.

Il a déjà été mentionné que ce dossier s'intéresse aux récits produits non seulement par des écrivains, mais aussi par des poètes portugais et brésiliens. C'est l'objet de l'article suivant, « Pensar com os olhos e com os ouvidos : os sentidos do real na poesia » (« Penser avec les yeux et les oreilles : les sens du réel dans la poésie », p. 43-60), de Raquel Brandão do Sêrro. L'auteure utilise le concept de transmédialité – une notion dérivée de l'intermédialité et qui traite de phénomènes qui ne sont pas limités à un seul support, comme c'est le cas de la narrativité – pour analyser la poésie de Cesário Verde, Alberto Caeiro et Manoel de Barros et démontrer comment s'opère, dans la création de ces trois grands poètes apparentés, « le saut de l'écriture à l'image » (p. 51).

Puisqu'il souligne l'importance du dialogue entre la production culturelle portugaise et brésilienne, cet article fait la transition vers l'axe suivant, « *Ut musica poesis* », avec des

analyses qui se concentrent désormais principalement sur la littérature brésilienne. Les trois études qui composent cet axe sont associées à un panel du même nom organisé par l'auteure de ce texte et par Paulo Iumatti pour le quatrième congrès international de l'Association des Brésilianistes en Europe (ABRE), qui a eu lieu en septembre 2023. La devise qui guide ces travaux est la célèbre maxime horatienne *Ut pictura poesis*, transformée de manière à souligner l'importance de la musique dans la production littéraire brésilienne.

Dans « *A música de Mentira no Banquete de Mário de Andrade* » (« La musique de Mentira au *Banquete* de Mário de Andrade », p. 61-76), Eugenio Lucotti analyse la manière dont le milieu intellectuel brésilien de l'époque est représenté dans cette œuvre inachevée et fragmentaire, en mettant l'accent sur sa relation avec la musique dite savante et celle dite populaire. Lucotti souligne comment l'auteur de *Macunaíma* cherche à dépasser certains dualismes tels que « l'art social et l'esthétisme, le folklore local et les normes culturelles étrangères », qui ont façonné « la réflexion esthétique dans un Brésil qui, après l'expérience du modernisme, cherchait à définir les conditions d'une création artistique nationale » (p. 73).

La poésie et ses mélodies sont au centre de l'article suivant, « *Quando a poesia ouve a música* » (« Quand la poésie écoute la musique », p. 77-89), de Fernando Paixão, qui met une fois de plus en évidence le dialogue marqué entre la production culturelle brésilienne et portugaise. Avec une réflexion sur la manière dont la forme écrite tente de « récupérer le moment de l'écoute musicale » (p. 77), l'auteur analyse un ensemble de poèmes signés par des noms tels que Jorge de Lima, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes et Paulo Henriques Britto, lus côte à côte avec les poètes Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Casimiro de Brito et Vasco Graça Moura.

Enfin, dans « *Devir-música em Água viva* » (« Devenir-musique dans *Água viva* », p. 90-101), de Pamela Zacharias, la musicalité de ce livre inclassable de Clarice Lispector est analysée à partir des réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Il s'agit d'affirmer, entre autres, le « potentiel créatif du langage » (p. 95) et de l'écriture de Clarice, dont le rapport au Brésil et à la langue qu'elle a fait sienne est notoire. Comme celle d'autres écrivains présentés dans ce dossier, l'œuvre de Clarice est emblématique du dialogue interculturel et interartistique qui est intrinsèque à la littérature produite en portugais, et les articles qui seront lus par la suite viennent en démontrer et approfondir la compréhension.

APRESENTAÇÃO DO DOSSIER TEMÁTICO
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E OUTRAS ARTES

Sara GRÜNHAGEN¹

Dedicado especificamente às Literaturas de Língua Portuguesa, conhecidas e reconhecidas na França graças ao trabalho de pesquisadores e tradutores que sobre elas se têm debruçado, este número da revista *Passages de Paris* reúne uma série de artigos que analisam o diálogo constante e variado que narrativas produzidas por escritores e poetas portugueses e brasileiros estabelecem com outras expressões artísticas. São vários os autores cuja obra é revisitada no presente dossier, entre os quais Cesário Verde, Fernando Pessoa, José Saramago e José Cardoso Pires, no contexto português, e Mário de Andrade, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Manoel de Barros, no contexto brasileiro.

Esse rol de nomes permite por si só antecipar o cenário amplo e complexo que se desenha a partir do conjunto de trabalhos aqui publicados, que dão conta das particularidades das obras que se propõem a analisar ao mesmo tempo em que sugerem, estabelecem e/ou solidificam pontos de contato entre criações, épocas e mesmo culturas diversas. Nisso está, aliás, parte do grande potencial heurístico e da efetiva contribuição para o avanço do conhecimento científico que pode derivar de um dossier temático, como acredito ser o caso deste número 25 da revista *Passages de Paris*. Reunidos, os ensaios que a seguir serão apresentados não só atestam a vitalidade de uma produção artística e de determinado campo do saber – isto é, as Literaturas de Língua Portuguesa pensadas sobretudo a partir dos atuais estudos narrativos –, mas também realçam a necessidade de compreender e analisar certos diálogos específicos e muito recorrentes nas literaturas portuguesa e brasileira, de repensar e aprofundar alguns conceitos narratológicos, como é o caso da intermedialidade, e de fazê-lo levando em conta obras escritas numa língua ainda marginal e que, proporcionalmente, não costumam ser alvo da mesma teorização que aquela dedicada às culturas de língua inglesa e francesa.

¹ Sara Grünhagen é doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra. A sua tese foi publicada em português e em francês, em versões adaptadas, sob os títulos *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago* (Fundação José Saramago/CLP, 2023) e *José Saramago et son atelier d'écriture* (Honoré Champion, 2022). Tradutora, autora e coeditora de diversas publicações sobre as literaturas portuguesa e brasileira, ela é investigadora do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL/Sorbonne Nouvelle) e do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, onde realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado. E-mail: sara.grunhagen@gmail.com.

Pelas suas afinidades temáticas e teórico-metodológicas, os trabalhos deste número foram divididos em dois eixos, que também dialogam entre si e abrem caminho para novas reflexões e perspectivas de análise literária.

Intitulado “Leituras intermediáticas e transmediáticas”, o primeiro eixo associa-se mais diretamente à atual disciplina herdeira da narratologia de matriz francesa que, sem deixar de reconhecer a inegável contribuição daqueles primeiros estudos, tem buscado ampliar o seu escopo teórico, cultural e mesmo midiático. Renomado estudioso na área, Carlos Reis abre este número e este eixo com o texto “Mulheres saramaguianas: o ser humano inteiro” (p. 10-27), refletindo em especial sobre os conceitos de personagem e de intermedialidade por meio da análise de um projeto elaborado a partir da obra do nosso Nobel português, que resultou em produções de seis artistas plásticos e de seis escritoras dos países de Língua Portuguesa. O estudo de Carlos Reis tem ainda o mérito de tornar mais conhecido esse recente conjunto de trabalhos, alguns dos quais são incluídos ao longo do texto e no apêndice do artigo, chamando a atenção pela sua qualidade e originalidade.

É igualmente intermediática a análise proposta por Gabriella Mendes no artigo seguinte, “Questões sobre a adaptação cinematográfica: a transposição da figura do narrador em *O Delfim*, de José Cardoso Pires” (p. 28-42). Retomando e associando o importante debate científico e narratológico acerca do tempo, a autora reflete sobre as relações entre literatura e cinema e sobre o narrador metaléptico de Cardoso Pires, servindo-se desse outro conceito-chave que é a metalepse, muito discutida no contexto teórico atual, e que se revela bastante pertinente para pensar também a literatura portuguesa.

Falou-se antes, propositadamente, que o alvo deste dossier são narrativas produzidas não apenas por escritores, mas também por poetas portugueses e brasileiros. É já disso que trata o artigo seguinte, “Pensar com os olhos e com os ouvidos: os sentidos do real na poesia” (p. 43-60), de Raquel Brandão do Sêrro. A autora parte do conceito de transmedialidade – noção derivada da intermedialidade e que trata de fenômenos que não se restringem a uma única mídia, como é o caso da própria narratividade – para analisar a poesia de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros e demonstrar como se dá, na criação desses três grandes poetas afins, “o salto da escrita para a imagem” (p. 51).

Sublinhando o importante diálogo que se estabelece entre a produção cultural portuguesa e brasileira, tal artigo faz a transição para o eixo seguinte, “*Ut musica poesis*”, com análises que partem agora sobretudo da literatura brasileira. Os três estudos que integram este eixo associam-se a um painel homônimo organizado pela signatária deste texto e por Paulo Iumatti para o IV Congresso Internacional da Associação de Brasilianistas na Europa (ABRE), que teve lugar em setembro de 2023. O mote que norteou aqueles trabalhos

foi a famosa máxima horaciana *Ut pictura poesis*, transformada de maneira a destacar a importância da música na produção literária brasileira.

Em “A música de Mentira no *Banquete* de Mário de Andrade” (p. 61-76), Eugenio Lucotti analisa nessa obra inacabada e fragmentária o modo como o meio intelectual brasileiro de então é representado, com ênfase na sua relação com a música dita erudita e aquela de expressão popular. Lucotti ressalta o quanto o autor de *Macunaíma* busca ultrapassar certos dualismos como “arte social e esteticismo, folclore local e padrões culturais estrangeiros”, que moldavam “a reflexão estética num Brasil que, após a experiência dos modernismos, procura delinear as condições para a criação artística nacional” (p. 73).

A poesia e suas melodias são o centro da reflexão seguinte, “Quando a poesia ouve a música” (p. 77-89), de Fernando Paixão, que volta a destacar o marcado diálogo entre a produção cultural brasileira e portuguesa. Propondo uma reflexão sobre o modo como a forma escrita tenta “recuperar o momento da audição musical” (p. 77), o autor analisa um conjunto de versos assinados por nomes como Jorge de Lima, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Paulo Henriques Britto, lidos lado a lado dos poetas Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Casimiro de Brito e Vasco Graça Moura.

Por fim, em “Devir-música em *Água viva*” (p. 90-101), de Pamela Zacharias, a musicalidade deste livro inclassificável de Clarice Lispector é analisada com o aporte das reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Trata-se de afirmar, entre outros aspectos, a “potencialidade criativa da língua” (p. 95) e da escrita de Clarice, cuja relação com o Brasil e com a língua que tornou sua é notória. Como a de outros escritores contemplados neste dossier, a obra de Clarice é emblemática do diálogo intercultural e interartístico intrínseco à literatura produzida em Língua Portuguesa e que os trabalhos que se lerão a seguir vêm demonstrar e aprofundar.

MULHERES SARAMAGUIANAS: O SER HUMANO INTEIRO

Carlos REIS¹

Resumo: O texto “Mulheres saramaguianas: o ser humano inteiro” parte da reflexão de José Saramago acerca da personagem e da condição feminina, representada em diversas figuras da ficção do autor. Essa reflexão, em articulação com o destaque que reconhecemos em várias das suas mulheres-personagens, deu lugar a um projeto intermediático: seis artistas plásticos interpretaram, na gravura e na serigrafia, igual número de personagens; depois disso, seis escritoras foram desafiadas a proceder à respetiva refiguração verbal, a partir da transmediação iconográfica. Blimunda (por José de Guimarães e Lídia Jorge), a Mulher do Médico (Joana Villaverde e Ana Margarida de Carvalho) e Joana Carda (Graça Morais e Ana Luísa Amaral) são as personagens que aqui receberam atenção especial.

Palavras-chave: José Saramago; intermedialidade; personagem; mulher.

Résumé: Le texte « Femmes saramagiennes : tout l'être humain » repose sur la réflexion de José Saramago sur le caractère et la condition féminins, représentés par diverses figures dans la fiction de l'auteur. Cette réflexion, associée à l'importance accordée à plusieurs de ses personnages féminins, a donné lieu à un projet intermédiaire : six artistes visuels ont interprété un nombre égal de personnages à travers des gravures et des sérigraphies ; ensuite, six femmes écrivaines ont été mises au défi de procéder à la refiguration verbale respective, sur la base du transmédia iconographique. Blimunda (de José de Guimarães et Lídia Jorge), la femme du docteur (Joana Villaverde et Ana Margarida de Carvalho) et Joana Carda (Graça Morais et Ana Luísa Amaral) sont les personnages qui ont fait l'objet d'une attention particulière.

Mots-clés: José Saramago ; intermédialité ; personnage ; femme.

1. O presente texto integra-se num campo de trabalho que designamos como teoria geral da personagem, por sua vez inserido no vasto domínio dos estudos narrativos. Daqui parto para o desenvolvimento de questões específicas, dizendo respeito à análise da figuração em José Saramago e a práticas de refiguração transmediática que a sua obra ficcional motiva.

¹ Carlos Reis é professor catedrático emérito da Universidade de Coimbra. Autor de mais de trinta livros, ensinou, como professor visitante, em universidades de Espanha, dos Estados Unidos e do Brasil. Uma parte da sua investigação foi consagrada a Eça de Queirós, sendo coordenador da respetiva edição crítica; dirigiu a *História crítica da Literatura Portuguesa* (nove volumes). Foi diretor da Biblioteca Nacional (1998-2002), reitor da Universidade Aberta (2006-2011) e presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (1999-2000). Recebeu os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço (2019) e Vergílio Ferreira (2020). E-mail: c.a.reis@mail.telepac.pt.

Noutros momentos e contextos, abordei aspetos relevantes daquilo a que chamei teoria da figuração saramaguiana (cf. Reis, 2021). A imagem (bem conhecida) que me serviu então de base de reflexão encontra-se num ensaio que já citarei, em que Saramago alude ao trabalho do escultor que, em busca da forma ainda por vir, desbasta a matéria informe à procura do que ela esconde. É sabido que o labor artístico do escultor, como o do pintor ou o do oleiro artesanal, consente a transferência, para outras atividades, de conceitos que, nas chamadas artes plásticas, envolvem aquilo que é da ordem do material e literalmente palpável; e assim, a modelação do gesso ou do barro, o corte da pedra com o cinzel ou o espalhar da tinta com a espátula aparecem, algumas vezes, como metáforas referidas ao campo da criação literária. E, do mesmo modo, ao da reflexão metaliterária.

Tal como dizemos do pintor ou do escultor, afirmamos do escritor (em particular, do romancista) que modela as suas personagens, desenha o seu perfil, compõe um fresco, pinta ou delinea uma paisagem ficcional. Mas vamos mais longe, em matéria de homologação intermediática ou tão-só de mimetismo artesanal; falamos então no sólido travejamento de um romance, numa história bem arquitetada ou na carpinteiragem do relato enunciado pelo romancista.

Confirmo a pertinência das incursões de Saramago nesta matéria, recorrendo de novo à já mencionada imagem do escultor, na abertura do texto *Do canto ao romance do romance ao canto* (de 1993): para o escritor, importa ilustrar, com brevidade meramente introdutória, os procedimentos, as dificuldades e mesmo as surpresas da indagação ensaística. Uma indagação que assenta na metáfora da descoberta de uma figura oculta, por um moço que, “não dispondo doutra ferramenta que um canivete, em pouco tempo transformava um toco de madeira bruta no mais acabado e perfeito urso” (Saramago, 2022, p. 65). O que abre caminho (mas não mais do que isso, no texto a que me refiro) a uma muito sugestiva caracterização do romance na pós-modernidade, incluindo a associação, já de índole intermediática, do género em apreço a uma outra arte, no caso a música.

O ensaio de autoanálise literária *A estátua e a pedra*, de 1998, acrescentado em 2002, ocupa-se dos modos e dos tempos da ficção no trajeto do escritor, incluindo-se nesse trajeto o trabalho requerido pela composição da personagem. É ela que implicitamente está em causa, quando Saramago fala daquilo que designa como tempo da estátua – que é o de *Memorial do Convento*, d’*O ano da morte de Ricardo Reis* e de outros mais, até ao *Ensaio sobre a cegueira* –, nestes termos: “A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra [...]” (Saramago, 2013, p. 33). O que, evidentemente, valoriza a estética e a epistemologia da descrição da personagem, com destaque para os elementos figuracionais (o rosto, o gesto, as roupagens, etc.) ali mencionados.

Aquilo que assim se sublinha é uma conceção antropomórfica do sentido narrativo, confirmada, com a retórica própria da circunstância, no conhecido discurso de Estocolmo, de 1998. Nessa espécie de louvor da categoria narrativa de que agora trato, sob o título sugestivo “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, o romancista realça o significado desses que “foram os [seus] mestres de vida”. Ou seja, “esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta” (Saramago, 1999, p. 65) que deram voz à obra ficcional e conduziram o romancista e dramaturgo, mais do que ele os conduziu.

2. Tendo em atenção o título e o tema deste texto, transito agora para a personagem feminina em José Saramago. Ou, numa expressão que já será explicada, para as mulheres saramaguianas.

Esta minha análise não pode nem deve ser lida como contributo aprofundado para os estudos feministas, coisa que estaria fora não apenas da minha apetência, mas sobretudo da minha competência. Isso não impede, evidentemente, que aqui seja esboçado um arco de ligação entre a atenção a dar às mulheres saramaguianas e a chamada narratologia feminista, com a vocação epistemológica que lhe é própria, indissociável de uma certa visão sociológica da narrativa. É isso que depreendo, quando observo os termos em que a narratologia feminista se constitui como um campo de análise específico, no âmbito alargado daquilo que, em palavras de uma autora de referência, é descrito assim: “Estudo do género e da narrativa [que] explora os modos (historicamente contingentes) segundo os quais o sexo, o género e/ou a sexualidade podem modelar tanto os textos narrativos em si mesmos, como as teorias através das quais leitores e académicos os abordam”² (Lanser, 2013, § 1).

Conforme já veremos, a obra de José Saramago torna evidente que a personagem (e a personagem feminina), uma categoria subalternizada pela narratologia genettiana, assume um significado especial no seu universo literário. Podemos, então, dizer que, em articulação com a narratologia feminista, a abordagem da personagem feminina saramaguiana vai além da preocupação primordial com as imagens da mulher; as figurações que a ficção de Saramago exhibe, quando está em causa a composição da personagem-mulher, são efeitos de texto (ou resultado de técnicas narrativas) e desafiam respostas a esta pergunta: como a narrativa constrói a feminilidade no e para o leitor? Os testemunhos do romancista sobre a mulher como personagem são muito significativos a este propósito.

² “The study of gender and narrative explores the (historically contingent) ways in which sex, gender, and/or sexuality might shape both narrative texts themselves and the theories through which readers and scholars approach them”. Salvo menção em contrário, todas as traduções são minhas.

3. A recolha de entrevistas que Fernando Gómez Aguilera levou a cabo e a que deu o título *José Saramago nas suas palavras* (Gómez Aguilera, 2010), inclui o capítulo “Mulher”, que abre com estas palavras do organizador: “A obra de Saramago é também uma literatura sustentada por excepcionais figuras femininas, presentes nos seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (Gómez Aguilera, 2010, p. 277). E, mais adiante, acrescenta-se: “Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos” (Gómez Aguilera, 2010, p. 277).

Em três dos mencionados testemunhos, Saramago sublinha atributos que sustentam a personagem-mulher como “ser humano inteiro”, assim configurando uma nova condição humana: “Nos meus romances”, diz o escritor, “aparecem personagens, sobretudo mulheres, dotadas de um heroísmo discreto, natural, como uma emanação da sua personalidade” (Gómez Aguilera, 2010, p. 280, 282). E mais adiante: “Nesse modelo de mulher, que se repete de livro para livro, com diferentes nomes e em diferentes épocas, está em estado larvar [...] uma forma diferente de ‘ser humano’” (Gómez Aguilera, 2010, p. 282).

Aquela “forma diferente de ‘ser humano’” define-se por contraposição à condição masculina, mas não necessariamente em conflito com ela. Em todo o caso, parte-se da tal “forma diferente” para o elogio da sabedoria de duas personagens femininas (talvez as mais destacadas do universo saramaguiano) que o escritor considera irmãs gémeas: a Mulher do Médico e Blimunda. Esta vê “o que não se vê, vê através da pele”, enquanto a primeira “vê o mundo que os outros veriam se não fossem cegos”; e logo a seguir: a Mulher do Médico “é uma mulher dotada de uma certa sabedoria, não tão misteriosa como a Blimunda, mas é a sabedoria da mulher madura que é a única que vê e que sabe que a todo o momento pode também cegar” (Gómez Aguilera, 2010, p. 282).

Finalmente, a mulher consubstancia a representação do amor, na energia que dele se deduz e em termos que, não sem alguma surpresa, expressam uma conceção idealizada da vivência amorosa. Diz Saramago, numa entrevista de 1998: “As minhas mulheres [...] não pertencem totalmente a este mundo, pois não acredito que haja neste mundo uma Lídia, do *Ano da Morte de Ricardo Reis*”. E acrescenta:

São como que ideias, como que arquétipos que nascem para ser propostos [...]. Portanto, no fundo as histórias de amor dos meus romances são histórias de mulheres, o homem está lá como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher. (Gómez Aguilera, 2010, p. 283)

Esta figura enérgica, às vezes de contornos idealizados, sábia e capaz de corporizar uma dimensão de humanidade não alcançada pelo homem, ocupa um lugar axial na ficção de

José Saramago. Como tal, ela é dotada de um potencial de sobrevivência que aqui reencontraremos.³

4. Sem surpresa, a mulher e a condição feminina são hoje presenças evidentes na bibliografia crítica que se debruça sobre a obra de Saramago. Por aquilo que teve de pioneiro, merece referência o livro de Pedro Fernandes Neto sobre a construção do feminino na narrativa saramaguiana, uma análise em que a estética e a lógica do retrato contemplam as questões da identidade e da representação discursiva, tendo em vista sobretudo o *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira* (cf. Neto, 2012). Noutros estudos, particularmente em trabalhos académicos, confirma-se o destaque atribuído à Blimunda e à Mulher do Médico no livro de Neto (cf. Santos, 2014; Correa, 2016; Silva, 2017).

Por outro lado, em dicionários de personagens específica ou seletivamente consagrados a Saramago, a figura da mulher é objeto de uma atenção que confirma, no plano da exegese, as palavras de Saramago antes citadas. Refiro-me, naturalmente, ao dicionário dirigido por Miguel Koleff (2008) e também, com outro propósito e alcance, o *Dicionário de personagens da ficção portuguesa* (<http://dp.uc.pt/>; Reis, coord., s.d.). É muito significativo que, neste último, estando já trabalhadas dez personagens de Saramago, a maioria sejam mulheres: Blimunda Sete-Luas, Lídia, Marcenda, a Morte e a Mulher do Médico.⁴

Em síntese: se é nas grandes personagens que se conhecem os grandes romancistas, então de José Saramago pode bem dizer-se que construiu uma parte importante do seu universo literário com o suporte de vigorosas e inesquecíveis personagens femininas. Foi isso que motivou o projeto de que falarei a seguir, desenvolvido no quadro do Centenário de José Saramago, em 2022, e intitulado *Mulheres saramaguianas*, projeto que contou com a colaboração de seis artistas plásticos e de seis escritoras.⁵

5. Uma personagem é o que o seu autor deseja que ela seja, mas é mais do que isso. Muito mais até, quando a figura concebida, esboçada e composta em contexto narrativo continua a viver para além dos limites do mundo ficcional em que nasceu. Acontece assim com

³ Ainda outros testemunhos: “Sinto que as mulheres são, em regra, melhores do que os homens”; na *História do cerco de Lisboa* “a força está nas mulheres... Claramente nas mulheres”; “as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas”; Blimunda “surgiu-me com uma força que, a partir de certa altura, me limitei a... acompanhar”; “é a própria história que me leva, sem me ter preocupado antes com isso, a que haja sempre em todos os meus romances uma mulher forte” (Gómez Aguilera, 2010, p. 279-281, 283).

⁴ Um outro dicionário de personagens de Saramago (cf. Ferraz, 2012) está longe de poder ser apontado como trabalho exemplar.

⁵ O projeto foi desenvolvido a partir de uma parceria do Centro Português de Serigrafia com a Fundação José Saramago, em 2022, por ocasião do centenário do escritor e teve coordenação do autor deste artigo e curadoria artística de Ana Matos (ver <https://www.cps.pt/pt/noticias/2022/05/09/mulheres-saramaguianas/>).

aquelas personagens em quem surpreendemos uma força representacional e semântica que não pode ser reprimida. Em parte, decorre daí a capacidade que algumas delas possuem para transcenderem o relato e o ficcionista que lhes deu uma primeira existência de papel. A sua sobrevida, em suma.

Nas *Mulheres saramaguianas*, confirmamos que a sobrevida das personagens deve muito ao diálogo intermediático da literatura com outras linguagens artísticas. Falo de Blimunda e de Gracinda Mau-Tempo, de Joana Carda e de Maria Sara, da Morte e da Mulher do Médico, todas elas refiguradas em movimentos de mediação pela arte e pela técnica da serigrafia e da gravura, motivando novos olhares sobre estas mulheres ficcionais. Específico o termo que usei: mediação, ou seja, reformulação semiótica de uma mensagem ou de uma categoria, a personagem, no caso que agora me interessa. Sendo oriunda de um *medium* original (a linguagem verbal e literária), essa categoria é reelaborada noutro *medium*, numa outra linguagem e em diferente suporte (cf. Reis, 2018, p. 424-425).

Abre-se, deste modo, caminho para *vermos* personagens (seis figuras femininas) de José Saramago e já não apenas para *lermos* os textos em que ocorreu a figuração original, num certo género literário, o romance. Pensando, de novo, nas figuras saramaguianas: para que possa falar-se da transposição intermediática da literatura para a imagem *stricto sensu*, afasto-me da noção de analogia, que implica uma relação de semelhança formal e um reconhecimento linear de atributos e de propriedades; é nesta aceção que dizemos que uma personagem de romance é análoga a outra personagem de romance.

Em vez disso, privilegio a noção de homologia e o princípio da correspondência funcional (ou da refuncionalização) entre elementos de natureza diferente; como tal, distancio-me da ideia de reconhecimento imediato das personagens literárias como figuras desenhadas e fixo-me na migração de um conteúdo narrativo para uma linguagem e para um suporte distintos do original. Uma linguagem outra, com os seus procedimentos técnicos, com os seus protocolos formais e com os contextos de formulação e de circulação social que dela são próprios.

Chego assim ao trabalho desenvolvido por seis artistas plásticos: Ana Romãozinho, Graça Morais, Joana Villaverde, José de Guimarães, Manuel João Vieira e Miguel Januário. Cada um tomou, como ponto de partida e como elemento de referência (como modelo verbalmente explicitado, digamos), uma das personagens que antes mencionei. Entretanto, no caso das chamadas *Mulheres saramaguianas*, o processo de reinterpretação, por via transmediática, não se encerrou com o trabalho artístico. Seis escritoras de língua portuguesa “leram” e aprofundaram o desafio intermediático: Adriana Lisboa, Ana Luísa Amaral, Ana Margarida de Carvalho, Djaimilia Pereira de Almeida, Dulce Maria Cardoso e Lídia Jorge levaram mais longe a sobrevida das personagens e reinterpretaram já não a personagem literária, mas a sua versão iconográfica.

Assim se prolonga a obra (e a personagem) para além do seu autor primeiro e dos artistas que, em segunda instância, procederam à sua remediação. Deste modo, as *Mulheres saramaguianas* não são, como no outro e mais famoso caso, seis personagens à procura de autor, mas seis figuras⁶ com autoria conhecida e, por assim dizer, plural, sempre em busca de alargamento das respetivas sobrevidas.

6. Fixo-me num caso exemplar: Blimunda, das personagens saramaguianas aquela que tem conhecido mais ampla fortuna crítica e uma apreciável sobrevida transliterária. É essa sobrevida que reencontro no trabalho artístico (ou na remediação; insisto no conceito) de José de Guimarães, numa serigrafia *vista*, literalmente, por Lúcia Jorge, escritora que, já em terceira instância, propôs uma leitura não da figuração saramaguiana, mas da refiguração operada por Guimarães (figura 1).

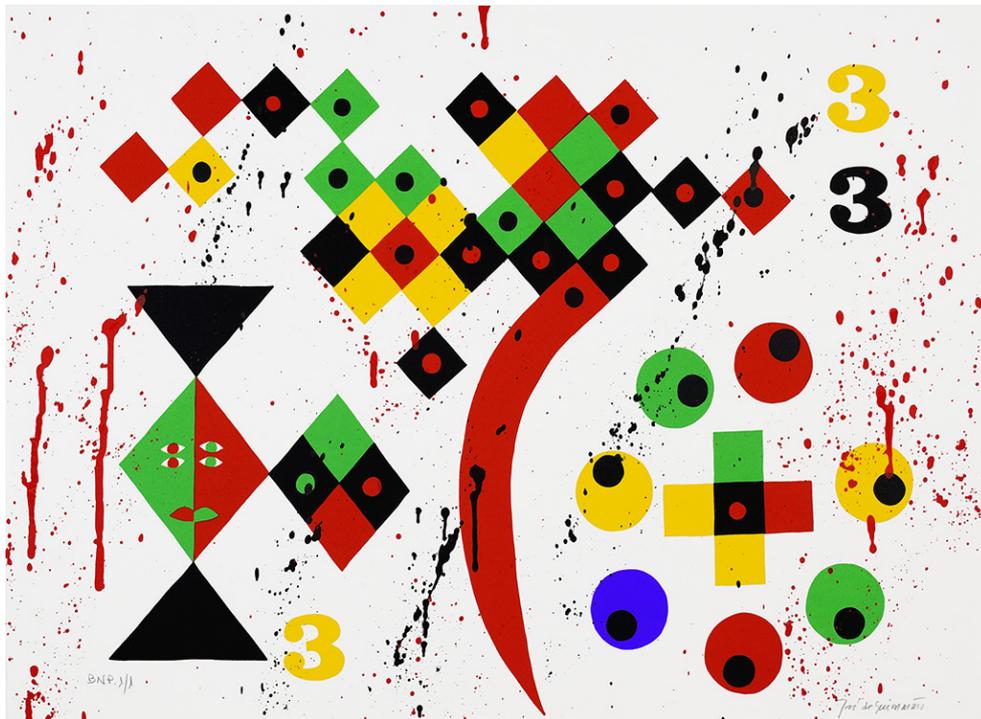


Figura 1. *Blimunda*, serigrafia de José de Guimarães

Destaco, na transmediação não figurativa da autoria de José de Guimarães, um elemento dominante, proponho quatro sentidos e já antecipo o seguinte: aquela feição não figurativa constitui a propriedade que permite a pluralidade de leituras consentida pela imprecisão que normalmente é própria da primeira existência (literária) das personagens

⁶ Não posso agora aprofundar as convergências e as discontinuidades que atingem a díade personagem/figura. Remeto para as respetivas entradas em Reis, 2018, p. 162-165 e 388-398.

saramaguianas.⁷ O elemento dominante de que falei: esta é uma composição regida por um cromatismo forte, gerador de uma visualidade muito impressionante, quase um desafio sensorial lançado ao nosso olhar.

Os quatro sentidos: primeiro, o da construção sugerida pelo geometrismo de elementos em agregação, como num grande edifício que se vai erguendo, pela ligação daqueles elementos quadrangulares (talvez blocos talhados nas pedras saídas de Pero Pinheiro); esse movimento deixa rastos e restos que estão à vista.⁸ Segundo sentido: a pluralidade em triangulação que é induzida pelo número três, ele mesmo surgindo em triplicado e remetendo para o trio de personagens cujos nomes apresentam uma mesma inicial, também triplicada: Blimunda, Baltasar e Bartolomeu. Uma nova e subversiva trindade, mas não Santíssima, como a outra. Terceiro: o contraste masculino-feminino, representado na co-presença de três pares de olhos; um deles é repetido (dois pares, reforçados por um bigode masculino), o outro está apenas esboçado (ou emergente), como se fosse o olhar insólito de Blimunda, aquele que vê o interior dos homens e das mulheres. Quarto: o sentido da alternativa ou da diferença, concentrado no canto inferior direito da imagem; os elementos circulares que ali se encontram têm centros instáveis, deste modo homologando o caráter etéreo das esferas de âmbar que fazem subir a passarola. Além disso, eles divergem da predominância geométrica de que já falei e estão separados dela por um objeto curvo que os protege. Como se fosse o gancho que substitui a mão perdida do mutilado de guerra Baltasar Sete-Sóis.

A partir desta imagem impressionante e plural (pelos elementos compositivos e pelos sentidos), Lídia Jorge desenvolveu a sua micro-leitura. Insisto: da imagem, mais do que da personagem literária só por si, embora esta não possa ser rasurada da memória da escritora. Nessa micro-leitura, são realçados sentidos em parte convergentes, em parte sucedâneos daqueles que Guimarães propôs: o poder (feminino), a plenitude e a transcendência de uma figura celebrada na entoação anafórica da litania: “Vem, Blimunda, filha de Sebastiana, sentada na tua cadeira de estrelas, e fica neste mundo para sempre.”⁹ Como quem diz: exhibe aquilo que é em ti um vigoroso potencial de sobrevivência projetado sobre nós. “Vem e empresta-nos os teus olhos”, ou seja, ensina-nos o poder alternativo da visão e a sua vocação para conhecer o que está oculto, não tanto o que é materialmente visível. E continua:

⁷ Saramago referiu-se àquela imprecisão ou sobriedade compositiva, quando disse: “No *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda” (Reis, 2015, p. 112).

⁸ Os rastos e os restos de que falo são as manchas de tinta “respingada”, como que deixando à vista as marcas do trabalho artístico, coisa que Saramago muitas vezes oferece aos leitores, quando deixa, ao longo do relato, reflexões sobre o seu fazer literário e narrativo. Sobre esta questão, cf. Grünhagen, 2023, p. 395ss.

⁹ Ver abaixo o apêndice, com este e com os outros dois textos que serão citados.

Vem, Blimunda, e ensina como se constrói a História dos Homens. Ensina, com os teus poderes feiticeiros, como se recolhem os espíritos dos moribundos para com eles preencher as bolas de âmbar capazes de libertar a força da experimentação.

Deste modo, reitera-se a necessidade de uma História outra, que é também a da condição humana, só possível como efeito de uma força libertária que, por sinal, tem marca feminina. Por fim, a afirmação de confiança em quem (uma mulher) amou e persistiu no amor, com grandeza e sem choro, tão perene como o livro (e, depois dele, a imagem do pintor) em que a personagem é protagonista:

Porque depois das chamas, no meio do braseiro gorduroso, achaste a mão esquerda do teu homem, antigo combatente decepado, o troféu plebeu da sua vida, resgatado do monturo das cinzas, pela contemplação da sua amada. Grande, forte, sem lágrima nem lamento, assim foste concebida, Blimunda. Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar, porque mais do que gente, és um livro.

Posto isto, faço uma pergunta entendida talvez como retórica: por que razão podemos afirmar que a leitura da escritora é intermediática?

Transitando da imagem para a linguagem verbal, aquela leitura desenvolve-se em procedimento de homologação e estabelece-se como remediação de segundo grau e de certa forma retroativa. Ou seja: a personagem, agora atingindo uma segunda sobrevida (por Lídia Jorge) impulsionada pela refiguração iconográfica (por Guimarães), é renarrativizada por dispositivos verbo-literários que funcionalmente correspondem aos (ou homologam os) recursos da imagem e reveem os seus grandes sentidos. A expressão “sentada na tua cadeira de estrelas” provém do potencial imagístico da palavra; esse potencial é aprofundado por incursões narrativas de idêntica natureza verbal (“Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar”) que remetem intertextualmente para o relato bíblico (*Génesis*, 3: 19), em harmonia com a conotação religiosa da litania e da sua marcação anafórica: “Vem, Blimunda, filha de Sebastiana...”; “Vem e empresta-nos os teus olhos...”; “Vem e ajuda-nos a acompanhar...”; “Vem, Blimunda, e ensina...”; “Vem, Blimunda, e ajuda-nos...”; “Vem, Blimunda, apeia-te da barca...” Por fim, a alegoria – uma solução estilístico-representacional com tradição secular – fecha a refiguração desta terceira Blimunda e lembra a sua congénita feição de personagem ficcional, com proveniência anterior à representação iconográfica: “Mais do que gente, és um livro”.

7. De Blimunda podemos passar a outras “mulheres saramaguianas”, agora de forma sumária e como simples indicação de análises a aprofundar. São os casos da Mulher do Médico, do *Ensaio sobre a cegueira*, e de Joana Carda, d’*A jangada de pedra*.

A primeira, refigurada por Joana Villaverde (figura 2), reaparece sob o signo do poder da mulher que conserva a visão. Por isso, no cenário distópico descrito no romance, é ela

quem sustenta um mundo deformado que ameaça figuras-pigmeus (no canto inferior direito da imagem). É a Mulher do Médico quem, num gesto virtualmente narrativo, protege as tais figuras, isto é, os cegos de *Ensaio sobre a cegueira*. No texto correlato que escreveu, Ana Margarida de Carvalho reitera o poder da Mulher do Médico, mas, indo mais longe, associa-o ao de um Deus. “E se fosse ela, esta mulher, uma espécie de deus”, diz a escritora, em hesitação entre a pergunta e a afirmação, sendo esta que, afinal, prevalece. E prossegue: “Deus incompetente e apressado, que vem um dia inspecionar a sua esquecida e inicial criação [...].”



Figura 2. *Mulher do Médico*, gravura de Joana Villaverde

No final do texto, a escritora vai além da imagem e anuncia o trajeto da personagem, para lá das fronteiras do romance: “Novos apelos do universo, havia que partir. Voltaria outra vez, quando tivesse vagar, para se encontrar com outros seres, outros desertos.” Assim é. A Mulher do Médico regressa em *Ensaio sobre a lucidez*, sendo então punida por aquilo que nela existe de diferença, num segundo universo igualmente afetado pelo insólito. Como se o poder feminino que Joana Villaverde fixou devesse ser reprimido.

Com Joana Carda, tal como Graça Morais a desenhou (figura 3), sublinha-se sobretudo o princípio da narratividade que rege *A jangada de pedra*, princípio que é o elemento comum de homologação entre texto verbal e imagem. A personagem modelada pela pintora encontra-se no momento do arranque da ação (verdadeiramente, no *incipit*) e nos

primórdios da viagem a encetar; todavia, trata-se agora de uma representação, digamos, mais figurativa e mimética do que a de José de Guimarães. Ao mesmo tempo e de novo surgindo muito perto do relato, Joana Carda retoma, com a vara de negrilho por ela usada, o gesto que anuncia a fratura geológica e origina a viagem da jangada. Começa assim o romance:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. (Saramago, 1986, p. 9)



Figura 3. Joana Carda, serigrafia de Graça Morais

A presença do cão de Cerbère ao lado da personagem feminina confirma um critério de fidelidade ao texto do romance adotado pela artista. Esse critério de alguma forma desvanece, mas não cancela aquilo a que antes chamei a correspondência funcional (ou a refuncionalização) operada por uma transposição intermediática desligada daquela atitude de fidelidade. Ana Luísa Amaral parece, num primeiro momento, cumprir uma leitura da imagem em analogia, pelo realce que confere ao rosto e ao olhar da personagem: “Que rosto tenho? / Toda riscada a pele, como rasgada foi / a terra que fendi”. Contudo, o desenvolvimento do poema contempla um registo interrogativo e enigmático que é acentuado pela enumeração de elementos aquáticos e telúricos:

Eu – que incógnito
poder ou alumiação?
feitiço de mais coisas enredadas, flores, limos,
algas, negras raízes boiando
à superfície das águas que rompi

Do meu ponto de vista, o poema vai (ousadamente) mais longe do que a imagem de onde partiu. Superando a condição mimética e a relativa passividade representacional que observamos em Graça Morais, os versos de Ana Luísa Amaral apontam para um futuro em interpelação, escassamente sugerido pela imagem e pelo romance. Final do poema: “Vós, se olhardes / de frente, e conseguirdes resistir ao medo, / vereis romper-se a névoa, então // E então vereis – também”.

8. Termino com um episódio ficcional (e metaficcional) que em certa medida legitima o dinamismo próprio de manifestações transmediáticas que potenciam a sobrevida da personagem. À sua maneira, as *Mulheres saramaguianas* confirmam a noção de que as personagens são entidades em movimento, não só no mundo narrativo em que circulam, mas também, em paralelo, como conceito, no plano da teoria e no da indagação metaficcional, tema que já analisei noutro momento (cf. Reis, 2017). Em termos mais claros: reporto-me à problematização quase *naïve* da personagem, num certo romance de Saramago – a *História do cerco de Lisboa* –, quando a existência de figuras ficcionais e a sua movência parece levar à recusa do seu confinamento nos limites do mundo narrativo.

Em contexto de reflexão sobre personagem e pessoa, desenrola-se um diálogo entre Maria Sara e Raimundo Silva, sendo aquela a leitora e este o ficcionista de circunstância, incipiente e até inseguro. Pergunta Maria Sara: “Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos” (Saramago, 1989, p. 263). Resposta de Raimundo Silva:

Ainda não sei bem [...], e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. Disse Raimundo Silva, como se respondesse a uma observação feita em voz alta, não creio que se possa chamar-lhes personagens, Pessoas de livro são personagens, contrapôs Maria Sara, [Raimundo] Vejo-os antes como se pertencessem a um escalão intermédio, diferentemente livres, em relação ao qual não fizesse sentido falar nem da lógica da personagem nem da necessidade contingente da pessoa [...]. (Saramago, 1989, p. 263-264)

Aquela hibridização ou pertença a um “escalão intermédio” procura, no fim de contas, amenizar a vacilação entre personagem e pessoa. De maneira similar, em regime intermediático, processa-se, nas *Mulheres saramaguianas*, a oscilação entre a personagem

como figura ficcional e a sua extensão como entidade outra (e, ainda assim, a mesma) que uma representação transmediática configura, noutra linguagem e em diferente lógica representacional.

Apêndice¹⁰

Lídia Jorge, *Blimunda*

Vem, Blimunda, filha de Sebastiana, sentada na tua cadeira de estrelas, e fica neste mundo para sempre. És ficção e em ficção te hás-de tornar, neste intervalo prodigioso da vida que é a imaginação de um livro. Vem e empresta-nos os teus olhos que se abriram dentro do ventre da tua mãe, e com eles nos levaste a ver através dos corpos opacos, tanto coisas quanto pessoas, e conduz-nos pela errância do teu olhar à essência dos seres invisíveis que os compõem. Vem e ajuda-nos a acompanhar os homens e os bois que conduziram a grande pedra a caminho do altar do Convento. Ajuda-nos a ter compaixão daqueles homens sem nome, formigas acarretadeiras, esmagados sob os objectos gigantescos necessários para coroar a grandeza dos nomes candidatos à História. Vem, Blimunda, e ensina como se constrói a História dos Homens. Ensina, com os teus poderes feiticeiros, como se recolhem os espíritos dos moribundos para com eles preencher as bolas de âmbar capazes de libertar a força da experimentação. Ensina-nos essa outra sobrevivência desenhada entre a esfera simbólica terrena e a mítica, esse limiar do ser que toca com a mão direita no umbral da metafísica. Vem, Blimunda, e ajuda-nos a contemplar o avião subversivo que passou sobre o Tejo, e ficou para sempre, de asas abertas, planando sobre o céu de Lisboa. Voa nessa barcarola, ao lado de Bartolomeu e de Baltazar, os dois homens que, contigo, Blimunda, formam os três Bs que representam o poder do sonho de um povo contra a avareza de pensamento daqueles que se diziam seus donos. Os que possuíam, detinham, julgavam, condenavam, queimavam. Vem, Blimunda, apeia-te da barca, esmagada contra o solo, e prossegue o teu caminho na busca do teu amor Sete-Sóis. Luta pela tua sobrevivência, assassina o frade lúbrico, tira-lhe as sandálias, caminha com elas e desfaz-te delas, esconde o teu crime a que chamas justiça, ronda pela terra durante o tempo que for necessário, até encontrares, no meio das cinzas da fogueira da Santa Inquisição, um gancho de ferro. Porque depois das chamas, no meio do braseiro gorduroso, achaste a mão esquerda do teu homem, antigo combatente decepado, o troféu plebeu da sua vida, resgatado do monturo das cinzas, pela contemplação da sua amada. Grande, forte, sem lágrima nem lamento, assim foste concebida, Blimunda. Não sendo feita de pó, em pó não te hás de tornar, porque mais do que gente, és um livro.

¹⁰ Encontram-se neste apêndice os textos de *Mulheres saramaguianas* a que me refiro acima e que integram, como os três restantes, as várias exibições da exposição homónima, construída a partir daquela obra conjunta.

Ana Margarida de Carvalho, *Mulher do Médico*: “Onde quer que se toque dói”

E se fosse ela, esta mulher, uma espécie de deus. Deus incompetente e apressado, que vem um dia inspecionar a sua esquecida e inicial criação, com aquele ar de pombo distraído de asas atrás da costas, não teve culpa, estava a musa de mau humor, o deus de um deus desastrado e deselegante, rústico empreiteiro, manufacturando um mundo carregado de falhas, manchas, nódoas que deslizam na sua melancolia inclinada. E se envergonha de tanta coisa inacabada, quanta incúria, agora com mais experiência faria muito melhor, que belo serviço, vulcões a rebentar pelas costuras, placas tectónicas movediças, meteoritos, e apenas uma lua, onde estaria com a cabeça? Onde andaria o seu sentido estético? Se fosse hoje colocaria mais uma ou duas dezenas de satélites, e de várias cores, para desentediá-lo o céu. Mas o desleixo, a indolência, tanto apelo do universo, tanto desvio, que um deus não é de ferro. Chamou-lhe, a certa altura, a atenção para o pontinho azul, há muito desatendido, uma vaga lembrança desmaiada, um sonho antigo, puxou-lhe a curiosidade, tarde demais para remediar, uns bípedes esquisitos de hábitos excêntricos haviam ocupado o globo, terras de lavas, campos de valas, e os plantadores de desertos a tricotar destinos infames. Quanto estrago, quanto desgoverno, quanta vanidade inaugurar manhãs sem propósito. Foi no que deu deixar este mundo entregue a mensageiros ou a caseiros, chamem-lhes o que quiserem. Chegou a este músculo estéril, cheio de válvulas e canalizações, a palpitar dias sombrios. Procurou por ali, sopesou, com a mão, ou com aquilo que os deuses têm em vez dela, a carga trémula de tantas ausências. Pareceu-lhe tudo provisório, uma feira abandonada, que deixa para trás despojos, bancas por desarmar, inutilidades, objectos sem sombra, trapos, restos de fruta apodrecida, e muitos plásticos a esbracejar ao vento. O que era já de si esboço, rompeu-se ainda mais instável. Guerras, sismos, avalanches, catástrofes, pestes, pragas de gafanhotos, holocaustos, passeou a sua estupefacção por ali, homens a romper as vestes com os ossos pontiagudos, outros de carnes sobejas a rebentar botões. Tanto desmancho, tanta matéria bruta. Não sabem eles que estão sempre debaixo de olhos que flutuam num pântano, e de repente, some-se a gazela que bebia na margem. Apenas o concêntrico esgar de uma efémera existência e umas bolhinhas de ar à superfície. É tudo o que resta. Mas depois, uma película que assentava sobre as coisas, pousava nas calçadas, entranhava-se nos cabelos, entupia discretamente os poros da pele. Investigou: o pó dos livros. Jogou-se ao acaso, compadeceu-se, farejou um hálito mais puro, que não embacia o espelho nem turva o olhar, menos recôncava a maldade, e tornou-se a mulher do médico, num anonimato auto-sacrificial, enfim, podia ser pior, são deuses não são santos, e encontrou estes cegos de olhos de estátua, pupilas de gesso, glóbulos de carne calcificada, engoliu-se a si mesmo, viu o que jamais gostaria de ver, andou por ali a conduzir um pequeno bando fugitivo, a tangenciá-los com a sua vara oscilante. Meditou, actividade a que os deuses se deviam dedicar mais intensamente, mas pareceu-lhe o caldo do presente demasiado entornado, para remendar um futuro. Onde quer que se toque, dói. Um mundo murcho num plangor descaído. Pensou em enviar um sinal, que nisso se especializaram as divindades. As lágrimas tão

crystalinas, demasiado puras e cálidas, para serem de padecimento. E se as tornasse negras para mancharem as faces e não serem esquecidas... Chegou um cão. Lambeu-as da face da mulher. Eliminou a mácula. Que espécie extraordinária, tão escrava e tão devota dos bípedes extravagantes. Novos apelos do universo, havia que partir. Voltaria outra vez, quando tivesse vagar, para se encontrar com outros seres, outros desertos. Os homens que despertassem no dia seguinte com uma homérica ressaca.

Ana Luísa Amaral, “Joana C.: que rosto?”

Que rosto tenho?
Toda riscada a pele, como rasgada foi
a terra que fendi

Não máscara de sal,
talvez palavra riscada numa pedra –
a cabeça ordenando,
o coração pulsante,
a voz em hino ou melopeia ardente,
vara como caneta

– e o milagre,
oposto do acaso,
mas para vós:
mistério ou grossa névoa

Eu – que incógnito
poder ou aluminação?
feitiço de mais coisas enredadas, flores, limos,
algas, negras raízes boiando
à superfície das águas que rompi

Eu – fui eu quem o rasgou,
ao mar. Mais que Moisés,
pois que a minha cisão,
mesmo sabendo que o sempre não pode durar sempre,
ficou eterna. E a terra obedeceu

e rasgou-se também,
transformou-se em navio,
não: em velada balsa

Que rosto tenho aqui?
Todo o branco do mar e o seu cinzento
todo o azul do céu escrito em avesso:
a luz:
anunciando longa tempestade
como a coroa pintada,
feixe de arbusto mágico, sarça estranhíssima
sobre a cabeça dele,
o cão que me acompanha

O dos infernos. Não me olha, ele,
mas presente o mais leve dos rumores
ou tremores. E é nessa sua
cercania de tudo, o mais constante ser

Ostentará a coroa do saber?
Saberá ele o que me espera
e eu só pressinto?
Quebrados são os selos,
resgatadas as letras e gravadas,
não pedra de roseta, mas ponto de universo
de onde, visível: tudo:

o pedaço de terra flutuando,
o mar cindido, ainda e para sempre
chorando o desterrado,
e a liberdade ao longe,

nos seus olhos. Vós, se olhardes
de frente, e conseguirdes resistir ao medo,
vereis romper-se a névoa, então

E então vereis – também

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREA, Tatiana Emediato. *Discursos e representações da/sobre a mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Belo Horizonte: Fac. de Letras da Univ. Federal de Minas Gerais, 2016.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.

GRÜNHAGEN, Sara. *A cor dos cabelos de Deus: a oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa/Coimbra: Fundação José Saramago/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2023.

KOLEFF, Miguel. *Diccionario de personajes saramaguianos*. Buenos Aires: Fundación Santillana, 2008.

LANSER, Susan S. “Gender and Narrative”, in HÜHN, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/86.html> (acesso em 8 maio 2024).

NETO, Pedro Fernandes. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2012.

REIS, Carlos. “Character. A Concept That Does Not Stand Still”, in MADURO, Daniela Côrtes (ed.). *Digital Media and Textuality. From Creation to Archiving*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017, p. 75-85.

_____. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

_____. (coord.). *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, s.d. Disponível em <http://dp.uc.pt/> (acesso em 8 maio 2024).

_____. “Para uma teoria da figuração em José Saramago”, *Revista de Estudos Saramaguianos*, n. 13, vol. 1, janeiro 2021, p. 32-46.

SANTOS, Alberto Freitas dos. *A valorização da mulher na obra de José Saramago: Bli-munda e a mulher do médico, olhares que se cruzam*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SARAMAGO, José. “Discurso de José Saramago, em Estocolmo”. *Princípios: Revista teórica, política e de informação*, n. 52, abril 1999, p. 62-69.

_____. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. *Literatura e compromisso*. Seleção, introdução e notas de Carlos Reis. Belém: Fundação José Saramago/ed.ufpa, 2022.

SILVA, Inês Santos. *Levantadas do chão: o poder das mulheres na obra de José Saramago*. Porto: Faculdade de Letras da Univ. do Porto, 2017.

**QUESTÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA:
A TRANSPOSIÇÃO DA FIGURA DO NARRADOR EM
O DELFIM, DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

Gabriella MENDES¹

Resumo: Este artigo visa refletir sobre a relação entre a literatura e o cinema a partir de uma análise das adaptações do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Mais especificamente, pretende-se verificar se o caráter metaléptico que é próprio da figura do narrador do romance pode ser mantido (e se efetivamente mantém-se) nas suas adaptações para outras mídias. Para tal, faremos o confronto entre o romance de 1968, o filme realizado por Fernando Lopes em 2002, com argumento de Vasco Pulido Valente, e o guião escrito por José Cardoso Pires que nunca foi filmado. A este trabalho comparatista soma-se uma reflexão sobre a ontologia da figura do narrador e a sua relação direta com um novo olhar sobre a categoria do tempo narrativo que emerge na literatura pós-moderna.

Palavras-chave: literatura; cinema; adaptação; intermedialidade.

Résumé: Cet article vise à examiner la relation entre la littérature et le cinéma à partir d'une analyse des adaptations du roman *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Plus précisément, il s'agit de vérifier si la nature métaleptique du narrateur du roman peut être maintenue (et si elle l'est) dans ses adaptations dans d'autres médias. Pour ce faire, nous nous proposons de comparer le roman de 1968, le film réalisé par Fernando Lopes en 2002, sur un scénario de Vasco Pulido Valente, et le scénario écrit par José Cardoso Pires, qui n'a jamais été filmé. À cette étude comparative s'ajoute une réflexion sur l'ontologie de la figure du narrateur et sa relation directe avec un nouveau regard sur la catégorie du temps narratif qui émerge dans la littérature postmoderne.

Mots-clés: littérature; cinéma; adaptation; intermédialité.

Diane Elam, na obra *Postmodernism Across the Ages*, afirma que o pós-modernismo é o reconhecimento da ironia temporal dentro da narrativa (1993, p. 217). O estudo dessa autora visa destacar como obras pós-modernas constantemente lembram-nos, ou pelo menos fazem-nos questionar, se algo tão intuitivo como a passagem do tempo ocorre efetivamente da maneira como percebemos. Destaca-se que o termo “intuitivo”, como se sabe, não é um sinónimo de factual. A expressão “intuição interna”, por exemplo, foi

¹ Gabriella Mendes é doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Atualmente é membro do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde atua como investigadora (pesquisadora) no projeto Figuras da Ficção. E-mail: gabriellacamposmendes@gmail.com.

utilizada por Kant para descrever o tempo² na sua *Crítica da razão pura*, que é tomado por intuição precisamente por escapar à possibilidade de validação objetiva, uma vez que não seria derivado dos fenômenos do mundo observáveis pela ciência. Essa noção, ainda que sob outra ótica, é retomada por autores da contemporaneidade, como Marie-Laure Ryan. Sua hipótese propõe que a linearidade do tempo, como a entendemos, é uma percepção intuitiva e, sobretudo, uma forma de organização narrativa, mas não necessariamente um fato cientificamente comprovável (Ryan, 2009).

Esta afirmação assenta-se sobretudo no intenso debate científico quanto à natureza do tempo, debate antigo como o próprio tempo, e possivelmente duradouro enquanto o tempo durar. Teorias como a de Newton, que descreve o tempo como uma seta que avança de maneira uniforme na sua obra *Philosophiæ naturalis principia mathematica*,³ convivem com teorias como a de Einstein, em que passado e futuro “desdobram-se” num contínuo espaço-temporal quadridimensional, como descrito na *Teoria da relatividade geral e especial*, evocando a revisitação e a problematização de certos axiomas dos saberes matemáticos mais elementares.⁴

A narrativa, no entanto, sempre se mostrou afeita à temporalidade linear por um processo de retroalimentação, conforme descrito por Paul Ricœur: se a narrativa é a arte do relato da experiência, é natural que reproduza uma forma de perceber o tempo coerente com a visão mais intuitiva sobre a ocorrência dos fenômenos na experiência humana. Da mesma forma, ao repetir essa estrutura temporal, a narrativa reforça tal visão, de modo que ela pareça uma verdade inquestionável, sem possibilidade de contraditório.

Essa dinâmica de reciprocidade é descrita por Ricœur ao longo dos três tomos do seu *Temps et récit* (1983) e sistematizado no esquema da tripla mimesis, pelos processos de prefiguração (observação da realidade empírica), mediação (recriação narrativa de

² “O tempo não pode ser determinação alguma dos fenômenos externos, não pertence nem a uma figura, nem a uma posição, pois ele determina a relação das representações em nossos estados internos. E como esta intuição interior não forma figura alguma, procuramos suprir esta falta pela analogia e representamos a sucessão do tempo por uma linha prolongável até o infinito” (Kant, 1993, p. 39-40).

³ “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, flui uniformemente sem relação com qualquer coisa externa e é também chamado de duração” (Newton, 1990, p. 6).

⁴ “A geometria parte de certas noções fundamentais, como plano, ponto, reta, com as quais somos capazes de associar ideias mais ou menos claras, e de certas proposições simples (axiomas), que com base nessas ideias sentimo-nos inclinados a considerar como ‘verdadeiras’. Depois, com base em um método lógico cuja justificação nos sentimos compelidos a reconhecer, todas as demais proposições são referidas àqueles axiomas, isto é, são demonstradas. Uma proposição é correta ou ‘verdadeira’ quando é derivada dos axiomas da maneira geralmente aceita. A questão da ‘verdade’ das diversas proposições geométricas nos leva, portanto, de volta à questão da ‘verdade’ dos axiomas. Ora, há muito se sabe que esta última pergunta não pode ser respondida pelos métodos da geometria e, mais do que isso, que em si ela não possui sentido nenhum” (Einstein, 1999, p. 11).

fenômenos) e refiguração (mudança da percepção sobre a realidade após a experiência narrativa) (Ricoeur, 1997).

Nesse sentido, autoras como Elizabeth Ermarth propõem uma leitura do tempo linear como um “metadiscurso”. Isso quer dizer que o tempo linear – ou tempo histórico – precisa deixar de ser visto como um modo de organização do discurso. Em vez disso, deve ser reconhecido como apriorístico na cultura ocidental; um modo de entender o mundo considerado neutro e natural e, por isso, basal para toda a construção dos modos de conhecimento, inclusive para a ciência. Lê-se:

A primary formulating maneuver of these now familiar narratives is the convention of historical time, a convention that belongs to a major, generally unexamined article of cultural faith (chiefly in the West and chiefly since the Renaissance and the Reformation): the belief in a temporal medium that is neutral and homogeneous and that, consequently, makes possible those mutually informative measurements between one historical moment and another that support most forms of knowledge current in the West and that we customarily call “science”. History has become a commanding metanarrative, perhaps *the* metanarrative in Western discourse. (Ermarth, 1992, p. 20)

Se Ryan chama, portanto, o tempo histórico de “percepção intuitiva”, Ermarth propõe chamá-lo de “fé cultural”. Essa fé, por sua vez, é posta em causa justamente pelas narrativas pós-modernas, uma vez que o jogo com a não linearidade do tempo e o descaso com as convenções históricas são características desse tipo de literatura. Além disso, de acordo com a autora, a partir do momento em que se desestabiliza o meio temporal neutro, outras categorias cognitivas como sujeito e objeto sofrem um abalo estrutural e as narrativas não mais se inscreveriam num meio que possibilita a clara distinção das identidades; em vez disso, esse tipo de narrativa trabalha com o colapso do interior e do exterior, do sujeito e do objeto e concentra-se no estranhamento que esse procedimento causará para o leitor (Ermarth, 1992, p. 21-22).

Exemplificamos estas proposições com a obra literária que pretendemos abordar, *O Delírio*, de José Cardoso Pires, romance de 1968 que de antemão entendemos como pós-moderno; essa ideia é reforçada por uma larga fortuna crítica, das quais destacamos os trabalhos de Carlos Reis (1993, 2011) e de Ana Paula Arnaut (2002). Ao romance muito bem se aplica a noção de ironia temporal porque nele o tempo não é um meio para uma destacada diegese. O tempo é um tema. E, dirá Cardoso Pires, é o protagonista do romance (Praça, 1968, p. 45).

Sobre a estrutura do romance, é necessário esclarecer que ele se desenlaça de forma isocronica, e por ora diremos, binômica. Isso porque há o relato de dois tempos simultaneamente, o tempo da memória e o tempo da escrita do texto. Nossa personagem e narrador, o Sr. Escritor, empenha-se em escrever no tempo presente um romance sobre as memórias que teria vivido com a personagem que dá nome ao romance ficcional e ao romance

factual: O Delfim Tomás Manuel da Palma Bravo. Assim, em um movimento metalinguístico, é um romance sobre a escrita de um romance.

Esses tempos, passado e presente, estão também intimamente associados ao espaço em que a trama se desenvolve: a reconstituição (ou invenção) dos fatos ficcionais, isto é, o espaço da memória, ocorre no exterior, nos vários espaços da aldeia da Gafeira; por outro lado, a escrita do romance acontece num espaço privado, o quarto da pensão (na mesma aldeia da Gafeira), onde a personagem está hospedada. Assim, através de um sistema de permeabilidades e metalepses, o Sr. Escritor, autor e personagem, faz condensar memória e experiência no presente da sua narração de modo que já não se possa distinguir com clareza essas instâncias temporais. Por exemplo:

Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio, Tomás Manuel, e desvio o olhar do café onde deixei o Velho e o Batedor. Volto-me para o largo e, sem querer, torno à manhã do ano passado em que assisti à aparição do casal Palma Bravo depois da missa. Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas de Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está ao volante do carro. A seu lado, Maria das Mercês, jovem esposa; atrás, o criado mestiço entre dois mastins. «A Barca do Inferno» – resumo da minha janela, pensando no triste fim que os espera. (Pires, 1998, p. 28-29)

É preciso fazer um breve resumo do romance para compreender o nível de complexidade na construção de paradoxos temporais que ocorre nesta citação. O mote do romance é a visita do narrador à aldeia da Gafeira para a temporada de caça de 1967. No entanto, esse narrador teria visitado a mesma aldeia em 1966, altura em que conheceu a personagem Tomás Manuel e sua esposa Maria das Mercês. Em 1967 o primeiro está desaparecido e a segunda está morta, informações facultadas ao Sr. Escritor por uma terceira personagem: o Velho. O narrador-personagem teria, por sua vez, presenciado uma discussão entre o Velho e o Batedor (de caça) no café da aldeia, onde se instaurou um debate sobre um alegado homicídio, pondo em pauta a possibilidade de Tomás Manuel ter sido o assassino da própria esposa.

Com esses dados em mãos, podemos verificar no trecho citado a convivência de temporalidades – e de eventos – incompatíveis, pois não teriam ocorrido à mesma data. Em primeiro, ao dizer “Portanto, onde pus *Infante*, ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio”, o Sr. Escritor está a comentar as opções de escrita do seu romance, que se realiza no ano de 1967, o que indica que ele está situado no quarto da pensão de onde observa o café. No entanto, ao voltar o seu olhar para o largo, é imediatamente transportado para este espaço num tempo que já passou, e ele afirma seguir de perto o casal Palma Bravo na manhã do ano anterior, isto é 1966, ainda que não os tenha conseguido alcançar por ter perdido tempo demais atento ao debate entre o Velho e o Batedor no café, o que

também se teria passado em 1967. Desse modo, causa e efeito são postos em xeque e a noção de que o futuro é uma consequência do passado é relativizada, porque o futuro passa a interferir no próprio passado: o Sr. Escritor não consegue alcançar Tomás Manuel na saída da igreja em 1966 devido às questões do café datadas de 1967.

Tudo isso só é possível porque alguns recursos discursivos permitem este tipo de construção. Metalepses, analepses e prolepses são exemplos de técnicas básicas de quebra da temporalidade progressiva da narrativa que serão levados ao extremo nesta literatura. Esses recursos são utilizados com o claro objetivo de desestabilizar a ideia de linearidade e uniformidade do tempo que apresentamos inicialmente, impedindo uma leitura direta ou *natural*.

Nesse contexto, a metalepse, que se define como “um movimento em que se opera a passagem de um nível narrativo para outro”, nos termos de Reis (2018, p. 258), é absolutamente central. O caráter metalinguístico da obra é mantido pelo movimento do narrador em diferentes planos discursivos e temporais, fazendo com que a temporalidade contra-intuitiva experienciada pelo narrador problematize a sua própria ontologia como uma figura realista. Sobre esse tópico, verificamos uma interessante abordagem elaborada por Brian Richardson no seu ensaio “Three Extreme Forms of Narration and a Note on Post-modern Unreliability”. Nele, o teórico da Unnatural Narratology chama a atenção para uma categoria especial de narrador que classifica como “dis-framed”.

Dis-framed Narrators [are those] who move from one level of a text to another in ways that are impossible outside of fiction. Thus, Moran, the narrator of the second part of *Molloy*, claims to have invented characters that appear in other novels by Beckett. The most tersely expressed articulation of this condition is the statement uttered by (and about) one of Christine Brooke-Rose’s narrators: “Whoever you invented invented you too” (*Thru* 53). (Richardson, 2006, p. 105)

Essa definição de Richardson alinha-se muito adequadamente à análise que José Cardoso Pires faz sobre o seu romance e o seu respetivo narrador no seu ensaio “Visita à oficina”, de 1972:

O Delfim acaba em esquema circular; resume-se ao “romance duma personagem que se vê enredada no argumento do romance que escreveu” [...]. Não me incomoda, por isso, que trate a realidade que está observando como realidade já relatada em termos literários (exploração do espaço da escrita) ou que – vem a dar no mesmo – o facto testemunhado seja simultâneo da sua própria descrição. Pelo contrário. Aceito até que nesta espécie de metanarrativa, passe o termo, *o vivido e o contado* nasçam ao mesmo tempo [...]. (Pires, 2003, p. 126, itálico nosso)

A proximidade é evidente: o movimento metaléptico que caracteriza o *dis-framed narrator* estará presente na construção do narrador delfiniano que, nas palavras de João de Melo, pode ser descrito como “um ser simultaneamente criador e por si criado” (Melo,

1981, p. 32). No entanto, um recurso intrigante e, nas palavras de James Phelan, “deliberadamente implausível” (2013, p. 180) que merece especial atenção – e que foi destacado pelo autor – é a narração simultânea, também referida como narração no tempo presente. N’*O Delfim* esse tipo de narração é um dos artificios que permitirá essa criação de paradoxos temporais e a transição entre os níveis do discurso pelo narrador.

Esse procedimento narrativo, na literatura, pode causar estranheza, pois evita um distanciamento quase paradigmático entre a conclusão de um ciclo diegético e o início do contar (ou seja, uma narração ulterior).⁵ Mas isso não será necessariamente uma questão para todos os gêneros narrativos. A linguagem cinematográfica, por exemplo, cria ao espectador a possibilidade de ser uma testemunha dos eventos em tempo real sem necessariamente ter de travar contato com um narrador declarado. Ainda que a figura do narrador possa existir no cinema, não é a ele inerente; isso porque a cinematografia, com seus recursos visuais e sonoros, permite a *monstration*, nos termos de André Gaudreault, que comumente recorre mais à apresentação do que à narração mediada por uma figura. Sobre isso afirma o autor:

Such is notably the case for the scriptural narrative which always remains rooted in a “narrator” (in the strict sense: a basic function or agent responsible for conveying the narrative). This also gives rise to the numerous narratological problems which arise whenever a narrative seems to be produced by any of the many (sub)functions or agents such as the flesh and blood characters of the theatre or the “shadow and light” characters of the cinema which appear to move about either on the stage or the screen quite autonomously [...].

Filmic temporality tends rather to situate itself on the side of theatre (of monstration) than on the side of scriptural narrative (of narration). Iuri Lotman states this in an almost peremptory manner: “In every art related to sight and to iconic signs, only one time is possible: the present”. (Gaudreault, 1987, p. 29-30)

Nesse sentido, é possível dizer que a narração no presente, por criar essa ilusão de simultaneidade entre a leitura e os eventos literários, aproxima-se do cinema pela presentificação da narrativa. Estas questões são particularmente relevantes para a análise d’*O Delfim* por duas razões. A primeira está relacionada com a constante comparação do modo de apresentar a narrativa cardoseana *lato sensu* como um estilo de escrita que é

⁵ Em *The Distinction of Fiction*, Dorrit Cohn aborda a problemática da narração no tempo presente. A autora verifica que uma larga tradição teórica viria a socorro do tempo passado e afirmaria que, mesmo quando há o emprego do tempo presente, tal presente refere-se efetivamente a uma experiência do passado. Na tentativa de evitar assumir que os fatos seriam narrados simultaneamente aos acontecimentos (uma experiência possível para a ficção, apesar de inviável na realidade), vários teóricos tentariam encontrar estratégias para descartar a noção de presentificação. As mais comuns seriam a *historical present resolution*, em que o tempo verbal presente referir-se-ia efetivamente a uma ação passada; e a *interior monologue resolution*, em que o tempo presente serviria para narrar o pensamento do narrador sobre as ações e não as ações em si (Cohn, 1999).

reiteradamente referido como cinematográfico.⁶ A segunda porque *O Delfim* foi efetivamente adaptado para o cinema por Fernando Lopes no filme homônimo de 2002, com argumento de Vasco Pulido Valente; ideia que já havia sido cogitada pelo próprio autor, visto que José Cardoso Pires escreveu, presumivelmente entre 1971 e 1973, um argumento para *O Delfim*, atualmente arquivado no espólio do autor.

No confronto entre *O Delfim* filmico e literário vários descompassos vêm inevitavelmente à tona, como é natural a uma análise comparatista, sobretudo nos casos de adaptação a outras mídias. No entanto, não entraremos no mérito das diferenças específicas de *linguagem* entre livro e filme,⁷ uma vez que se pretende focar na constituição da existência ficcional da figura do narrador no tempo. A comparação com o cinema, surge, portanto, como suporte metodológico para um estudo do comportamento dessa entidade ficcional, de modo a verificar se ela é capaz de sustentar seu caráter ambíguo e polícrono fora do seu *habitat* natural. Assim, interessa analisar, para o estudo específico da figura do narrador e das temporalidades que conjuga, uma questão essencial: haveria vida possível para esse narrador *sui generis* na sua transposição da literatura para o cinema?

Inicia-se esta análise pela observação do argumento que foi levado a cabo, isto é, o de Vasco Pulido Valente. Outros autores teriam lançado mãos à tarefa, nomeadamente Carlos Saura, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles e o próprio realizador Fernando Lopes. No entanto, tais versões simplesmente não foram realizadas ou, no caso de Fernando Lopes, suas duas primeiras tentativas de adaptação foram abandonadas face à dificuldade que apresentaram, até que Pulido Valente viabilizasse, nas palavras de Fernando Lopes, um texto que reduzisse a história ao osso, isto é, um argumento que fosse mais facilmente compreensível (Esteves, 2022, p. 295).

⁶ Alguns exemplos dessa visão sobre a escrita de José Cardoso Pires podem ser vistos em Petrov, 2000; Reis, 2012. Essa questão, no entanto, é matéria para um intenso debate sobre o que significa uma escrita cinematográfica ou cinemática. A esse respeito, concordamos com a visão de Marco Bellardi, que afirma: “Some of the most frequently repeated, but also stereotypical, features of cinematic writing include: present-tense narration, the montage in general, a ‘certain’ visual quality of the texts, the camera-eye narratorial situation, a ‘dry’ dialogue, and the use of specific cinematic techniques such as travelling, pans, and zooms. It is arguable that any of these features, if taken singularly, may trigger cinematic reading, even though they are likely the most relevant ones that confer a cinematic aura to a given text. I contend that these features need to interact and be combined with the temporal configuration of the text to result in strongly cinematised fiction. Otherwise, they will merely signal a more limited cinematic dimension of the text (Bellardi, 2018, p. 25). Isso quer dizer: uma narrativa cinemática não é necessariamente aquela caracterizada por uma forte visualidade, ou mesmo pelo uso da narração no presente, mas pela interação desses elementos com uma organização temporal da narrativa que crie tal efeito.

⁷ Para a análise dos pontos de afastamento e aproximação entre essas linguagens, sugere-se a leitura da tese *Literatura e Cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*, de Elsa Maria Nunes da Silva (2008).

No ensaio que dedica ao estudo da adaptação cinematográfica d'*O Delfim* por Fernando Lopes, José Manuel da Costa Esteves afirma que livro e filme são dois modos de decifrar a história, ainda que em nenhuma destas duas linguagens a diegese seja o nível mais importante. Ressalta, pois, a questão da dificuldade de adaptação imposta pela fragmentação do tempo convencional, pela estrutura narrativa e pelas variadas sobreposições que n'*O Delfim* são apresentadas (de visões, de tempos, de versões da história, de gêneros narrativos, de registros de estilo) (Esteves, 2022, p. 290-291).

Assim, é possível dizer que o caminho mais viável para adaptar o romance será restringir o caráter metaficcional que permeia a obra e centrar a narrativa na observação do núcleo Palma Bravo, de modo que a personagem do Senhor Escritor se apresente meramente como figura que vê e registra o que observa. Assim, a personagem faz apontamentos em um caderno em várias cenas do filme (o que está de acordo com o descrito no romance); no entanto, encerra-se nisso a sugestão de que aquela personagem é um escritor que está criando aquele universo ficcional.

O narrador não se virá pronunciar, portanto, como autor, e tampouco interferir no andamento da narrativa ou transpor níveis diegéticos como seria de se assumir. Alguns índices dessa escolha do diretor podem ser verificados por um processo de afastamento da figura do Senhor Escritor da função que efetivamente tem no romance – escrevê-lo – e exemplificados através da diminuição do grau de figuração⁸ e da organização temporal (notadamente mais linear) que Fernando Lopes propõe para o longa-metragem.



Figura 1. Quadro do filme *O Delfim*, de 2002

⁸ Esse conceito será desenvolvido adiante.

A reelaboração da figura do narrador pode ser observada com clareza na cena da sua chegada à pensão e na interação com a Hospedeira, por exemplo. Se, no livro, sobre a mesa do quarto tinha pousada a Monografia do Termo da Gafeira escrita pelo Abade Agostinho Saraiva – um livro que utiliza para se inspirar no seu próprio processo de escrita –, no filme (figura 1), a Monografia é substituída por uma maleta com seu equipamento de caça, que destaca aquela que é a motivação do narrador personagem (a caça), mas não a motivação do narrador autor (a escrita).

No livro, por outro lado, a descrição desta imagem é bastante distinta. Lê-se:

Repare-se que tenho *a mão direita pousada num livro antigo* – Monografia do Termo da Gafeira [...]. Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre. [...]. Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua. (Pires, 1998, p. 16, itálico nosso)

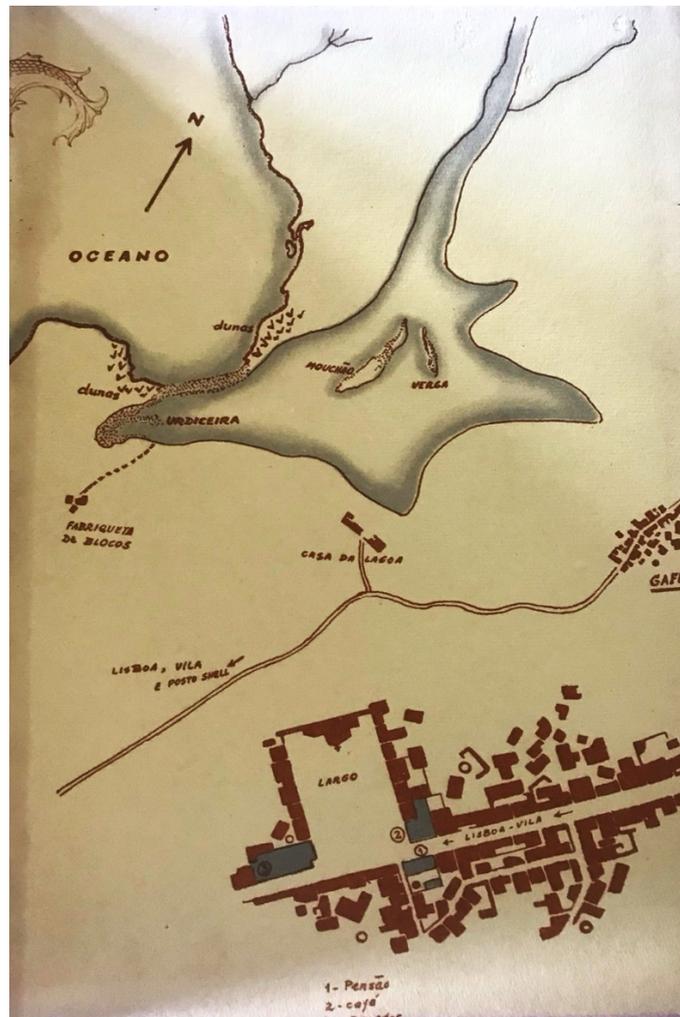


Figura 2. Folha de guarda da terceira edição do romance (Pires, 1969)

Ainda sobre a Monografia, obra tantas vezes referida quando o narrador se circunscreve nos domínios do quarto da pensão, esta aparece no filme apenas como uma sugestão unicamente reconhecível a quem já leu o romance. Um livro incógnito é folheado pelo Senhor Doutor no minuto 14:25, do qual só se vê a primeira página – o mapa da Gafeira –, tal como surge descrito no mapa do Automóvel Clube imaginado no capítulo XV; o desenho desse mapa feito à mão por Cardoso Pires é posteriormente integrado à terceira edição d’*O Delfim* (figura 2).

Finalmente, a dona da pensão e o Velho tratam o Sr. Escritor sempre por “Senhor Doutor”, um tratamento genérico aplicável a uma figura de autoridade de qualquer ofício, o que não acresce informações específicas sobre a personagem. Essa atitude é radicalmente diferente do que ocorre no capítulo III, no qual se lê: “Espera, da outra vez o *senhor escritor* lia muito este livro” (Pires, 1998, p. 30, *italico nosso*). Assim, a ideia de que há um romance em preparação por aquela figura não fica clara no filme de Fernando Lopes e o papel de caçador predomina.

Esse movimento pode ser visto como uma diminuição do grau de figuração⁹ da personagem, pelo que trazemos a proposta de Marie-Laure Ryan para a noção de “degrees of characterhood” (Ryan, 2021, p. 37):

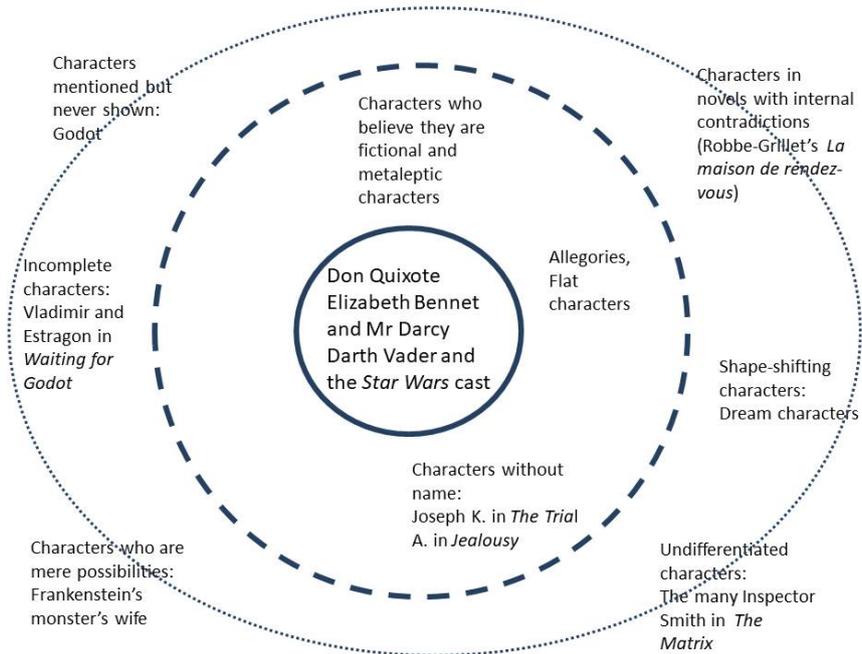


Figura 3. Degrees of characterhood

⁹ Tomamos de empréstimo o termo *figuração* conforme descrito por Reis (2018) para traduzir o conceito de *characterhood* elaborado por Ryan (2021). Embora não sejam idênticos, a denominação de Reis abarca a descrição teórica de Ryan no que tange à elaboração de personagens.

Na teoria de Ryan, as figuras ficcionais podem ter maior ou menor grau de viabilidade como personagens, a depender da sua conformação dentro de uma dada ontologia da personagem. Essas figuras podem ser muito bem descritas, facilmente identificáveis e coerentes com a lógica do mundo ficcional em que se inserem (como os exemplos de Don Quixote, Elizabeth Bennet, Mr. Darcy ou Darth Vader). Porém, também podem ser personagens que não estão suficientemente elaboradas para serem reconhecíveis – como uma figura alegórica; e podem até mesmo ser contraditórias – como as personagens de *La maison de rendez-vous*, vítimas de um narrador que faz uma afirmação sobre elas para negá-la logo a seguir.

Seguindo essa proposta, o Sr. Escritor do romance estaria enquadrado no segundo círculo, por não possuir um nome e por ter consciência metaléptica; porém, no filme, seria ainda mais marginalizado por parecer uma figura incompleta, da qual não sabemos sequer a função crucial que exerce.

No entanto, também é possível argumentar que caracterizar essa personagem como um escritor não faria diferença para o seu predicado metaléptico a ser desempenhado. Isso porque se na literatura o romance é vivido e escrito simultaneamente pela personagem do *Senhor Escritor*, no cinema, o filme deveria ser vivido e realizado simultaneamente por uma personagem do *Senhor Realizador*, com uma câmara na mão em vez de um caderno, e só assim a ambiguidade seria mantida. Parece acertado. Se o *medium* muda, o narrador-personagem também deveria mudar. Não por acaso este é precisamente o caminho escolhido por José Cardoso Pires no seu guião finalizado em 1973, apesar de nunca realizado.

Importa, para o argumento de Cardoso Pires, a manutenção da componente metaléptica e da relevância do ato de contar a história, de forma que a sobreposição de camadas temporais crie o alargamento do tempo presente em que memória e invenção confundem-se. Isso fica patente já na primeira página, ao descrever quais são os planos da narrativa. Lê-se:

A narrativa cinematográfica de O DELFIM desenvolve-se em três planos:

1973 – ação da filmagem da história, em que o Realizador contracena com os atores e pessoal da equipa;

1972 – acontecimentos ocorridos, um ano antes, quando o Realizador visitou a Gafeira pela segunda vez, então na sua qualidade de turista que pretende, a título pessoal, fazer um breve documentário da abertura da caça; e

S/D – acontecimentos ocorridos sem data, evocados durante essa visita pelo Realizador em contacto com a paisagem e com os habitantes; essas reconstituições referem-se à sua estadia anterior na Gafeira (1971) e a episódios “históricos” que então lhe foram contados ou sugeridos pelo Engenheiro e outros. (BNP E53, cx. 10, p. 2)

Essa sistematização, seguirá, com poucas alterações, o sistema temporal que a obra literária sugere e, ainda que separe nitidamente os planos relativos aos diferentes anos em que as ações ocorrem (como também faz o livro), no presente da narrativa irá planificá-los numa ação indistinta, como podemos verificar através deste excerto do argumento:

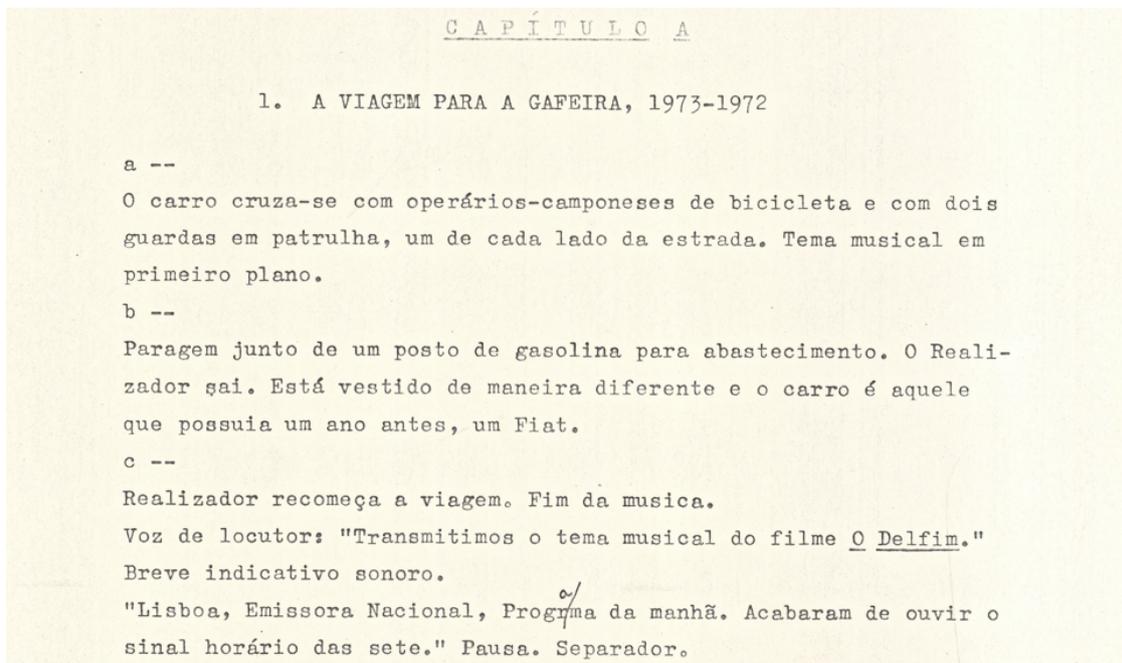


Figura 4. Datiloscrito do guião de José Cardoso Pires (BNP E53, cx. 10, p. 3)

Nesse excerto, o Realizador vai a caminho da Gafeira no carro que possuía em 1972 (um Fiat, pois em 1973 diz conduzir um Citroën). No entanto, ouve na rádio o “tema musical do filme *O Delfim*”, que será filmado por ele no ano seguinte. Dessa forma, o futuro aparece no presente da narrativa não como uma prolepse simples, mas como um paradoxo. A continuação da leitura desse capítulo do argumento reforça que o ponto espaço-temporal em que o realizador está é, efetivamente, a Gafeira de 1972, de modo que a interferência do ano de 1973 seja, precisamente, uma forma de fazer convergir vários tempos em simultâneo, sendo impossível distingui-los com clareza.

Este é o ponto essencial – reforçamos – de distinção entre o argumento de Vasco Pulido Valente e o de José Cardoso Pires. Valente abandona os aspectos metadiscursivo e metaléptico que a figura do narrador impõe no romance para focar na história escrita por ele, e não no próprio ato de escrever. Cardoso Pires, por sua vez, busca manter o aspecto mais relevante da figura do narrador, que é a sua permeabilidade e o seu ambíguo caráter de criador e criatura. Referimos novamente João de Melo e a sua análise sobre o narrador delfiniano, que expandimos:

Sua capacidade em transformar a tal *instância produtora do discurso narrativo* numa outra instância complementar: a do *observador* que, produzindo o texto, nele se produz também, e estabelece um relacionamento ativo com as personagens criadas, sendo ele próprio personagem, isto é, um ser simultaneamente criador e por si criado. Essa relação estabelece-se a dois níveis distintos: a) – por ação dialética, narra/ narrando-se; b) – no desenvolvimento da diegese, é personagem, é parceiro do facto narrado – embora sem uma ação decisiva sobre o plano da história. (Melo, 1981, p. 32, itálicos do autor)

Retomamos, finalmente, a pergunta à qual nos propusemos responder: haveria vida possível para este narrador *sui generis* na transposição da literatura para o cinema? Tudo indica que sim, embora o argumento para este narrador e para este filme tenha ficado esquecido no tempo. Talvez ele ainda possa ser trazido para o presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BELLARDI, Marco. “The Cinematic Mode in Fiction”. *Frontiers of Narrative Studies*, v. 4, n. 1, 2018, p. 24-47. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0031> (acesso em 22 abril 2024).

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

ELAM, Diane. “Postmodern Romance”, in READINGS, Bill; SCHABER, Bennet (orgs.). *Postmodernism Across The Ages: Essays for a Postmodernity that Wasn't Born Yesterday*. New York: Syracuse University Press, 1993, p. 216-230.

ERMARTH, Elizabeth Deeds. *Sequel to History: Postmodernism and the crisis of representational time*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

ESTEVES, José Manuel da Costa. “O *Delfim* de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes: dois modos de decifrar a História”, in CARMO, Carina et al. (orgs.). *Presença e memória: homenagem a Paula Mourão*. Lisboa: Edições Colibri, 2022, p. 289-299.

GAUDREAU, André. “Narration and Monstration in the Cinema”. *Journal of Film and Video*, v. 39, n. 2, 1987, p. 29-36.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

MELO, João de. “As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires”. *Colóquio/Letras*, n. 59, jan. 1981, p. 30-41.

NEWTON, Isaac. *Principia: princípios matemáticos de filosofia natural*, v. I. Trad. Trieste Ricci. São Paulo: Edusp, 1990.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Algés: Difel, 2000.

PHELAN, James. “Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration”, in ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (orgs.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013, p. 167-184.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?* Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

_____. *O Delfim*. 3. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1969.

_____. *O Delfim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

_____. “O Delfim: adaptação cinematográfica”. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal [BNP] E53, sem data.

PRAÇA, Afonso. “José Cardoso Pires: à espera do Delfim”. Entrevista. *Revista Flama*, 26 jan. 1968, p. 44-45. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ODelfim/Flama_N1038_26Jan1968_0044-0045.pdf (acesso em 22 abril 2024).

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

_____. *História crítica da Literatura Portuguesa*, v. IX. Lisboa: Verbo, 1993.

_____. “José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida”, in PETROV, Petar; OLIVEIRA, Marcelo (orgs.). *As vozes da Balada*, Lisboa: LusoSofia, 2012, p. 136-140.

_____. “Não há coincidências: o ano de 1968 na ficção portuguesa contemporânea”, in BUESCU, Helena Carvalhão; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). *Literatura Portuguesa e a construção do passado e do futuro*. Lisboa: Caleidoscópio, 2011, p. 231-241.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa I*, v. I. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

RYAN, Marie-Laure. “Temporal Paradoxes in Narrative”. *Style*, v. 43, n. 2, 2009, p. 142-64.

_____. “What are characters made of?”, in REIS, Carlos; GRÜNHAGEN, Sara (eds.). *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*. Coimbra: Almedina, 2021, p. 19-39.

SILVA, Elsa Maria Nunes da. *Literatura e cinema: a escrita cinematográfica de O Delírio, de José Cardoso Pires*. Dissertação de mestrado. Universidade da Madeira, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.13/300> (consultado em 22 abril 2024).

PENSAR COM OS OLHOS E COM OS OUVIDOS: OS SENTIDOS DO REAL NA POESIA

Raquel BRANDÃO DO SÊRRO¹

Resumo: O presente trabalho constitui um estudo que parte de uma leitura transmedial das poesias de Cesário Verde, Alberto Caeiro e Manoel de Barros. A escolha desses autores justifica-se pela linha condutora que suas respectivas obras apresentam em conjunto, evidenciando um panorama da lírica moderna de língua portuguesa. Na poética desses três autores percebemos a constante angústia frente à impotência da palavra escrita e a recorrente utilização da linguagem para a criação de imagens plasticamente elaboradas que, para além de evidenciarem a transgressão da demarcação entre expressões artísticas, condicionam uma leitura altamente sinestésica em que o leitor consegue, através dos seus sentidos, vislumbrar o real.

Palavras-chave: sinestésias; Cesário Verde; Alberto Caeiro; Manoel de Barros; transmedialidade.

Résumé: Cette étude se base sur une lecture transmédiiale de la poésie de Cesário Verde, Alberto Caeiro et Manoel de Barros. Le choix de ces auteurs se justifie par la ligne directrice que leurs œuvres respectives présentent ensemble, ce qui montre un panorama de la lyrique moderne de langue portugaise. Dans la poétique de ces trois auteurs, on peut observer une angoisse constante face à l'impuissance de l'écrit et une utilisation récurrente du langage pour créer des images plastiquement élaborées. Ces images, en plus de démontrer la transgression des frontières entre les expressions artistiques, conditionnent également une lecture hautement synesthésique dans laquelle le lecteur peut, par le biais de ses sens, entrevoir la réalité.

Mots-clés: synesthésie ; Cesário Verde ; Alberto Caeiro ; Manoel de Barros ; transmedialité.

A relação entre a poesia de Cesário Verde e a pintura é um dos lugares mais frequentados pela crítica. David Mourão-Ferreira (1966, p. 97-134) descreve Cesário como um pintor nascido poeta com a justificativa de que as cores em sua poesia se impõem com um valor substantivo. O crítico comenta ainda que as emoções poéticas da poesia cesária somente atingem sua plena expressão quando previamente introduzidas pela visão pictórica. Já Óscar Lopes (1967, p. 260) aproxima a poética cesária do cubismo. Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 198) define Cesário Verde como um “poeta-pintor”. E não há como

¹ Raquel Brandão do Sêro é doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra (2023). Possui experiência profissional no ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual. Atualmente é membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, onde atua como investigadora no *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, fruto das pesquisas do grupo *Figuras da Ficção*, do qual também é integrante. E-mail: raqueldoserro@gmail.com.

discordar desses críticos quando lemos poemas como “De tarde”: trata-se de uma verdadeira pintura em que a imagem do “ramalhete rubro das papoulas” dava uma verdadeira “aguarela” (Verde, 2015, p. 131). São justamente essas imagens que nos propiciam a experiência sinestésica através de seus versos.

Cesário, reconhecendo a limitação da palavra, extrapola conscientemente a linguagem. Essa impotência pode ser observada no célebre poema “O sentimento dum ocidental” em que Cesário escreve: “Longas descidas! Não poder pintar / Com versos magistrais, salubres e sinceros, / A esguia difusão dos vossos reverberos, / E a vossa palidez romântica e lunar!” (Verde, 2015, p. 126).

Neste poema podemos perceber o movimento no campo de visão do sujeito poético que se assemelha a uma câmera, gerando imagens cinematográficas em que vão se configurando vários planos do tempo e do espaço: há um fechamento cada vez maior dos cenários apreendidos. É uma espécie de olhar itinerante e fragmentário que reflete o movimento histórico: “Por baixo, que portões! Que arruamentos! / Um parafuso cai nas lajes, às escuras: / Colocam-se taipais, rangem as fechaduras, / E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos” (Verde, 2015, p. 126). Assim, o leitor é hipnotizado pelo som vibrante da indústria. Sobre a operacionalização do sentido da audição nos poemas de Cesário Verde, Lourenço comenta:

Cesário in his longer poems hears not only with more discrimination but he is also aware of more possibilities. His ear is so accurate that he not only hears the obvious grinding of keys in their locks but also, and above all, the unique sound of a screw falling on the stone pavement [...]. (Lourenço, 1999, p. 139)

Ao lermos o poema em questão percebemos que o ambiente é escuro e, ao suspender o nosso campo de visão, fisiologicamente, a experiência que temos é a amplificação da audição. Tal estratégia faz com que o leitor se concentre no som metálico e estridente do parafuso e das fechaduras – que compõem o som da sinistra orquestra da modernidade: o ato de ouvir, promove então, o ato de pensar.

Do mesmo modo, a própria tradição realista da escrita de Cesário, mestre do mestre Caeiro, não pode ser definida como efeito de uma atenção pura ao mundo exterior, mas, pelo contrário e de forma muito clara, como a consciência de que toda a imagem é uma construção alterada pelo tempo, pela arte ou pela paixão: “pinto quadros por letras, por sinais.” Em Cesário não há mimese do mundo exterior, mas uma produção de imagens em que pela própria qualidade do olhar se investiga a experiência do mundo. A geometria que orienta os poemas de Cesário não é senão uma afirmação da forma e da consciência visual contra a captação da “realidade das coisas”, ou melhor, assenta na ideia moderna da realidade como o trabalho das imagens. Assim, foi possível o último contrassenso: associar ao Surrealismo o poema *Num bairro moderno*. (Martins, 1999, p. 133)

Eduardo Lourenço (1991, p. 977) em análise a “O Sentimento dum ocidental” verifica passagens de quadros de Kandinsky, Picasso e Chagall. Helena Buescu (1986), também refletindo sobre a pintura na poesia cesária, afirma que ela constitui um elemento estruturante da sua poética e desdobra-se em: *a pintura como atitude* – refletindo a atitude do sujeito em relação ao mundo, à sua poesia e ao real que a forma; *a pintura como metáfora* – representando a postura desse sujeito para com o seu universo estético; e *a pintura como processo* – atitude do próprio sujeito em relação a si mesmo, como foco polarizador entre “mundo” e “poesia” (Buescu, 1986, p. 70). As paisagens com suas figuras e ações são representadas nos poemas de Cesário através de uma extrema capacidade visiva de simultaneidade, que beira o cinematográfico:

Cesário Verde é pré-moderno visto ser, mais profundamente que ninguém, poeta da sua época. Isto é: para ser o poeta da sua época, para exprimir autenticamente e ao mesmo tempo poeticamente o seu tempo, não só se afastava da poesia tida como representativa dele, mas se tornava mesmo incompreensível para os seus contemporâneos, que foram incapazes de dar conta da breve passagem por este mundo do extraordinário poeta de “O sentimento dum ocidental”, o qual, pela primeira vez na poesia portuguesa, exprimiu o mundo do homem moderno com uma voz de homem moderno. Ele foi o primeiro que fez a anatomia do homem esmagado pela cidade, e para o qual esta contou como elemento na própria consciência, foi o poeta que viveu a cidade, e a trouxe para a poesia, que soube integrar o mundo poético da realidade comezinha, e encontrar o autêntico real através de um tipo inédito de descrição, no qual as coisas entram com tamanho potencial de presença (pela força de sua arte), que se cria, com ele, um novo sentido da imagem poética, como se cria, igualmente, uma nova noção do ritmo que só na poesia moderna, com Pessoa e Sá-Carneiro, ganhará os seus títulos de nobreza. (Monteiro, 1977, p. 18)

O poeta português construiu verbalmente uma poesia que revela cores, sons, sabores e sensações que ultrapassam as fronteiras da escrita. Seus versos criam imagens que geram movimentos, e não por acaso é recorrente em sua obra o predomínio do instante presente, da mobilidade que revela a realidade em curso vivenciada pelo sujeito lírico do poema – daí o uso de gerúndios. E tal qual um cinegrafista, o narrador registra o momento, criando uma totalidade construída a partir de uma multiplicidade de planos fragmentários e internalizando na estrutura do poema o movimento, confirmado ainda pelo uso de frases curtas, por vezes isoladas e fragmentadas.

Pensemos agora em “Nevroses”, um poema considerado por muitos críticos como uma “poesia-pintura realista impressionista” (Antonio, 2002, p. 279), porque parece acirrar as contradições sociais pela presença marcante da personagem engomadeira: “Sentei-me à secretária. Ali defronte mora / Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes; / Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes / E engoma para fora” (Verde, 2015, p. 97). Nesse primeiro momento o sujeito poético parece se colocar em uma condição social superior à da engomadeira, entretanto, no decorrer do poema é perceptível a proximidade que essas duas figuras vão estabelecendo, no que tange às relações de trabalho. Helder Macedo nos alerta para isso:

Ele trabalha curvado sobre a secretária; ela trabalha curvada sobre a tábua de engomar. Ele fuma excessivamente; ela engoma incessantemente com um ferro que, aquecido a carvão, produz um fumo asfixiante. A dor de cabeça dele, consequência implícita do fumo dos cigarros, é relacionada com os pulmões doentes dela, consequência implícita do ar viciado pelo fumo do ferro. Ele abafa desesperos mundos; ela sofre de faltas de ar. (Macedo, 1975, p. 141)

Diferentemente do que ocorre em outros poemas de Cesário Verde, esse sujeito poético está estático e parece vislumbrar tudo a partir de sua janela: elemento central na divisão estratégica do mundo público e do mundo privado no poema. Ao mesmo tempo que se estabelece esse movimento entre o exterior e o interior, a figura da mulher tuberculosa parece de algum modo fazer com que o eu lírico reflita sobre a sua própria realidade, ao se revoltar com a rejeição dos seus folhetins pelos jornais: “Agora sinto-me eu cheio de raivas frias, / Por causa d’um jornal me rejeitar, há dias, / Um folhetim de versos” (Verde, 2015, p. 98).

Mas voltando o nosso olhar novamente para a aproximação entre as artes plásticas e a poesia de Cesário Verde, não podemos deixar de mencionar aqui o poema “Num bairro moderno”. Leiamos um fragmento:

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças d’um cabelo que se ajeite;
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
E os cachos d’uvas – os rosários d’olhos. (Verde, 2015, p. 102)

Neste famoso excerto percebemos a transfiguração do real a partir de elementos da natureza. O corpo feminino é recomposto com vegetais, o que, segundo alguns críticos – entre eles Elza Miné (1990) – o aproxima muito da pintura de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano do século XVI, que criou uma série de telas em que a natureza compõe as formas do rosto humano de acordo com as frutas e folhagens das estações (figura 1). Sobre esta relação, Andréa Crabbé Rocha comenta que ambas as obras (a do pintor e a do poeta) são baseadas “numa espécie de alquimia vegetal” (Rocha, 1971, p. 33). A crítica ainda acrescenta: “não deixará de surpreender a possibilidade de vislumbrarmos um caso de barroquismo flagrante, embora peregrino, no grande poeta do real” (Rocha, 1971, p. 31).



Figura 1. *L'Été* (1573, musée du Louvre), Giuseppe Arcimboldo

Na leitura do poema é evidente o caráter desumanizante da relação mercantil que ali se estabelece. Como uma câmera, o olhar do narrador incide especificamente sobre uma mulher que carrega verduras: “E rota, pequenina, azafamada, / Notei de costas uma rapariga, / Que no xadrez marmóreo d’uma escada, / Como um retalho de horta aglomerada, / Pousara, ajoelhando, a sua giga” (Verde, 2015, p. 101). Ao utilizar esses procedimentos para a composição da personagem, Cesário Verde acaba por dramatizar simbolicamente, através da forma, a invasão da cidade pelo campo em sua poesia, impregnando-a com certo realismo social que permeará toda a sua obra. Seus versos evidenciam o conflito latente entre campo e cidade: as formas perfeitamente acabadas das construções burguesas em contraposição à constante transformação dos vegetais formalizados em figura humana. Regina Silva Michelli (2004) reafirma a condição plástica da obra cesária ao comparar o poeta a um cinegrafista que registra realidades:

De longe, em plano amplo, focaliza o bairro moderno, às dez horas da manhã, situando-se logo em seguida de forma avaliativa (judicativa) nesse contexto. Oferece um close da rapariga, mostrando sua atuação com o criado e a fala deste. Troca a visão do exterior pela “visão de artista” que interfere na captação da realidade. Escolhendo as imagens externas, mostra a movimentação de pessoas pela rua – a cidade acorda e toma seu café. O poeta corta a visão exterior e realiza seu projeto: fixando sua câmara na cesta, promove a transformação dos vegetais, no que é interrompido pela fala da rapariga. Como um narrador que se desdobra em personagem, direciona o foco para a sua aproximação da moça, que agora é tratada “sem desprezo”. Depois, seguindo “para o lado oposto”, como indicação cênica que perspectiva a distância necessária para retornar à transfiguração, o poeta desliza sua câmera pelo espaço circundante, até centrar o foco na cesta, completando a imagem criada. (Michelli, 2004, p. 77)

Toda a profusão simples das cores, dos odores e das formas do conteúdo do cesto da feirante contrapõe-se à complexa arquitetura das ruas macadamizadas, das janelas e suas cortinas, de paredes burguesamente pintadas. A força das imagens naturalmente primitivizada dos legumes e da verdureira não se confunde, nem se mistura, com a urbe que se quer e se pensa moderna. Contudo, essas imagens, para além de acirrar as contradições daquele momento, estabelecem as conexões necessárias para que se torne possível a construção de uma “pintura poética” que, para Roberto Daud (2002), ultrapassa os limites do realismo cultivado pela literatura da época de Cesário Verde.

Se “Num bairro moderno” invoca a tela de Giuseppe Arcimboldo; o poema “Cristalizações”, pelo seu exemplo de exatidão descritiva, é recorrentemente relacionado à pintura de Gustave Courbet (1819-1877).



Figura 2. *Les casseurs de pierres* (1849), Gustave Courbet²

A representação expressiva do trabalhador braçal – via revelação da reificação humana – tem como símbolo, tanto no pintor quanto no escritor, os calceteiros. O poema em questão retrata o trabalhador em seu árduo ofício de pavimentar as ruas por onde passa a modernidade. A contradição reside justamente no fato de que esses homens de carga constroem e ao mesmo tempo são excluídos do processo de modernização, e são, pois, relegados à desumanização.

A tela de Courbet retrata um homem reificado pelo trabalho embrutecedor: o “quebra-pedras” torna-se pedra também. Por outro lado, os calceteiros de Cesário Verde são qualificados como

² Quadro destruído em 1945, no bombardeamento de Dresden. Imagem disponível em <https://purl.pt/22529/1/iconografia/zoom-les-casseurs.htm> (acesso em 20 de maio de 2024).

brutais “animais de carga”: “Eles, bovinos, másculos, ossudos”. A petrificação do britador e a animalização dos calceteiros mostram que Courbet assim como Cesário Verde quiseram apresentar não apenas o retrato de um homem, mas a própria imagem do trabalho reificador. (Daud, 2002, p. 25)

Em “Cristalizações” podemos verificar a complexidade poética de Cesário Verde ao elaborar um poema que simultaneamente é intervenção social e uma arrojada experiência estética. As amenidades tradicionais da criação lírica são desprezadas nesse texto, enquanto a dureza e a aspereza da cena operária são comunicadas por quintilhas constituídas por alexandrinos iniciais e quatro decassílabos. Tal como um engenheiro, o poeta lapida seu poema e subitamente o poeta pintor materializa para o leitor os sons, os cheiros, as formas da narrativa:

Pensamos que Cesário não é só um pintor que pinta com palavras – nos seus melhores momentos, ele torna-se um escultor, transformando os seus poemas em autênticas instalações de vincada modernidade. No fundo, a poesia cesária, que se escreve sempre no além de si mesma, que arrisca sempre mais um passo em frente, não se pode conformar com um mero destino pictural. (Magalhães, 2007, p. 144)

Dessa maneira, para Gabriel Magalhães, “Cristalizações” invoca a materialidade: seja pela musicalidade violenta, seja pelas imagens rudes. Os versos desse poema apontam para a presença dos objetos em formato tridimensional, assemelhando-se à escultura. Pela arquitetura do poema as pequenas ruelas vão se expandindo e se tornando grandes avenidas: “É a cidade modernizando-se, são os calceteiros que alargam a rua para acolher a multidão apressada” (Margato, 2008, p. 46). Enquanto os versos se alongam, as ruas solidamente se alargam e a personagem que narra a ação observa – estática – os ruídos e os passos: “Como homem urbano e moderno, a positividade de seu olhar retém a beleza do ferro e da pedra que vibram em ‘união sonora’” (Margato, 2008, p. 47).

Podemos dizer, portanto, que tanto o pintor como o poeta, por imagens ou por palavras, apresentam não apenas uma descrição das cenas observadas, como muitos de seus contemporâneos da escola realista poderiam fazer. O realismo que nos é anunciado por estes dois artistas em suas respectivas obras vai além do retrato de um simples trabalhador: “sem contornos meramente descritivos” (Argan, 1992, p. 70). Ambos rompem com o realismo óbvio e linear para nos revelar uma forma de representação mais elaborada, aprofundando o processo mimético, ultrapassando o realismo meramente estético e antecipando algumas discussões sobre arte moderna.

Alberto Caeiro e Manoel de Barros seguem a estrada construída por Cesário na despoetização do ato poético, no olhar para o social e na escrita de poemas plasticamente elaborados. Vejamos agora como os sucessores do poeta português do século XIX utilizam os recursos por ele inaugurados na lírica de língua portuguesa.

Como já verificamos anteriormente, a pintura em Cesário Verde fora amplamente estudada, comparada e aproximada do barroco, do impressionismo, do cubismo e de diversas outras correntes estéticas da pintura. Seguindo a trajetória de seu mestre, era de se esperar que Caeiro também construísse imagens por meio de palavras. Seus versos estimulam a percepção visual pela preciosidade da descrição dos cenários e objetos, esbanjando cores, focando luminosidades e criando formas: “Tudo que vejo está nítido como um girassol” (Pessoa, 2015, p. 31).

Fernando Cabral Martins, em seu ensaio “A ciência das imagens” (1999, p. 134), faz uma interessante aproximação entre Cézanne e Alberto Caeiro. A partir dessa comparação o crítico esclarece a contradição da obra poética do escritor, que consistiria na recusa do pensar ao “mesmo tempo que, poema a poema, se argumenta e elucubra” (Martins, 1999, p. 134). Para Cabral Martins, o pintor e o poeta são uma espécie de traidores por partirem dos mesmos pressupostos e passarem pela focagem dos mesmos valores e finalmente não fazerem o que se diz, numa espécie de faça o que eu digo, não faça o que eu faço: “Pensar incommoda como andar à chuva”; “Porque pensar é não compreender...”; “(Pensar é estar doente dos olhos)”, para então dizer: “E eu, pensando em tudo isto, / Fiquei outra vez menos feliz...” (Pessoa, 2015, p. 30, 31, 34).³

Uma das características do impressionismo nas artes plásticas é a falta de permanência das cores. Essa oscilação também pode ser encontrada na poesia do mestre dos heterônimos: o verde da grama e o vermelho das rosas recebem resultados reflexivos de outras luminosidades. Assim, o fator movimento está presente na imagem: “A côr das flores não é a mesma ao sol / Do que quando uma nuvem dura / ou quando fica a noite / E as flôres são côr da lembrança” (Pessoa, 2015, p. 53). Esses poemas vão sendo verbalmente desenhados e, impregnados de sinestésias, materializam-se, para o leitor, em imagens quase concretas, como semipinturas.

Tal como em Cesário Verde – “Lavo, refresco, limpo os meus sentidos, / E tangem-me, excitados, sacudidos, / O tato, a vista, o ouvido, o gosto, o olfato!” (Verde, 2015, p. 115) –, as imagens construídas por Caeiro aguçam o leitor sinestésicamente, propiciando uma relação quase fisiológica com o poema. Não por acaso Alberto Caeiro explicita ao longo da sua obra que o conhecimento do mundo se dá principalmente por meio dos sentidos, sejam eles visuais, auditivos, táteis, olfativos ou palatais. Para o poeta, acreditar nas sensações possibilita o conhecimento verdadeiro, pois nelas estão o modo de ver as coisas no seu estado natural, verdadeiro, sem pensar nas causas e finalidades:

³ Todas as citações seguem a ortografia original das obras referidas.

Sou um guardador de rebanhos:
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca. [...]

E me deito ao comprido na herva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz. (Pessoa, 2015, p. 42)

Atentemos para o fato de que Caeiro não enumera os sentidos de forma aleatória, ele estabelece uma hierarquia sensorial privilegiando a visão, posteriormente a audição, passando pelo tato, pelo olfato, e finalizando com o gosto. É por meio dos cinco sentidos que Caeiro conhece a “verdade”. Para o poeta os sentidos são a base do saber, são o principal canal de relação entre o poeta e o mundo; dessa forma, ele nega a especulação metafísica e certifica o conhecimento adquirido pela via sensorial: “No fundo, do que se trata é de não ocupar a mente com a especulação sobre causas ou finalidades [...], o “discurso” da Natureza, concentrado na luz e no calor do Sol, que ensina tudo que a vida requer” (REIS *et al.*, 1990, p. 192).

Caeiro revela-se um adepto do que pode ser chamado de realismo sensorial. Um poeta simples que enxerga o mundo como reflexo de si mesmo só poderia ter uma poesia que resultasse do sensacionismo, uma vez que nega por completo todo o tipo de pensamento. Sobre a forma de representação do real proposta por Caeiro, em contraposição à visão nítida de Cesário, Susana Rosa os aproxima, afirmando:

Esta objectividade não difere daquela que os vários sujeitos de Cesário encenam, ao perceberem deambulando: enquanto Caeiro descreve o processo de percepção em si, Cesário ficciona os vários actos perceptivos, concentrando a atenção do leitor nas situações que resultam dos mesmos. (Rosa, 2010, p. 140)

Assim, Cesário narra o real a partir de ações desenroladas no espaço pelo qual seus personagens circulam; Caeiro descreve como percebe esse real em si mesmo, através dos seus sentidos, sem mediações. Contudo, em ambos os poetas, os versos produzem sinestias que aproximam o leitor da realidade representada. Em Manoel de Barros não é diferente. A sensação de impotência representativa diante da linguagem verbal o conduz à valorização dos sentidos e propicia o salto da escrita para a imagem (Barros, 2010, p. 280):

Não tive preparatório em linguagem de
aranquã.
Caligrafei seu nome assim  . Mas pode
uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
pássaro?
Antigamente podia.
As letras aceitavam pássaros.
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.
A letra mais bonita era a  (palmeira).
Garatujei meus pássaros até a última natureza.
Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.
As paisagens comiam no meu olho.

Na obra do poeta brasileiro temos uma abundante referência às artes plásticas: “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (Barros, 2010, p. 301). Barros recorre incansavelmente a outras obras literárias e a outras artes no geral para ratificar a sua concepção de que a literatura também é uma forma de conhecimento de mundo. A obra de Guimarães Rosa e de Machado de Assis, as imagens de Quiroga, de Miró e de Van Gogh e a arte de Buñuel são amplamente citadas em sua obra. Os nomes exemplificados servem também para demonstrar a hibridização dos gêneros presentes na obra de Manoel de Barros que, apesar de tender à lírica, se apropria do discurso plástico, cinematográfico, narrativo, simula transcrições de textos de suas personagens, utiliza-se da lógica do dicionário nas notas de rodapé, apropria-se das anedotas, dos aforismos, da linguagem oral e, até mesmo, das orações: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus. / Senhor, eu tenho orgulho do imprestável! / (O abandono me protege.)” (Barros, 2010, p. 342).

Como o próprio autor indica na nota de entrada à sua *Poesia completa*, o seu intento é de fazer “desenhos verbais de imagens”. Contudo, se Cesário e Caeiro almejavam aproximar ao máximo o significado do significante, o poeta brasileiro parece percorrer um caminho contrário, mas com o mesmo ponto de chegada: libertar a palavra viciada. No contexto histórico de Manoel de Barros, a crise da impossível escrita de um livro que “exacerbe” parece ter sido superada. Dessa forma, Barros não intenta apreender o mundo pelo verbal; em um surpreendente movimento inverso, ele reveste a realidade com uma linguagem poeticamente trabalhada, transformando seus “impossíveis” em “verossímeis” através de suas insólitas imagens.

A preocupação com a questão imagética pode ser averiguada pelos próprios títulos de algumas de suas obras e poemas, bem como em secções de seus livros, como *Ensaio Fotográficos*, “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”. No poema “As lições de R. Q.”, do *Livro sobre o nada* (1996), podemos ver de maneira mais explícita a aproximação entre poesia e artes plásticas manifestada na lição que o poeta recebe do pintor:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um

formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por

aí a desformar.

Até já imaginei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo. (Barros, 2010, p. 349)

Podemos perceber nos versos acima e na obra de Manoel de Barros como um todo (assim como na de Alberto Caiero) o caráter didático da feitura artística: “Não use o traço acostumado” (Barros, 2010, p. 349). Assim, o sujeito lírico aprende com o pintor e transmite o seu conhecimento pela metapoesia. Tal como o pintor moderno, que com o advento da máquina fotográfica já não mais precisa retratar a natureza pronta e acabada, o poeta moderno comunga com o ideal de que “Deus deu a forma. Os artistas desformam”.

O conflito evidente é traçado pela luta entre o sujeito poético e as palavras e imagens estereotipadas/massificadas. Como Deus que, segundo o ditado popular, “escreve certo por linhas tortas”, o artista busca o traço não acostumado. Ou seja, a representação do mundo real só se torna possível pela recriação desse mundo que, tanto no pintor quanto no poeta, é um tanto descompromissada com a razão linear, mas sempre conectada com as questões reais, por mais fantasiosa que possa parecer: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. A evidente gradação deste verso permite que o leitor vivencie o

processo de criação da escrita poética enquanto observa a realidade (vê), rememora a lembrança (revê) e imagina o futuro (transvê).

No livro *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) Maria Adélia Menegazzo discute o diálogo da arte barriana com as pinturas surrealista e cubista; já a tese de doutorado *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros* (1996), de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, aproxima a poesia de Manoel de Barros da obra dos pintores Paul Klee, René Magritte, Giuseppe Arcimboldo e Joan Miró. Há também diversos estudos e reflexões que vinculam a poesia barriana às imagens surrealistas, como os trabalhos de Carlos Pinheiro (2008); Henrique Duarte Neto (2011) e José Fernandes, que diz: “Manoel de Barros é o poeta brasileiro que melhor traduz traços estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o surrealismo” (Fernandes, 1987, p. 8).

Manoel de Barros brinca com nossos sentidos: nos faz ouvir o silêncio, tocar o cheiro. Ele transforma nossa percepção regular e amplia nossa capacidade de sentir na medida em que transfigura e desfigura as palavras: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina” (Barros, 2010, p. 257). Muito da obra barriana se baseia nessa experiência corporal – quase sensual – com a palavra.

Para os três poetas abordados neste estudo, o corpo, através dos sentidos, capta a realidade objetiva mediada pela linguagem que se torna o veículo para a expressão do real. Em Barros essa mediação exige um esforço maior do leitor, como podemos perceber no poema XV da primeira parte de “Sabiá com trevas”, do livro *Arranjos para assobio* (1980):

– Dificil de entender, me dizem, é sua poesia, o
senhor concorda?
– Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da
inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore. (Barros, 2010, p. 299)

Quando “incorporamos” a poesia, como sugere Manoel de Barros, acabamos também por intelectualizar essas mediações. Isso ocorre porque os sentidos são históricos e, portanto, são utilizados à maneira de cada autor em seu respectivo contexto. Contudo, é inegável que Manoel de Barros está em profundo diálogo com o heterônimo de Pessoa, que também possuía uma relação profunda com o corpo:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o...
Sou mystico, mas só com o corpo.

A minh'alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.

É viver e não pensar n'isso. (Pessoa, 2015, p. 54)

A capacidade sinestésica que o poema tem está vinculada à potencialidade de provocar sensações no leitor, inclusive na construção de imagens. Na famosa passagem VIII de “O Guardador de Rebanhos”, em que Caetano narra o sonho que teve com a vinda de Jesus Cristo à terra, ele o faz situando o leitor temporalmente em um meio-dia de fim de primavera e comparando esse sonho com uma imagem fotográfica, de tão verossímil que era: “Tive um sonho como uma fotografia” (Pessoa, 2015, p. 37). O fragmento se desenrola com uma estrutura marcadamente sensorial, ampliando principalmente o sentido visual, dando destaque assim à plasticidade poética do texto.

Vale aqui também ressaltar a relação entre as obras destes autores com o cinema e com a fotografia. Em Manoel de Barros essa aproximação pode ser percebida já em seu livro de estreia: *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Nele temos uma seção chamada “Postais da cidade” que indica, já pelo título, o intuito do autor de criar uma atmosfera cinematográfica. Os quadros fotográficos sugeridos pelos postais são colocados sequencialmente em ordem, sua totalidade sugere um filme da história corumbaense. Essa forma adotada por Manoel de Barros é bastante justificável se considerarmos o momento histórico da obra, já que o Brasil, naquele momento, experimentava e se ajustava às inovações tecnológicas, incluindo o cinema. Em seu livro *Ensaio fotográficos* (2000), Manoel de Barros também elabora aproximações entre poesia e fotografia no primeiro poema do livro, chamado “O fotógrafo”: “Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra. / Fotografei a existência dela” (Barros, 2010, p. 380).

O poeta brasileiro também utiliza em muitos dos seus poemas a técnica do *showing/telling* que, de acordo com o *Dicionário de estudos narrativos*, distingue a ação entre “mostrar e contar” (Reis, 2018, p. 280). O conceito surgiu no quadro do debate originado pela ficção narrativa de Henry James, mas foi popularizada na obra de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1921). Essa distinção tem sido um elemento importante não só para os estudos narrativos como também para o cinema.

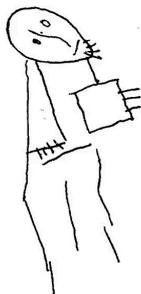
No caso de Manoel de Barros, podemos verificar a utilização deliberada dessa técnica por meio das suas narrativas suspensas, no uso de recursos gráficos e até mesmo nas suas ilustrações. Em *O guardador de águas* (1989), por exemplo, podemos encontrar uma série de gravuras que nos mostram muito mais do que os versos nos contam. Elas revelam uma inusitada iconografia da personagem Bernardo: ele passa a ter não somente uma figuração verbal, mas também uma figuração plástica. Tal abordagem está em consonância com o título dessa segunda parte do livro chamada “Passos para a transfiguração”. O

que podemos notar através da sequência das seis gravuras é a simbiose da figura humana com o que parecem ser troncos retorcidos de árvores. Os desenhos narram a lógica do rito de passagem – do humano para o natural (Barros, 2010, p. 251-256):

PASSOS PARA A TRANSGUIRAÇÃO

I

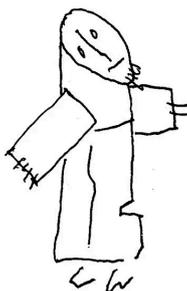
Das vilezas do chão
Vêm-lhe as palavras
Chega têm ouro
Até. Chega libélulas.



MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE

II

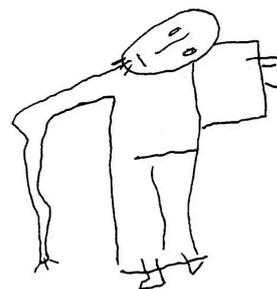
Em suas ruínas
Homizia sapos
Formigas carregam suas latas
Devaneiam palavras



O ESCURO ENCOSTA NELES
PARA TER VAGA-LUMES

III

Anda lugares vazios
Em que inúteis
Borboletas o adotam
Por petúnias...



UM RIO ESTICADO DE AVES
O ACOMPANHA

IV

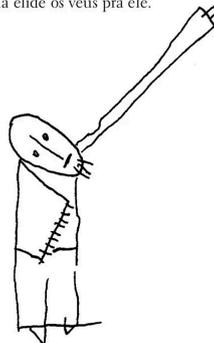
Descobre-se com unção
Ante uma pedra
Uma árvore
Um escorpião



PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE

V

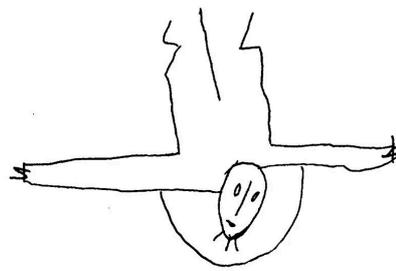
Sonham os musgos
De o revestir.
É referente de conchas
A lua elide os véus pra ele.



SEU OMBRO CONTRIBUIU
PARA O HORIZONTE DESCER

VI

Um desígnio a coisas
O eremisa.
Jias dormem gerânios
Com o seu rosto.



ELE CONCLUI O AMANHECER?

Assim, o leitor experimenta a história pelos seus próprios sentidos, pensamentos e sentimentos, em vez de ser exposto ao resumo do narrador. Manoel de Barros semioticamente utiliza-se da linguagem não verbal como desdobramento da linguagem verbal. O poeta, ao optar por mostrar mais do que contar, evoca nos leitores/espectadores a sensação do presente narrativo: eles participam da história de forma ativa, como testemunhas dos acontecimentos.

Manoel de Barros utiliza-se de imagens tipicamente locais, sendo fiel à sociedade que lhe foi contemporânea, mas sem cair no retrato pitoresco do país, como muitos podem ser tentados a pensar. Trata-se de uma representação do mundo e de si mesmo, inquieta, fantástica e pautada pela dúvida. Assim, o país apresentado por Barros é mais do que a pátria pitoresca e mítica da cor local pantaneira. Seu realismo é a soma do seu profundo conhecimento da realidade brasileira e do seu valor estético universal.

Nesse sentido, é importante mencionar aqui alguns dos diversos trabalhos que evidenciam as aproximações da poética manoelina com o cinema, como é o caso da tese de doutorado de Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi (2008), ou o curta-metragem “Caramujo-flor” (1988), de Joel Pizzini, dedicado a Manoel de Barros e à sua poesia autorreflexiva. O movimento do seu texto poético estabelece perfeita harmonia com a contradição das imagens modernas e arcaicas, rurais e urbanas, de tonalidade rústica, mas de construção sofisticada – fazem parte do filme grandes nomes do cinema e da música brasileira, como Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Almir Sater e Aracy Balabanian, entre outros.

Ademais, essa insistente latência entre poesia e pintura, poesia e fotografia, poesia e cinema (*avant la lettre* em Cesário), verificável na obra dos três poetas que são objeto deste estudo, é explicada por Bosi da seguinte forma:

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2008, p. 19)

Cada um à sua maneira, Cesário, Caeiro e Barros partem do princípio da mimese, materializada pelas sensações que o poema desperta no leitor, e que torna possível a representação/recriação do real. Aguiar e Silva (1990, p. 165), citando Plutarco, ressalta que tanto a arte poética quanto a pintura devem ser estudadas a partir do conceito de mimese, considerando-as artes análogas. De acordo com o pensador, o poeta e o pintor possuem certa sintonia imagética, no entanto, o que diferencia a arte poética da pintura é a materialidade empregada na produção artística, estando a poesia fundamentada na linguagem, no ritmo e na harmonia. Aguiar e Silva nos esclarece ainda que Plutarco, ao comentar uma descrição de Tucídides, realça a vividez pictórica – *enargeia* – do texto do historiador. Essa palavra grega significa justamente a capacidade que as imagens verbais possuem de representar visualmente, com vivacidade, os seres, as ações, as coisas de que se fala.

Dessa forma, podemos então dizer que o leitor utiliza os seus sentidos cotidianamente, mas tem, por vezes – na leitura de poemas como os aqui analisados –, os sentidos ampliados e intensificados, e essa dimensão física e corpórea acaba por mediar a dimensão

estética e catártica de um poema. É por meio da emoção subjetiva, mas também pelo intelecto objetivo, que podemos presenciar o trabalho estético literário tocando em nós e nos transformando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, forma, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora, FAPESP, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUESCU, Helena Carvalhão. “Pinceladas a propósito de Cesário Verde”. *Colóquio/Letras*, n. 93, set. 1986, p. 69-73.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996 (tese de doutorado).

COELHO, Jacinto Prado. “Cesário Verde, poeta do espaço e da memória”. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.

DAUD, Roberto. “A poesia de Cesário Verde e a pintura impressionista”. *Letras & Letras*. Uberlândia, vol. 18, n. 2, jul./dez. 2002, p. 19-26.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

LOPES, Óscar. “Cesário, ou do naturalismo ao modernismo”. *Vértice*, vol. XXVII, n. 284, maio 1967, p. 257-265.

LOURENÇO, Eduardo. “Before the Barbarians”, in TAMEN, Miguel; BUESCU, Helena Carvalhão (orgs.). *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1999.

_____. Os dois Cesários, in *Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.

- MACEDO, Helder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Plátano, 1975.
- MAGALHÃES, Gabriel. “A poesia como escultura. A construção da materialidade na obra lírica de Cesário Verde”, in BUESCU, Helena Carvalhão; MORÃO, Paula (orgs.). *Cesário Verde: visões de artista*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MARGATO, Izabel. “Cesário Verde, o anjo da modernidade portuguesa”, in *Tiránias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MARTINS, Fernando Cabral. “A ciência das imagens”, in MENDES, Victor J. (org.). *Pessoa’s Alberto Caieiro. Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 3, 1999, p. 133-138.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.
- MICHELLI, Regina Silva. “Cesário Verde, flagrantes de um poeta cinegrafista”. *Caderno Seminal Digital*, vol. 1, n. 1, 2004, p. 72-95.
- MINÉ, Elza. “Da transformação fantasiosa à explosão onírica: Arcimboldo, Cesário, e Aníbal Machado”. *Letras & Letras*, Porto, vol. 3, n. 34, outubro 1990, p. 9.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. “Cesário Verde”, in *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p. 15-34.
- MOURÃO-FERREIRA, David. “Notas sobre Cesário Verde”, in *Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, 1966, p. 97-134.
- NETO, Henrique Duarte. “Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso”. *Revista Desenredos*, vol. III, n. 11, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caieiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- PINHEIRO, Carlos E. B. “Surrealismo em Manoel de Barros”. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. VI, n. XXIV, 2008, p. 23-30.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- _____ et al. *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ROCHA, Andrée Crabbé. “Cesário Verde, poeta barroco?”. *Colóquio/Letras*, n. 1, março 1971, p. 31-33.

ROSA, Susana. *Cesário Verde ou o poema sem assunto*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010 (tese de doutoramento).

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2008 (tese de doutorado).

VERDE, Cesário. *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

A MÚSICA DE MENTIRA NO *BANQUETE* DE MÁRIO DE ANDRADE

Eugenio LUCOTTI¹

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura de *O banquete* (1944-1945), de Mário de Andrade, com ênfase na sua representação do meio intelectual brasileiro. A obra, inacabada e fragmentária, põe a tônica nas dificuldades de afirmação da música erudita nacional. Considerando as suas afinidades com os últimos trabalhos do autor, percebe-se que a temática ultrapassa a questão musical, apontando para uma problematização das condições de produção artística e literária no Brasil. A avaliação retrospectiva do modernismo constitui o pano de fundo da obra e permite identificar o retrato que o autor faz da burguesia culta brasileira, de que em boa medida depende o destino das artes.

Palavras-chave: Mário de Andrade; *O banquete*; estética; literatura brasileira; modernismo.

Résumé: Cet article propose une lecture de la manière dont le milieu intellectuel brésilien est représenté dans *O banquete* (1944-1945), de Mário de Andrade. Cet ouvrage, inachevé, insiste sur les difficultés que la musique savante nationale a rencontrées pour se faire reconnaître. Au vu des affinités entre cette œuvre et les travaux ultérieurs de l’auteur, force est de constater que le thème central dépasse la question musicale pour déboucher sur une remise en question des conditions de la production artistique et littéraire au Brésil. L’œuvre a pour arrière-plan un regard rétrospectif du mouvement moderniste qui permet de dégager le portrait de la bourgeoisie cultivée brésilienne que l’auteur dresse et dont dépend en grande partie le sort des arts.

Mots-clés: Mário de Andrade; *O banquete*; esthétique; littérature brésilienne; modernisme.

I. INTRODUÇÃO

A atenção dedicada ao universo musical, da música erudita à etnomusicologia, passando pelas vanguardas atonais e dodecafônicas da primeira metade do século XX, foi uma das principais vertentes do trabalho de Mário de Andrade. Intelectual poliédrico, pesquisador e criador ao mesmo tempo, a sua constante preocupação com a cultura brasileira orbitava em torno dos princípios da *formação* e da *síntese*, resultando numa produção literária e ensaística que dilui as fronteiras entre gêneros artísticos e literários. Emblemática, nesse sentido, a sua opção de classificar a sua produção poética e ficcional como “arte literária” em vez de “literatura” (Lopez, 1969, p. 139), defendendo a necessidade de uma

¹ Eugenio Lucotti é doutor em Línguas, Culturas e Sociedades Modernas e Ciências da Linguagem pela universidade Ca’ Foscari de Veneza e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa. A sua área de especialização são as literaturas em português. E-mail: eugenio.lucotti@unive.it.

perspectiva que abrangesse todos os aspectos da cultura como sistema. O título da sua recente biografia, *Em busca da alma brasileira* (Tércio, 2019), evidencia como de fato a sua escrita não pode ser separada do questionamento do espaço geográfico, político e cultural em que viveu, no qual as formas de expressão popular, então alvo de preconceito cultural, ocupariam um lugar de destaque.

Abordando a centralidade do folclore na sua obra, Telê Lopez aponta para uma metodologia que integra observação e criação:

Mário de Andrade entra em contato com a Literatura Popular em duas áreas distintas: o Folclore propriamente dito, quando pesquisa documentos ao vivo ou registrados em trabalhos de folcloristas, etnógrafos e sociólogos; a literatura culta, quando capta composições populares e as recria em romances, contos e poemas. Sua pesquisa de campo lhe revela os assuntos com que trabalha a composição popular de seu tempo e com que trabalhou a geração que o antecederam; sua pesquisa em autores aprofunda no tempo e no espaço a informação. A literatura culta, prosa e poesia, serve-lhe de fundamento quanto à validade da assimilação do material popular. Os três estudos se completam, vivificados pela comparação e pela análise. Resultam três caminhos que marcam o seu relacionamento com o Folclore no Brasil: o pesquisador que colhe, o sistematizador que reflete e conclui, o artista que recria. (Lopez, 1972, p. 123)

Principalmente a música de expressão popular ocupa um lugar de destaque no *continuum* de influências e sugestões que compõem a osmose entre os esforços de compreensão da cultura brasileira e a criação literária. Como reconhece Gilda de Mello e Souza, lembrando a composição *rapsódica* de *Macunaíma*,

Macunaíma é composto nesse momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-boi – e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantor nordestino, onde assume forma muito peculiar. (Souza, 1979, p. 12)

Ut musica poesis, portanto. A adaptação do celeberrimo mote da *Ars Poetica* horaciana pode ilustrar também a arquitetura do *Banquete*. Nele, Mário de Andrade não procura explorar os limites da linguagem através da adaptação de ritmos ou estilos musicais, mas se debruça sobre a criação musical enquanto fenômeno sociocultural, reforçando as suas correspondências com a criação literária. Isto ocorre tanto pelo viés da reflexão estética, teorizando um quadro de referências geral potencialmente aproveitável para todas as formas de expressão artística, mas também através do exercício da metáfora, de um discurso que aponta para um significado adjuntivo e apenas aludido além da literalidade da elocução. Metonímia e metáfora delimitam, portanto, o terreno em que nesta obra se caracteriza a reflexão sobre a música. Em comparação com as demais obras que abordam temáticas

musicais, contudo, *O banquete* se distancia por duas razões. Em primeiro lugar, porque procura ir além da análise crítica de determinadas concretizações para focar o fenômeno na sua dimensão social; em segundo lugar, pela forma ficcional através da qual esse assunto é abordado.

Tendo em conta essas premissas, o objetivo do presente artigo é salientar como Mário de Andrade declina o material musicológico na qualidade de problemática estético-poética, relacionando-a com as prioridades dos agentes culturais e com o legado do movimento modernista. Trata-se de decodificar as afinidades que *O banquete* apresenta com outros trabalhos coevos para salientar como a obra toma um posicionamento crítico em relação ao *establishment* cultural brasileiro. Pela voz de personagens programaticamente estereotipadas que incarnam, à maneira da *Commedia dell'Arte*, tipos sociais diferentes, veiculando determinadas posições ideológicas, o fio vermelho da música marca o derradeiro *essai* do autor de *Macunaíma*.

II. COORDENADAS DO BANQUETE

Em 1943 Mário de Andrade começou a publicar todas as quintas-feiras na *Folha da Manhã* a rubrica de crônicas “Mundo Musical”. A partir do dia 4 de maio de 1944 as crônicas passam a constituir uma sequência narrativa, cujo material se estrutura em volta do mesmo núcleo temático adaptado semana após semana, seguindo um projeto inicial. A morte do escritor, a 25 de fevereiro de 1945, interrompeu essa publicação pela metade: dos dez capítulos originariamente previstos por Mário de Andrade apenas cinco foram concluídos, enquanto o sexto é composto apenas de uma crônica. Dos restantes quatro capítulos, ficou só o arcabouço, com o respectivo título e uma descrição sumária do assunto, anotados no único caderno que escapou da tendência de Mário de Andrade a destruir os materiais preparatórios das suas obras (Andrade, 2004, p. 45-46). Trata-se, então, de uma obra inacabada e fragmentária que integra o riquíssimo espólio do autor e que encontrou uma sistematização apenas em 1977, quando as crônicas foram reunidas em volume por sugestão de Gilda de Mello e Souza (Duarte, 1993, p. 102).

A localização cidade-estado fictícia de *Mentira* permite perspectivar ironicamente o Brasil indicando-o a partir de um ponto de vista externo. No solar de inverno da milionária Sarah Light se reúnem cinco personagens para participarem num almoço: para além da anfitriã, o político Félix de Cima e a virtuose Siomara Ponga, constituindo a tríade das personagens “classe-dominante” (Andrade, 2004, p. 47), e as duas personagens “não conformistas” (Andrade, 2004, p. 59), o compositor Janjão e o estudante Pastor Fido. Ao longo do banquete são debatidas as várias ideias que as personagens têm sobre a música, num *crescendo* de hostilidade e incompreensão entre os dois grupos. A situação convivial do *Banquete* replica parodicamente os salões frequentados por Mário de Andrade nos

anos 1920, onde “a cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de composição” (Andrade, 1967, p. 230), permitindo ler o texto paralelamente como uma avaliação retrospectiva da experiência do modernismo brasileiro.

Afastando-se do lirismo e da efemeridade típicos da crônica, *O banquete* aponta para um tratamento mais sistemático do seu assunto. Não faltam, no entanto, reminiscências desse gênero, como algumas incursões em primeira pessoa do autor, que sublinham o tom alusivo de toda a situação encenada e instauram certa cumplicidade com o leitor. A seriedade do tema é compensada por um registro quase coloquial, por vezes cômico, assente num exercício da escrita que Mário de Andrade concebia como “um sueto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim” (1963, p. 9). O título e a estrutura, por sua vez, remetem para o diálogo platônico, sugerindo a busca da verdade por via dialética e a adoção dum tema de eleição, neste caso as possibilidades de criação e desenvolvimento da música no Brasil em vez dos louvores a Eros.

O arcabouço clássico permite emoldurar apenas preliminarmente a obra na tentativa, por parte do autor, de verificar a “validade do Modernismo por meio do seu entroncamento na tradição” (Candido, 2004a, p. 234), isto é, o abrandamento das instâncias mais contundentes dessa estética como evidência da assimilação definitiva da lição modernista pelas letras brasileiras, a sua entrada na modernidade. A preocupação estética presente no *Banquete* deixa transparecer toda a sua preocupação, não isenta de autocríticas, acerca dos rumos que iam tomar as novas gerações literárias. Nisso ecoa um conjunto de reflexões análogas que, nos anos 40, Mário de Andrade ia desenvolvendo em outros textos e atividades. Nos últimos anos da sua vida, o autor de fato priorizou a atividade teorizadora e crítica em detrimento da criação literária.

A “traição consciente, [da] ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou” (Andrade, 1967, p. 245) se deve justamente a esta necessidade de repensar a experiência modernista e a sua capacidade de se manter atual. Por um lado, remontam a esse período crônicas e ensaios de crítica literária, musical e de artes plásticas; além disso, data de 1942 *O movimento modernista*, a conferência proferida no Itamaraty que traça um balanço crítico do legado da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a primeira organização em 1944 da sua obra completa, editada pela Livraria Martins, convida o escritor a olhar retrospectivamente para toda a sua produção e, como ocorreu com *Macunaíma* ou *Amar, verbo intransitivo*, impor-lhe alterações consistentes, determinando às vezes uma profunda reconfiguração da sua estética, como já tivemos a oportunidade de notar (Lucotti, 2019). Desta forma *O banquete* se insere num momento de autorreflexão estimulado pelo parcial esgotamento dos ideais mais propulsivos do modernismo, bem como pela crescente marginalização imposta a Mário de Andrade durante o Estado Novo (Castro, 2016).

III. A CRIAÇÃO NACIONAL EM FOCO

O desabafo de Pastor Fido no quarto capítulo ilustra a permanência da condição periférica do Brasil num cenário global em transformação, para além da conexão entre dependência econômica e dependência cultural:

Nós somos um terreno de luta, não só comercial, mas cultural para as nações de primeira grandeza. E com a guerra, com a derrota da França, a América do Norte aproveitou a ocasião, pra ver si nos dominava culturalmente também. Empregou métodos excelentes, e hábeis quase todos, e não há dúvida que a cultura latina, especialmente a francesa está periclitando aqui. É um bem? É um mal. Nós não somos “latinos” eu sei. Mas também não somos norte-americanos. Nossa cultura nacional ainda é demasiado frágil pra não sofrer consequências funestíssimas si se ianquizar. (Andrade, 2004, p. 119)²

Intuindo a afirmação definitiva da hegemonia estadunidense nos equilíbrios políticos e econômicos a nível global que se configuram no século XX, a personagem observa a mudança que pode ocorrer nos modelos culturais dominantes. Nessa perspectiva, o Brasil é reduzido a um “terreno de luta”, espaço marcado por uma condição passiva que por si impediria a criação espontânea a partir das especificidades locais.

Abordar as possibilidades e os rumos da música nacional significa entrar no terreno da relação com os produtos culturais estrangeiros, nomeadamente europeus, o que se configura como um *Leitmotiv* na reflexão oitono-vecentista acerca da cultura brasileira. De acordo com um ensaio clássico de Antonio Candido, há uma “dialética do localismo e do cosmopolitismo” em que “o que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária [...] representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências” (Candido, 2010, p. 117). A partir dessa evidência, Roberto Schwarz procura alertar contra a sua interpretação mais literal, apontando que “o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (Schwarz, 1987, p. 39) se encontraria principalmente num equívoco bem enraizado na elite brasileira. A oposição binária entre imitação e originalidade como caminhos alternativos da vida artística nacional apresentaria um caráter ideológico (Schwarz, 1987, p. 45). Essa ideologia, por sua vez, seria mais funcional ao monopólio cultural das elites do que a superação das condições materiais de que o problema decorre, ou seja, a condição periférica do Brasil nas lógicas capitalistas mundiais e, dentro do próprio país, a segregação social e cultural de boa parte da população (Schwarz, 1987, p. 47). Os modelos estrangeiros enquanto formas de validação da produção nacional, a insistência no enaltecimento e na imitação da produção estrangeira, tal como o ufanismo derivado da problematização

² Todas as citações da obra de Mário de Andrade reproduzem fielmente a ortografia utilizada pelo autor.

dessa imitação teriam mais a ver com a crítica do que com o meio artístico-literário em si, ou seja, com a sua representação.

O banquete de fato apresenta um cenário em que a produção artística autenticamente nacional permanece fora do alcance, vigorando uma dicotomia entre a imitação da cultura europeia e a exportação de uma cultura reduzida à categoria do exótico. Janjão se apercebe da condição de permanente marginalidade a que a música brasileira está condenada perante esse cenário: “o quê que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!” (Andrade, 2004, p. 146). O ideal visado é uma atenção a temas e elementos folclóricos capazes de resultar numa criação de porte universal justamente por assentarem em sugestões locais e serem capazes de dialogar com o que de melhor se encontra fora do Brasil. Isto, contudo, não se concretiza, devido ao provincialismo do meio e do anseio que os compositores têm por “macaqueiarem o gênio”, ou seja, criarem obras pretensamente “imortais” por se encaixarem em padrões estéticos europeizados:

Dado mesmo que o melhor jeito da gente se tornar universal, seja se tornando nacional: a falta de cultura e compreensão do problema, fez com que os compositores brasileiros não percebessem o fenômeno universal e histórico do aproveitamento folclórico. (Andrade, 2004, p. 175)

A defesa de um folclore vivo e retirado do exotismo corresponde ao argumento principal que instaura uma polarização entre Janjão e Siomara Ponga, personagem conotada a partir do nome por uma inversão grotesca. Embora ela seja uma cantora internacional, a “araponga” contida no seu nome remete para a ave “voz da Mata Atlântica”, típica pelas “notas metálicas que tão bem imitam o trabalho do ferreiro” (Proença, 1977, p. 243). Em *Macunaíma*, é a ave em que se transforma a filha do cacique Zozoiãça, Imaerô, que, vencida pela aparência, “grita amarelo de inveja no quiriri do mato diurno” (Andrade, 1996, p. 161). O som estridente e desagradável da araponga pode então ser referido tanto à alienação de Siomara Ponga, local, mas estrangeirada, como à sua inveja face à sinceridade de Janjão (Andrade, 2004, p. 163).

A personagem “se entregara por completo ao ‘academismo’ da virtuosidade” (Andrade, 2004, p. 54), isto é, pertence justamente àquela elite cultural que parece “sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros” (Candido, 2004b, p. 229). A única maneira de aceitar o elemento folclórico, vernáculo, parece ser a sua domesticação, que passa por referências estrangeiras:

Pois é, Sarah Light... Eu compreendo que você goste da música do povo, mas... trabalhada, alimpada de sua força e da sua dor... Quando o povo canta “Fui passar na ponte – A ponte tremeu – Água tem veneno – Quem bebeu morreu” a gente acha bobagem e conclui que as frases não tem ligação. Ou apenas acha graça sem se comover com tudo o que existe de profundo, de queixa, de

fraqueza, de aviso sombrio nessa quadra. E nos divertimos com entusiasmo vendo isso bem-educadamente transportado por um compositor num gordo coral a quatro vozes. Si Rainer Maria Rilke, bem dentro do estilo e da personalidade dele, escrevesse num poema “Oh roseira, murchaste a rosa”, toda a gente ficava assombrada com a força sugestiva e dolorosa desses versos. Mas como isso é refrão dum coco nordestino, até folcloristas já ouvi falar que é parolagem boçal! (Andrade, 2004, p. 101)

Siomara Ponga parece reconhecer, como concessão, o valor do folclore, mas quando Janjão ainda não está presente e antes de entrar em uma disputa com ele. De qualquer forma, a virtuose verbaliza a sua hostilidade para com tudo o que remete para as classes populares, comentando a propósito do vatapá que “esses pratos de negros são como transfigurações alimentares de estupros” (Andrade, 2004, p. 131). Por sua vez Sarah Light admite a criação erudita brasileira, exibindo a mesma repulsão para com as camadas populares: “uma vez, passando de automóvel por Pirapora, escutei um batuque de negros, achei uma coisa horrível, que música idiota, que palavras vulgares! Mas o ‘batuque’ de Lorenzo Fernandez acho uma maravilha” (Andrade, 2004, p. 100). O folclore pode ser “elevado” à arte apenas se for “alimpado”, ou “branqueado”, por artistas estrangeiros ou locais educados segundo cânones estrangeiros. A importação dos modelos culturais, portanto, assenta numa orientação específica por parte da elite brasileira, um desconhecimento ou um preconceito para com o folclore, aprioristicamente identificado com a cultura “baixa”.

A solução não parece residir numa oposição face ao estrangeiro, de que resultaria uma radicalização do elemento nacional, ou de aspectos arbitrariamente reconhecidos como identificativos do caráter nacional e neste sentido enaltecidos (Schwarz, 1987, p. 32-34). O enquistamento numa identidade impermeável e construída apenas no folclore, além de deixar em aberto o problema de *quais* formas folclóricas se deveriam adotar como representativas, recriaria a mesma dicotomia irreal e cristalizada entre originalidade e imitação, local e global, como se não fossem elementos capazes de se integrarem numa concepção dinâmica do processo criativo.

É preciso, portanto, partir do reconhecimento de que “nossa tradição é europeia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea, que já nem se pode dizer mais europeia, nem mesmo cristã, pois avassala inteiramente o mundo” (Andrade, 2004, 145). A questão principal está nas modalidades de assimilação dos modelos estrangeiros. É o próprio Janjão que, perguntado acerca da música brasileira, se encarrega de salientar esse ponto, excluindo qualquer maniqueísmo: os grandes compositores do século XIX brasileiro “com todo o estrangeirismo da obra deles [...], José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes, foram muito mais nacionais do que os de hoje, com toda a sua brasileirice musical” (Andrade, 2004, p. 135), porque respondiam a exigências concretas e locais através do diálogo: a assimilação e não o “macaqueamento”, ou a recusa *a priori*, dos modelos mais avançados disponíveis no mundo.

Trata-se então de um discurso que se situa dentro do campo do nacional e da época em que Mário de Andrade trabalhava, responsabilizando diretamente as agências que deveriam garantir as condições propícias para o desenvolvimento cultural. Para que isso fosse possível, o Brasil necessitaria de uma estrutura articulada capaz de promover uma educação musical, um ambiente em todos os seus aspectos favorável à criação, “escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo; e também exigentemente um público” (Andrade, 2004, p. 153). Estas condições estão longe de serem cumpridas; o monólogo de Janjão, que ocupa toda a parte final do quinto capítulo, é a crítica a um meio que apenas consegue ver os compositores de destaque:

O gênio acaba sempre abrindo o seu caminho. O que está não só prejudicado, mas verdadeiramente impedido, no Brasil, é a produção do compositor “normal”, do apenas “excelente compositor”, dos numerosos “bons” compositores normais, que são os que nutrem e fazem o corpo de uma música nacional. (Andrade, 2004, p. 167)

As três personagens “classe-dominante”, de resto, se revelam inaptas a ou desinteressadas em cumprir realmente esta tarefa de estímulo à criação nacional, não só porque “pretende[m] que o povo seja incluído nos processos de modernização” (Gonçalves, 2022, p. 287), mas também por seus próprios limites culturais. Para além de Siomara Ponga, as restantes conseguem estabelecer uma relação apenas utilitária com a produção artística, impossibilitando o contato mais profundo e fértil com essa matéria.

O subprefeito Félix de Cima, “de origem italiana e naturalmente fachista” (Andrade, 2004, p. 48), encarna a impossibilidade política de as elites apoiarem verdadeiramente a criação nacional. A sua inadequação, para além de ser referido constantemente como “burro” ou “ignorante”, assenta na veneração de tudo o que for estrangeiro justaposta a traços marcadamente ufanistas. A contraditoriedade é patente quando é chamado a expressar ideias e opiniões para defender a atividade do seu governo: “no jornal do Governo, a crítica musical é feita por um moço muito distinto que estudou na Europa. Até é estrangeiro de nascença e eu sou contra os estrangeiros que vêm nos ensinar. Mentira tem tudo e não precisa de estrangeiros” (Andrade, 2004, p. 114). O que prevalece no fundo é um nacionalismo superficial associado à subserviência a padrões estrangeiros, um conformismo que permite tanto a ele como à classe política a que pertence manterem o poder no meio local, *felizes no topo*, como sugere o seu nome. Transparece, inclusive, um conhecimento muito precário do objeto da sua veneração, conferindo-lhe uma conotação cômica: “a verdade política estava na democracia de Wall-Street. Ficou indeciso... Era tão ignorante que não se lembrava direito si a câmara dos deputados de lá se chamava Wall Street ou Grand Canyon” (Andrade, 2004, p. 109).

Em Sarah Light, “nova-iorquina de nascimento, internacional por profissão, e brasileira por incrustação” (Andrade, 2004, p. 178), se manifestam o mecenatismo, a proteção e o controle sobre a produção artística por parte do poder econômico. Na forma como é exercido esse papel, porém, ficam evidentes os limites do binômio arte-capital. Desde as primeiras páginas fica claro que a milionária quer angariar fundos para Janjão porque está apaixonada pelo compositor. Quando este lhe apresenta Pastor Fido, porém, “aquela mocidade, aquela graça de corpo novo, sujo de saúde, a derrotou. [...] Não tinha mais vontade nenhuma de proteger esse idiota que em vez de se defender, lhe punha em casa adentro a irresistível promessa dum romance de mãe” (Andrade, 2004, p. 106). A seguir, o seu desejo se orienta ora para Janjão, ora para Pastor Fido. A proteção é dispensada, mas pode ser retirada em qualquer momento: o interesse pela música não se fundamenta em considerações estéticas, mas fica preso a razões subjetivas, entregue às impressões, às modas, aos desejos arbitrários do momento.

Além do aproveitamento do estereótipo vulgarmente associado aos judeus na figuração da “israelita irredutível” (Andrade, 2004, p. 48), o sobrenome Light aponta para certas características do capital transnacional. A referência mais direta é para a empresa de iluminação, de capital estrangeiro, Light São Paulo (Gonçalves, 2022, p. 284); no entanto, a outra acepção do termo inglês indica leveza, isto é, a volubilidade e a desenvoltura com que a personagem, ciente do seu poder, pode mudar o seu alvo à vontade e decidir dos destinos, neste caso os da criação artística. A aprovação tanto política como acadêmica que Sarah Light procura no político e na virtuosidade em prol de Janjão se revela assim sem efeitos concretos, mas de resto “bastou o desejo pra que a consciência da milionária sossegasse” (Andrade, 2004, p. 130).

IV. A “TÉCNICA DO INACABADO” E A ELITE CULTURAL

O universo de valores a que Janjão empresta a sua voz se encontra perante um impasse. A resolução dos problemas estéticos colocados ao longo do *Banquete* é uma tarefa que fica a quem do confronto com o poder, com o qual não se consegue instaurar uma relação dialética, mas apenas conflituosa. O tema que Mário de Andrade teria desenvolvido no capítulo final da obra é justamente a constatação dessa impossibilidade, “*Janjão jogado na rua*. [...] O contraste do conformismo das classes dominantes e do não-conformismo implicado na arte, por definição” (Andrade, 2004, p. 186). O ideal da “técnica do inacabado”, o projeto estético que Janjão não consegue realizar (Gonçalves, 2022, p. 285) é, no entanto, uma declinação das reflexões que o autor ia desenvolvendo nos últimos anos da sua vida, justamente como denúncia do *establishment* cultural.

Além da araponga acima mencionada, o nome de Siomara Ponga revela, desta vez explicitamente, a sua subserviência a modas e interesses em detrimento da autenticidade.

Mário de Andrade se vale dum regionalismo nordestino: “Os senhores conhecem o verbo ‘pongar’? é irresistível, Siomara Ponga era uma virtuose célebre, coitada, ‘pongava’ todos os bondes como os meninos da rua, ia para onde os ventos sopravam, desde que os ventos fossem públicos” (Andrade, 2004, p. 179). Por ser virtuose e acadêmica e pela sua necessidade de agradar ao público, nela se pode observar um tipo de profissionalização do artista que descamba na indústria cultural. A sua hostilidade face ao folclore e à cultura popular, a recusa de “nacionalizar” a sua arte podem ser lidos como a sua reificação, funcional ao mantimento de um *status quo* cultural, que por sua vez se traduz num movimento ao encontro da expectativa de um público conservador e sossegado (Adorno, 2012, p. 36). Siomara Ponga representa assim o artista “que se faz prisioneiro do individualismo e do virtuosismo [...], mutilado pela vaidade, pelo conformismo e submissão ao gosto dominante” (Duarte, 1993, p. 106), em vez de abalar a consciência do público, as suas certezas, produzir aquele estado de tensão e desassossego que é pleno desdobramento das potencialidades estéticas.

O cinismo de Siomara Ponga se torna ainda mais evidente se for considerado que ela serve a indústria cultural com plena consciência das suas contradições. Não sendo uma diletante, não lhe é estranha a potencialidade dinamizadora do modernismo numa sociedade conformista e burguesa:

A maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetua a essa carneirice castrada, quase que só o gênio de Machado de Assis. (Andrade, 2004, p. 81)

Neste trecho Mário de Andrade não deixa de enaltecer a estética renovadora, a “reverificação e mesmo a remodelação” (Andrade, 1967, p. 221) como ideais que presidiam ao modernismo paulista. Como afirmou na conferência de 1942 *O movimento modernista*, este foi justamente uma “revolta contra o que era a Inteligência nacional” (Andrade, 1967, p. 225). *O banquete* encena, portanto, a necessidade de recuperar este valor de oposição, ainda mais urgente num contexto em que a lição modernista estava canonizada e podia perder a sua pujança original, o apelo para ultrapassar os limites das provocações transformadas em tradição.

Janjão deve o seu nome ao protagonista do conto machadiano *Teoria do medalhão*, também escrito em forma dialógica. Observando através de uma lente irônica a elite carioca de finais do século XIX, Machado de Assis mostra a inconveniência de se ter ideias próprias naquela sociedade. O pai de Janjão proclama o louvor da repetição, da erudição apenas simulada, como receita de sucesso para se tornar um prócer, um “medalhão”. “O adjetivo é a alma do idioma, [...] o substantivo é a realidade nua e crua” (Assis, 1955,

112): a sua cartilha, em que o aparente e o supérfluo são garantia de reconhecimento social, a relação entre palavras e coisas pende a favor das primeiras; só através da publicidade é que “o nome fica ligado à pessoa” (Assis, 1955, 111). O discurso deveria ser repleto de frases feitas, das inovações científicas ou filosóficas convinha decorar apenas a terminologia para a ostentar: “‘filosofia da história’, por exemplo, é uma locução que debes empregar com frequência, mas proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros” (Assis, 1955, p. 114); quanto às livrarias “não são propícias ao nosso fim; e, não obstante, há grande conveniência em entrar por elas, de quando em quando, não digo às ocultas, mas às escancaras” (Assis, 1955, p. 106). A melhor forma de fugir ao surgimento de ideias, portanto, seria não dar descanso ao cérebro, com o cuidado de o expor constantemente a estímulos inofensivos, tal como “ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos” (Assis, 1955, p. 105).

Machado de Assis ridiculariza uma atitude facilmente identificável na representação do poder e do *establishment* intelectual do *Banquete*. Com efeito, Siomara Ponga “jamais se propusera com lealdade que arte não quer dizer fazer bem feito, mas fazer melhor. O fazer bem e certinho lhe sossegava uma consciência fácil, o conformismo domesticado, a subserviência às classes dominantes” (Andrade, 2004, p. 58), identificando-se completamente com a lição do *medalhão*. Pelo contrário e quase com as mesmas palavras, Janjão lamenta o artista que “não consegue lutar contra si mesmo e o meio, se academiza, vira capitalista, abandonando aquele princípio de ‘fazer melhor’” (Andrade, 2004, p. 73-74). A partir deste ideal de superação perpétua, do “valor dinâmico do inacabado” (Andrade, 2004, p. 65), Janjão afirma uma formação oposta à declinação brasileira do filistinismo burguês.

Com efeito, a relação com as artes das personagens “classe-dominante” e principalmente de Siomara Ponga pode ser enquadrada na atitude que Nietzsche identifica na primeira *Consideração Intempestiva* como própria do “filisteu culto”:

O termo filisteu usa-se vulgarmente entre os estudantes e designa, num sentido muito lato mas muito usual, os que são o contrário do artista, do amigo das Musas, do homem verdadeiramente culto. Mas o filisteu culto [...] distingue-se do filisteu vulgar por uma ilusão. Julga que é um amigo das Musas e um homem culto. (Nietzsche, 1976, p. 13-14)

Prerrogativa deste tipo é justamente o equívoco que o leva a considerar a cultura como um campo em que nada pode ser acrescentado porque tudo já foi encontrado pelos “clássicos”, enquanto na realidade “há só uma maneira de os honrar, que é continuar a sua procura dentro do mesmo espírito, com a mesma coragem, sem desfalecimento” (Nietzsche, 1976, p. 16-17). Da mesma maneira, o *medalhão* machadiano crê que “nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está acabado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória” (Assis, 1955, p. 113). A veneração passiva dos clássicos

é sintoma de um uso ornamental e domesticado da cultura, o mesmo que as personagens “classe-dominante” declaram fazer do folclore. As raízes dessa atitude estão de fato no afastamento progressivo da arte das esferas significativas da vida pública a partir do século XVIII, colocando em xeque a sua capacidade de alimentar forças autenticamente criadoras:

O *honnête homme*, de extração burguesa ou aristocrática, era um diletante da cultura: era o burguês que a ela dedicava as horas livres do trabalho e os espaços vazios da sua mente, mas que não achava sensato ou virtuoso dedicar-lhe todas as horas, todo o suspiro, todo o espaço; ou era o aristocrata que, com todo o seu gosto pela cultura, consideraria ainda assim degradante fazer dela profissão. E o *honnête homme*, seja de extração burguesa ou aristocrática, embora satisfeito com uma cultura que significava sobretudo classicismo, Grécia, Roma, Grécia disfarçada de Roma, não estava certamente preparado para tornar o seu apreço pela classicidade tão radical e tão instrumental que serviria o objectivo de modificar o presente. (Jesi, 2023, p. 157)

Esse tipo de burguesia, marcada pelo consumo conformista e utilitário das artes, transparece na caracterização que Mário de Andrade faz do meio cultural brasileiro. A elite de Mentira é descrita justamente em termos que se adequam ao filistinismo culto, como um:

Meio infecto de estúpidos, de granfinos, de indiferentes às artes; meio que apenas principiava reconhecendo que era uma boa aplicação de dinheiro comprar livros antigos, gravuras antigas aquareladas com sabença pelos boticários de “antiguidades” e algum Guido Reni falso. (Andrade, 2004, p. 49)

Está delineado o apaziguamento de um segmento social para o qual a cultura serve como produto de consumo ou de ostentação. A “técnica do inacabado” de Janjão prega, pelo contrário, o desassossego e a ultrapassagem dos limites de formas e princípios estabelecidos. “Toda a crítica devia se impor, de geração em geração, uma revisão de valores” (Andrade, 2004, p. 111): a ideia, referida a Mozart e à necessidade de relativizar o “preconceito da grandeza dos gênios”, insiste na procura como constante verificação, na insatisfação vital para com todo o saber pré-constituído. Na *Elegia de abril*, de resto, já havia um aviso neste sentido: “não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, como a felicidade, é um empobrecimento. E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se” (Andrade, 1967, p. 187).

O *banquete* sugere, então, uma arte que se contraponha ao seu aproveitamento utilitário, ou que pelo menos se encontre numa tal condição de “imperfeição” que o poder, as “classes dominantes” ainda não saibam o que fazer com ela. O inacabado passa a ser sinônimo de criação vital, enquanto o virtuosismo leva consigo as marcas, mais ou menos patentes, da repetição, da arte ornamental:

Um Mendelssohn, um Tchaicovski, um Sant-Saens, mesmo um Rimsqui, são a expressão mais abusiva, digo até mais genial da mediocridade, do academismo e da esperteza. Mais perfeitos,

muito! que um Beethoven, da mesma forma que Rafael é, dentro do mesmo espírito, mais perfeito que Giotto. Sem dúvida, esses med[í]ocres geniais trazem uma contribuição virtuosística enorme. Mas apenas. Compare um Mendelssohn com um Berlioz. Como este é mais imperfeito, mas que criador legítimo! (Andrade, 2004, p. 73)

A inversão semântica da palavra “perfeição” indica, portanto, uma forma fechada, ameaça de esgotamento da criatividade à qual em princípio está exposto até o artista “inacabado”. Janjão leva o exemplo de Wagner, que:

Alcança a maravilha de Tristão e mesmo dos Mestres Cantores, quando o seu ideal artístico consegue enfim se definitivar. Mas depois Wagner dormiu na virtuosidade de si mesmo, virou wagneriano! E o Anel e o Parsifal são obras fracassadas, mera repetição, apesar das passagens geniais que Wagner não pôde... evitar. Simplesmente porque era gênio, era maior que si mesmo. (Andrade, 2004, p. 74)

A derrota de Janjão é ao mesmo tempo triunfo e desmascaramento do filistinismo da elite, que chega ao paroxismo na instrumentalização grosseiramente política de Félix de Cima: “aquele jeito de tratarem Mozart, Bach gênios respeitados!... Então como é que esses levianos haviam de tratar Deus, Pátria, Família e o Governo!” (Andrade, 2004, p. 110). O que resta à personagem de Mário de Andrade é um ato de rebeldia ideal em relação ao pai de *Teoria do medalhão*.

V. CONCLUSÃO

Fragmento, conseqüentemente espelho de si próprio no seu devir, *O banquete* revela a convergência de algumas preocupações que marcam a produção intelectual de Mário de Andrade. Arte social e esteticismo, folclore local e padrões culturais estrangeiros, são oposições que moldam a reflexão estética num Brasil que, após a experiência dos modernismos, procura delinear as condições para a criação artística nacional. Na tentativa de ultrapassar esses dualismos, o autor de *Macunaíma* evidencia a tensão entre uma unidade tão desejada como irreal, ou apenas nominal, e uma heterogeneidade real, a irredutibilidade de forças ainda refratárias que se espelham na cisão que atravessa as personagens do *Banquete*. No poema *Improviso do mal da América*, a justaposição “arlequinal” de todas as cores está em oposição ao “grito imperioso de brancura em mim” (Andrade, 1955, p. 284), o primeiro verso do poema que ilustra o mais profundo desejo de fusão dessas cores. Configura-se, porém, como utopia, alvo que pode ser atingido apenas através de uma constante e infinita ultrapassagem dos limites, atitude que deve ser em primeiro lugar visada pelo sujeito criador, o “superar-se” goethiano indicado em *Elegia de abril* e ecoado por Janjão.

O ideal aparece frustrado pela normatividade dos discursos que, no fim das contas, procuram dar uma orientação pragmática à produção musical ou literária, destruindo tanto a liberdade criadora como aquilo que na própria arte há de potencialmente utilitário. “O problema detestável da nacionalização da minha música a impedir a liberdade da criação, [...] o problema angustioso da funcionalidade social da obra-de-arte, e a eterna melancolia da transitoriedade da arte de combate, da arte de circunstância” (Andrade, 2004, p. 125): o lamento de Janjão aponta para um meio ainda incapaz de promover a produção artística de maneira sistêmica. O desinteresse e o filistinismo que Mário de Andrade observa no poder não excluem, de resto, uma crítica das potencialidades do modernismo ainda por cumprir, o medo de que o seu impulso resulte apenas numa canonização, na repetição estéril das suas formas.

A dramatização do *Banquete*, amplificada por personagens estereotipadas, serve a Mário de Andrade para enfatizar o tema da sua produção ensaística e dar-lhe um corpo e uma voz diferentes, que aproximem a problemática artística junto a um público maior, leitor de jornais. Nesse esforço, é possível observar a mesma preocupação que serve de pano de fundo ao *Banquete*: a divulgação, a sensibilização e de fato o envolvimento de mais camadas da população, a saída do discurso cultural do círculo restrito do academismo.

Esta abertura por sua vez se afigura como uma resposta possível ao “abstencionismo” (Andrade, 1967, p. 182) praticado por muitos modernistas na fase de consolidação do movimento. Nos últimos anos, Mário de Andrade promoveu a práxis (Fragelli, 2013, p. 95) como tentativa de ultrapassar os conformismos e as cristalizações implícitos na contraposição entre “arte pura” e “arte social”. E se o intelectual que abdica da sua independência se torna político e “conformista” (Andrade, 1967, p. 187-188), “não conformistas” são em princípio as duas personagens Janjão e Pastor Fido. Porém, se Janjão sai derrotado, o estudante ameaça ser demasiado fraco para resistir ao poder lisonjeador do conformismo, metaforizado na “salada norte-americana”, “colossal” e “chamariz” (Andrade, 2004, p. 177-178), que alicia e seduz. É o prato-cheio do consumismo irrefreado, ao qual Janjão sabe resistir, mas já não Pastor Fido, apesar da sua desconfiança inicial para com o domínio cultural norte-americano:

O estudante de Direito ficara tão atraído, o tomara uma curiosidade tamanha daquele prato do dia, daquela aparência nova de felicidade grandiosa, que não esperara por ninguém. Se servira sôfrego à beça, se servira de todas aquelas cores, e se pusera comendo, provando de tudo, lastimosamente desistido de si mesmo. É certo que desde o primeiro sabor que lhe brotara na boca, tivera um susto. Ou melhor, uma apreensão. Isso: ficara apreensivo, trançado de noções, muito vagas infelizmente, de remorsos, de traições a si mesmo, de revoltas que não chegavam a se definir. Mas não conseguia resistir à atração daquela salada engeuecedora. (Andrade, 2004, p. 180)

No pormenor da salada, se evidencia toda a lucidez de análise da sociedade e das suas transformações que subjaz à urdidura do *Banquete*. Mário de Andrade demonstra intuir

no fim das contas as dinâmicas de aniquilamento da oposição por absorção que daí a pouco a Escola de Frankfurt e, principalmente, Marcuse (2011) identificaria como base do funcionamento das sociedades capitalistas avançadas e que se reproduzem também no meio da indústria cultural. Dinâmicas que, com efeito, neutralizariam justamente os estímulos principais da experiência modernista.

Mário de Andrade não pôde levar a cabo a publicação do material que constituía *O banquete* nem a sua reunião em volume. Contudo, à medida que as crônicas saíam o autor fazia as suas emendas para que o texto ganhasse a fluidez necessária para a sua inserção num conjunto unitário, trabalho que se interrompe nas primeiras páginas do quinto capítulo, conforme está assinalado pelos curadores da edição de 1977 (Andrade, 2004, p. 135). Possivelmente, se tivesse conseguido finalizar a obra, em vez do fragmento ter-se-ia uma síntese, uma recriação narrativa, dos seus estudos dedicados à música erudita e ao folclore. Uma dissertação sobre música que nas entrelinhas aponta também para a arte (não só) literária, entregue a uma forma literária: *ut musica poesis*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. Trad. A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967.

_____. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

_____. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica coord. por Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Vol. 12: Papéis avulsos. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1955.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. “Literatura comparada”. *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 229-234.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Ficção e estética no *Banquete* de Mário de Andrade”. *Carmina: Revista semestral de cultura*, n. 7, 1993, p. 102-109.

FRAGELLI, Pedro. “Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade”. *Revista do IEB*, n. 57, 2013, p. 83-110.

GONÇALVES, Filipe de Freitas. “Obra de aproximação: Forma artística e conteúdo nacional no último Mário de Andrade”. *Em Tese*, vol. 28, n. 2, 2022, p. 268-290.

JESI, Furio. *Cultura de direita*. Trad. A. Guerreiro. Lisboa: Ed. 70, 2023.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Cronologia geral da obra de Mário de Andrade publicada em volume”. *Revista do IEB*, n. 7, 1969, p. 139-172.

_____. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LUCOTTI, Eugenio. “Entre experimentalismo e representatividade: as variantes de *Amar, Verbo Intransitivo*”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 53, 2019, p. 183-204.

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: Sobre a ideologia da sociedade industrial avançada*. Trad. M.S. Pereira. Lisboa: Letra livre, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Trad. L. de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: Biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

QUANDO A POESIA OUVI A MÚSICA

Fernando PAIXÃO¹

Resumo: A partir da prévia reunião de um conjunto de poemas em torno do tema da música, pretende-se refletir sobre como a forma escrita lida para tentar recuperar o momento da audição musical. Tendo em vista que constituem artes distintas, que pontos de contato podem ser estabelecidos entre elas, quando o poeta se põe a transfigurar a experiência auditiva? Ou haverá, entre um campo e outro, a (inevitável) distância de duas margens que se comunicam (apenas) por meio do reflexo das águas? A abrangência do tema será respaldada pela citação de alguns dos poemas coletados e que se restringem ao universo da poesia brasileira e portuguesa.

Palavras-chave: poesia; música; relações poético-musicais.

Résumé: À partir de la compilation d'un ensemble de poèmes traitant du thème de la musique, l'objectif est de réfléchir à la manière dont la forme écrite tente de capturer le moment de l'écoute musicale. S'agissant d'arts distincts, quels sont les points de contact possibles lorsqu'un poète s'efforce de transfigurer l'expérience auditive ? Ou bien y a-t-il, entre un domaine et l'autre, la distance (inévitabile) de deux rives qui ne communiquent (que) par le reflet de l'eau ? Pour étayer cette réflexion, des extraits de certains poèmes recueillis seront cités, se limitant à l'univers de la poésie brésilienne et portugaise.

Mots-clés : poésie ; musique ; relations poético-musicales.

De início devo confidenciar que foi o encontro de uma citação do poeta W. H. Auden, guardada entre as páginas de um ensaio sobre música, que serviu de inspiração para este ensaio. Ao voltar a um livro seu, lido há muito tempo, deparei-me com algumas linhas destacadas e, em meio a elas, duas frases tiveram o poder de acender um rastro de pólvora para outras especulações. Afirmam o seguinte: “Toda arte verbal, como a poesia, é reflexiva: para e faz. A música é imediata, segue em frente num constante vir-a-ser” (Auden, 1993, p. 354). Chamou-me a atenção o autor enfatizar a diferença entre os ofícios, em vez de repisar a reconhecida coexistência, que remonta aos cantos e rituais da Antiguidade.

Auden realça ainda que a imaginação musical está relacionada à experiência de cada pessoa com o próprio corpo – quando os ritmos e as tensões sonoras repercutem em nossos

¹ Fernando Paixão é poeta e professor de literatura do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Autor do livro *Arte da pequena reflexão* (2014), dedicado ao tema do poema em prosa na modernidade, entre outros. E-mail: fernando.paixao@usp.br.

desejos e emoções –, ao passo que o ato poético se volta para captar o mundo exterior pela via dos sentidos. Enquanto a primeira arte ecoa no tempo e na carne, a segunda atua por meio do pensamento e da consciência de si – separação que veio a se acentuar com a cultura racionalista do Renascimento.

O escritor inglês não chega a discorrer mais sobre o assunto, pois o seu intuito é outro, mas deixa nas entrelinhas espaço para certas inquietações, como as que anotei num papel e que serviram de estopim para as reflexões que seguem. A saber: de que maneira os poetas modernos convivem com a matéria musical? Como se dá o olhar de quem escreve versos, ao tentar capturar o que acontece na outra margem do rio?

São indagações próximas ao *topos* da *ekphrasis*, tão visitado pela crítica literária do século passado e que, num sentido amplo, implica a representação do efeito de presença de um objeto artístico – pintura ou escultura, por exemplo – que se encontre ausente.² Por outro lado, essas perguntas fogem ao escopo teórico conhecido, posto que a música se diferencia das outras artes devido ao seu caráter intangível.

No caso da poesia atenta à musicalidade, trata-se de capturar em palavras o que se desenha nos ares inefáveis dos sons, vale dizer, de tentar captar o indizível. Nesse caso, portanto, não é possível pensar em termos de uma objetividade a ser “descrita” ou transfigurada em outra linguagem. Para criar uma ponte entre as notas musicais e os versos, o poeta deve engendrar um campo de representações que que lhes sejam afins. Mas como é que isso se dá?

Espicaçado pelas dúvidas e pela citação de Auden, logo passei à tarefa de buscar agulhas num palheiro; dediquei horas e horas a folhear dezenas de livros e a pesquisar em arquivos digitais à procura de poemas voltados à outiva musical. Mal imaginava o resultado que encontraria. Contudo, a tarefa se mostrou menos difícil do que parecia inicialmente; mesmo ao fazer uma procura rápida na internet, logo nos deparamos com textos sobre o tema, discussões sobre a poeticidade das letras musicadas etc. Fica evidente que as duas artes encontram muitos modos de se entrelaçar.

A outra surpresa veio com a constatação de que há uma variedade grande de poetas que se dedicaram à escuta musical, desde as formas primeiras da poesia grega, incluindo as manifestações da cultura popular. Diante de tal diversidade, no tempo e no espaço, optei então por restringir a pesquisa aos poetas brasileiros e portugueses desde o modernismo, com extensão até à atualidade. Com o passar de algumas semanas, já tinha reunido algumas dezenas de textos, compondo uma pequena coletânea sobre o assunto. Agora, sim, tinha um corpus suficiente para ser interrogado pelas minhas dúvidas.

² Sobre um entendimento atualizado do conceito de *ekphrasis*, ver Hansen, 2010.

Não é o caso de arrolar aqui a lista dos poemas encontrados, que seria longa, mas sim de levar esse conjunto em consideração e tentar perceber os modos de percepção poética que a música estimula. Ou, como dizia Auden, interessa entender o que pensam os poetas quando param e refletem, quando se põem a reconfigurar em palavras o vir-a-ser que lhes chega aos ouvidos.

A seguir, apresentarei algumas das vertentes que revelam o olhar da poesia quando se vê desperta pelo acontecimento sonoro.

ESCUA DO INSTANTE

Por um momento, o universo, a vida podem ser apenas este
pequeno som enigmático
entre a noite imóvel e o nosso ouvido. (Meireles, 2014, p. 9)

Estes versos sugestivos finalizam um poema de Cecília Meireles intitulado “Som da Índia”, escrito durante uma viagem da autora ao país asiático. Ao escutar a flauta de um “possível” encantador de serpentes, a poeta se vê fígada por uma atmosfera em que há “uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna, / onde o sonho do mundo apaziguado repousa”. De pronto, a audição serve de transporte – ou seria melhor dizer: de transe? –, pois nas linhas seguintes o pensamento “se eleva na / aérea música azul que a flauta ondula” (Meireles, 2014, p. 9). Assim, envolvida pelo azulado musical, suas imagens culminam com o alumbramento em que a noite imóvel entra pelo ouvido.

E temos aí delineada uma primeira forma de escuta poética. Aquela em que a música interrompe o fluxo normal do cotidiano, de uma cena qualquer, ou mesmo sem referencialidade alguma, para abrir uma fenda ou descortinar uma janela para outro plano que não se mede por minutos ou distâncias. Súbito cria-se algo que, no poema de Cecília Meireles, está designado como *momento enigmático*. Enigmático, sim, porque capaz de dissolver as distrações em volta e absorver a atenção da poeta; enigmático também porque o sujeito lírico se entrega ao movimento das notas musicais em vertigem.

Gaston Bachelard criou um conceito peculiar chamado *intuição do instante*, que talvez se aproxime da experiência despertada pela sonoridade da flauta do encantador de serpentes. Opositor da concepção bergsoniana do tempo – em que a temporalidade acaba subordinada ao fluxo contínuo da consciência humana –, o autor de *O novo espírito científico* defende uma ideia contrária: a de que o ritmo temporal se compõe na verdade da soma de instantâneos percebidos por nossa consciência; isso ocorre, porém, de modo descontínuo: “só sabemos sentir o tempo multiplicando os instantes conscientes” (Bachelard, 2010,

p. 82).

O que existem são instantes singulares, que não se entregam de imediato à ideia de duração, pois no fluxo da nossa existência impera o princípio da descontinuidade – ao qual devemos estar atentos: “Se nosso coração fosse amplo o bastante para amar a vida em seus pormenores, veríamos que todos os instantes são a um tempo doadores e espoliadores e que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do tempo” (Bachelard, 2010, p. 17-18).

Pois bem, não são poucas as vezes em que, ao ser estimulado pela audição, o olhar poético se volta para a intuição momentânea.³ Isso acontece quando os poemas buscam expressar uma síntese da audição. Para tanto, os versos urdem imagens em que os elementos ora se unem, ora se contrastam – semelhantes às notas musicais –, de modo a transfigurar o efeito imediato da experiência auditiva. E mesmo que a música seja longa, com muitos movimentos, lentos e rápidos, altos e baixos, o poeta deve condensar a variedade melódica em um correlato poético destinado a representar diante do leitor o acontecimento da escuta.

O gosto pelo mergulho no instante aparece em muitos autores. Há casos em que o poema registra a força do momento, não tanto pela construção subjetiva do olhar – que para e reflete –, mas sim por um ângulo impessoal, ou mesmo de caráter lúdico, ao se aproveitar do uso percussivo das palavras. É o que transparece na peça a seguir, de Jorge de Lima, na qual o jogo das rimas e da métrica forma compassos verbais que mimetizam o movimento musical:

RETRETA DO VINTE

O cabo mulato balança a batuta,
meneia a cabeça, acorda com a vista
os bombos, as caixas, os baixos e as trompas.

(No centro da Praça o busto de D. Pedro escuta.) –
Batuta pra esquerda: relincham clarins,
requintas, tintins e as vozes meninas da banda do 20.

Batuta à direita: de novo os trombones
e as trompas soluçam. E os bombos e as caixas: ban-ban! [...] (Lima, 1949, p. 226)

Como se vê, há muitas maneiras de a poesia se consagrar à escuta imediata da música. E essas variações dependem da ótica – ou melhor, da audição – assumida pelo sujeito lírico,

³ Para Bachelard, a própria poesia “é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo” (Bachelard, 2010, p. 93).

que serve de arauto para registrar o encanto, mesmo que não incorpore o foco da primeira pessoa. Afinal, há sempre uma personalidade que emana dos poemas.

Por outro lado, é comum que essa vivência sensorial seja registrada sob a forma de uma vertigem de imagens e de sensações, emanadas em paralelo ao tecido musical. Razão pela qual boa parte desses textos incorpora um sentido de presentidade que fulgura na imaginação. Fixa um momento de alumbramento – ou, como dizia o filósofo, de consagração do instante.

ESCUITA DE SI

Uma outra linhagem de poemas inspirados na percepção musical inclina-se para desenvolver um imaginário mais intimista, de atenção às repercussões interiores. A matéria sonora, nesses casos, costuma despertar sensações diversas nas camadas da matéria íntima, com frequência justapondo-se. O que nos leva a pensar no alto poder sugestivo das composições que, ao entrarem pelos ouvidos de alguém, podem despertar associações idiossincráticas e livres. Parece mesmo que a subjetividade se vê estimulada pelas ondas dos acordes e arranjos, a ponto de repercutir feixes na interioridade ou avivar os conteúdos da memória.

Características desse tipo são evidentes num dos poemas de *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa:

O maestro sacode a batuta,
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal

Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo [...] (Pessoa, 1942, p. 30)

Na sequência, os versos continuam desafiando um colar de lembranças vividas nos primeiros anos, finalizando com os últimos compassos. Mesclam-se no texto o lado de dentro e de fora do sujeito, num fluir paralelo de sensações e imagens que se misturam; não se sabe quando termina a música e quando começa o pensamento poético. Efeito semelhante aparece no fragmento que abre um poema de Vinícius de Moraes:

Fora de mim, fora de nós, no espaço, no vago
A música dolente de uma valsa
Em mim, profundamente em mim

A música dolente do teu corpo
E em tudo, vivendo o momento de todas as coisas
A música da noite iluminada.
O ritmo do teu corpo no meu corpo... [...] (Moraes, 2008, p. 75)

Entre o real e o sonho, entre a valsa e os corpos, os versos sugerem uma unidade possível apenas na imaginação. Em ambos os textos, fica evidente que o contágio se dá pela audição, levando os meandros musicais a despertarem sensações e memórias. O sujeito lírico atua como centro de gravidade sensorial, enquanto a percepção auditiva cria uma espécie de rodameiro que concentra o rol de sensações e pensamentos.

Mas há poemas que exploram sentimentos de conflito íntimo, em paralelo ao ritmo musical:

A dor habita em nós, o cravo a ignora
A vida, uma gaivota? Pura dança
o amor? No minueto de Lully
cabe a dificuldade de existir? [...] (Andrade, 1978, p. 124)

De um modo ou de outro, no enlevo ou no drama, o percurso imaginário desencadeia o deslocamento interior. A fita sonora mostra-se capaz de engendrar imagens, sensações ou memórias – que serão específicas e pessoais, a depender da subjetividade de cada ouvinte. Contudo, somente o poeta toma para si o desafio de tecer em palavras a experiência da escuta. Sensível ao que lhe entra pelo ouvido, sente-se motivado a reconfigurar a matéria sensível dos compassos musicais.

Deve-se estar atento, porém, para o fato de que a escuta de si mesmo, quando acontece na poesia, não está ligada a qualquer dimensão psicanalítica; o sujeito lírico na verdade se constitui a partir da subjetivação da linguagem que resulta na figuração de certo “eu”. Mesmo que não se revele em primeira pessoa, o poema termina por emanar um ponto de vista e suas escolhas; o discurso poético, aliás, alimenta-se dessa ambiguidade.

Algumas vezes a escuta de si também coincide com a atenção ao instante. A música ouvida no fluxo presente percute e repercute de imediato na sensibilidade do poeta que, tocado nos conteúdos subjetivos, deixa emergir pensamentos e flagrantes de uma (in)consciência, ao sabor das ondas sonoras. Tal situação criativa pode ser comparada à superfície de uma lagoa, bem assentada na terra, mas que se vê agitada pelo cair dos pingos da chuva, movimentando-lhe as águas.

A musicalidade ressoa na intimidade e nela proliferam significados. Para o leitor de poesia, porém, descortina-se apenas o jogo das palavras, quase sempre sem qualquer referência clara sobre o músico ou sobre a fonte inspiradora dos versos. Poucas vezes fica

explicitada a peça de origem, referida com frequência por um aspecto ou outro.

Dessa maneira, o olhar poético oferece apenas uma face da moeda, esforçando-se em delinear a efígie do outro lado; da soma, resulta a experiência flagrada em versos. A omissão do autor e da obra musical, contudo, não interfere na eficácia do texto, pois mantém registrada a marca subjetiva da audição, que torna a experiência única e irrepetível. Quando as notas – atravessadas pelo silêncio meditativo – levam à escuta de si.

ESCUA DO AR

O elemento natural da música, capaz de transmiti-la, é o mesmo que respiramos. Pode-se até imaginar os compassos musicais como um modo sonoro de respiração. Para além disso, o ar transporta a luz, a cor, o perfume; na opinião de São Martinho, constitui um “símbolo sensível da vida invisível” (*apud* Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 68). De fato, a musicalidade sempre nos diz algo para além da soma das sonoridades. Marcadas pela regularidade dos compassos ou não, as notas ganham os ares de modo expansivo.

Para reforçar o argumento, pode-se recorrer a José Miguel Wisnik, quando, em seu instigante livro sobre o som e o sentido, afirma que existe uma “longa tradição que liga simbolicamente a música ao mar, e alguns gregos formulam de maneira eloquente o caráter oceânico do som” (Wisnik, 2015, p. 72). Essa tradição simbólica talvez explique o fato de que a notação sonora estimula no imaginário dos poetas certas visões aéreas ou indistintas de algum *locus* em particular.

É como se as notas musicais denunciassem o meio que percorrem para chegar aos ouvidos; com isso, suscitam atenção especial para o que está em volta, fazendo com que o aguçamento da escuta engendre um olhar mais agudo.

Esse modelo salta aos olhos no “Concerto campestre”, de Paulo Henriques Britto:

O tocador de tuba
arranca uma música grossa e suja
dos intestinos do metal.

As árvores, alheias, se arrepiam todas
ante esse ronco duro e gutural. (Tão verdes, elas.)
O céu, azul, perfeitamente limpo
e natural, com um gesto brusco de ombros
repele as notas roucas, que mal levantam voo
e se esborracham no chão, gordos
urubus atingidos em pleno ar.

Indiferente, o tocador de tuba para e cospe
e continua a tocar. (Britto, 1982, p. 35)

A simples cena do tocador de tuba se transforma num gládio de amplas proporções, quando a péssima música é repelida pelo gesto brusco dos ombros celestes. Logo em seguida, a magnitude se encontra reduzida a um prosaico cuspe e a outras notas horríveis. Até as árvores se arrepiam... Tal contraste de elementos, claro, implica um olhar irônico e afastado, o contrário do que costuma ocorrer com a escuta musical.

Outras vezes, a espacialidade das imagens se afasta de qualquer ideia de realismo ou referência explícita para assumir os contornos de uma espacialidade imaginária, acumulativa de elementos que se sobrepõem. Dizendo de outro modo: as notas aparecem como mensageiras de conteúdo transcendente, capazes de impregnar os ares e de alterar a percepção do poeta.

É o que sucede no início deste poema de Vasco Graça Moura:

escuta esta música, esta
ténue quietação: vai até onde
desceram as raízes
do coração por humildade.
escureceu mais cedo e vais precisar dela.

já não há rosas no voo das palavras,
só estranhezas, parques para a chuva, e há
na casa do ser sangue e suor, alguns resíduos
duma enredada, dura aprendizagem
entrelaçada nelas, devagar. [...] (Graça Moura, 1996, p. 223)

Raízes, rosas, parques, resíduos – diversos são os elementos dispostos como peças a compor uma “imaginação espacial”, que por sua vez emana o espelhamento da subjetividade, marcada por termos fortes como humildade, estranheza, aprendizagem. Cria-se assim uma espécie de atmosfera – ou, pode-se dizer também, uma ambiência simbólica – a ser compartilhada com o leitor. Contribui para esse efeito o uso de palavras relacionadas à noção de espaço, como raízes, chuva, casa, formando um verdadeiro *puzzle* mental.

Nos exemplos apresentados, percebe-se logo que o elemento da espacialidade aparece como conatural à realidade sonora. Ainda que se trate de matéria intangível, o som torna-se sensível ao repercutir no interior do ouvinte e dessa maneira cria um espaço de ressonância que incorpora e absorve o estado de ânimo do sujeito lírico.

Donde se pode concluir que, ao propor um movimento poético dessa natureza, os poemas engendram um imaginário distinto daquele voltado para a escuta de si. Enquanto esta

elabora uma apreensão musical de tipo centrífugo, voltada principalmente para o “eu” e para a subjetividade, a escuta do ar leva a uma ação centrípeta da imaginação, na qual o espectro subjetivo se projeta para fora.

Do mesmo modo, a escuta do ar também se distingue da escuta do instante, nos termos apresentados antes. Ali interessa sobretudo capturar a vertigem da experiência por meio da verticalidade das imagens, atentas ao estado puro da música, enquanto a visão aérea privilegia a expansão imaginativa e desdobra-se numa espacialidade composta por diversos elementos.

Isso nos leva a pensar na relação entre espaço e tempo subentendida nessas manifestações poéticas. De um lado, temos o pressuposto de que as variações musicais e temporais estimulam a imaginação; de outro, sobrepõe-se a dimensão imaginativa do poeta, idealizada pelo olhar subjetivo que se projeta nos acordes. Delineia-se uma espécie de espaço interior – projetado pelo acúmulo dos versos –, de natureza bem diferente do conceito geográfico, referencial.

Para entender melhor essa dimensão espacial na poesia, será útil evocar rapidamente o pensamento de Michel Collot, estudioso francês das relações entre poesia e paisagem. Um de seus conceitos mais importantes é o de *estrutura de horizonte*. Em sua opinião, o modo de ver projetado na imaginação poética apresenta “não apenas uma simples soma de ‘dados’ sensoriais como também um conjunto formador de sentido”; afinal, diz ele, o ato de “ver um objeto no espaço [...] implica vê-lo dentro de um contexto” (Collot, 1987, p. 101, tradução nossa).

Ao organizar os elementos selecionados na perspectiva do horizonte, o *topos* poético serve de convite à imaginação, pois estimula nosso olhar a “atravessar o espetáculo visível para juntar-se ao invisível” (Collot, 2005, p. 72, tradução nossa). Essa qualidade expansiva e espacial aparece na imaginação poética em geral, mas percebe-se que ganha maior potencial quando estimulada pela abstração musical. Em certos casos, o poema incorpora uma dinâmica tão radical no movimento das imagens que a intuição nos leva a pensar numa categoria integrada de espaço-tempo – no sentido apontado por Einstein –, aplicável a certos textos literários. O tema é polêmico, bem sei, e fica aqui como sugestão.

Um exemplo da perspectiva quântica da poesia pode ser encontrado no trecho a seguir, retirado de um longo poema de Jorge de Sena dedicado ao “Réquiem de Mozart”:

Ouço-te, ó música, subir aguda
à convergente solidão gelada.
Ouço-te, ó música, chegar desnuda
ao vácuo centro, aonde, sustentada

e da esférica treva rodeada,
tu resplandeces e cintilas muda
como o silente gesto, a mão espalmada
por sobre a solidão que amante exsuda
e lacrimosa escorre pelo espaço
além de que só luz grita o pavor.
Ouço-te lá pousada, equidistante
desse clarão cuja doçura é de aço
como do frágil mas potente amor
que em teu ouvir-te queda esvoaçante. (Sena, 2002, p. 451)

OUTRAS ESCUTAS

Delineadas as escutas do instante, de si e do ar, as possibilidades não se esgotam, porque é próprio da poesia auscultar o que não se pode dizer. Nas páginas anteriores, o intuito não foi propriamente o de estabelecer uma taxonomia de comportamentos poéticos estimulados pelo conteúdo musical e sim o de mostrar, por um ângulo específico, algumas modalidades de contato e de coexistência entre as duas artes. Que são bem distintas nos meios, bem se sabe, mas guardam o anseio comum de desencadear imaginações no ouvinte e no leitor.

Pode-se ainda continuar dando tratos ao devaneio do nosso tema e refletir sobre outros modos de percepção musical concebidos pelos poetas. Haveria ainda a comentar, por exemplo, a escuta do silêncio – quando a musicalidade se desdobra lenta ou quando revela intervalos salientes – em oposição à escuta das esferas, categoria restrita à ambição sinfônica. Pode-se ainda especular sobre a audição metamusical, em que o sujeito lírico se põe a decifrar o mecanismo expressivo da melodia. Ou sobre outras modalidades a serem percebidas com o alargamento da pesquisa dos poemas.

É de tal ordem o espelhamento da poesia na música que muitas vezes o poeta concebe a realidade como sendo ela mesma um tecido musical. Com frequência contempla a musicalidade do mundo enquanto simulacro da força de Deus, como fizeram os autores simbolistas do século XIX. Com a grandiosidade que lhes era peculiar, esses autores “escutavam” a realidade sob o jugo de uma harmonia pastoral, idealizada, mas outras vezes associada a imagens de fúria, de trevas e de caos, sendo próprio da música nos levar em visita a sentimentos opostos e diversos.

No século seguinte, as duas artes foram sacudidas pelo experimentalismo e pela dissonância, iniciando uma era de descrédito para os acordes divinos. No entanto, permaneceu viva a noção de que a máquina do mundo funciona por si e, em circunstâncias únicas e pessoais, emana uma ambiência de fundo musical a que devemos estar atentos. Cabe ao

poeta acionar as antenas da escuta, cabe ao poeta desvendar a musicalidade que o rodeia.

A metáfora clássica continua a ter força simbólica resistente, tanto que persistiu no imaginário poético de autores modernos e reaparece também nos contemporâneos. Ou melhor, ela se vê atualizada por novos olhares e novas gerações e estéticas, à medida que o tempo passa. É natural que a musicalidade do mundo também se transforme, ganhe arranjos inesperados e continue surpreendendo.

O argumento aparece, por exemplo, num poema do poeta português Casimiro de Brito, desta vez projetando ares sombrios e tensos, em que a música se vê associada a sangue e lava:

A música derrama-se
no corpo terroso
da palavra. Inclina-se
no mundo em mutação
do poema.
A música traz na bagagem
a memória do sangue; o caminho
do sol: Lume e cume
de palavras polidas.
A música rompe um rio de lava
por si mesmo criado. Lágrima
endurecida
onde cabem o mar
e a morte. (Brito, 1961, s/n)

Ou pode assumir uma escuta luminosa e feliz, como sucede em alguns poemas de Cecília Meireles, com destaque para aquele que se inicia com os versos seguintes:

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra do vento.
Por isso, ficaste e partiste,
E há finos deltas de felicidade
Abrindo os braços num oceano triste. [...] (Meireles, 2001, p. 34)

Seja uma audição radiosa e alegre, seja uma escuta ácida e problemática, continua válida a famosa máxima de Nietzsche: “A vida sem a música seria um erro” (2012, p. 100).

Definitivamente, a existência seria insuportável num mundo sem acordes musicais e sem poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A música da terra”, in *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

AUDEN, W. H. “Notas sobre música e ópera”, in *A mão do artista*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 2010.

BRITO, Casimiro de. “Da música”, in *Canto adolescente*. Lisboa: Poesia 61, 1961.

BRITTO, Paulo Henriques. “Concerto campestre”, in *Liturgia da matéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLOT, Michel. « Du sens de l’espace à l’espace du sens », in COLLOT, Michel; MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Espace et poésie : actes du colloque Rencontres sur la Poésie Moderne des 13,14 et 15 juin 1985*. Paris : Presses de l’École Normale Supérieure, 1987.

_____. « Horizon et imagination », in *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.

GRAÇA MOURA, Vasco. “Escuta esta música...”, in *Poemas escolhidos*. Lisboa: Bertrand, 1996.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. *Sibila: revista de poesia e cultura*, 20 set. 2010. Disponível em: <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/categorias-epiditicas-da-ekphrasis/3971> (acesso em 22 jan. 2024).

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

MEIRELES, Cecília. “Mar em redor”, in *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. “Som da Índia”, in *Poemas escritos na Índia*. São Paulo: Global, 2014.

MORAES, Vinicius de. “Suspensão”, in *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Correspondencia*, vol. 6 (octubre 1887 – enero 1889). Trad. Joan B. Llinares. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

PESSOA, Fernando. “Chuva oblíqua – parte IV”, in *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/873> (acesso em 22 jan. 2024).

SENA, Jorge de. “Réquiem de Mozart”, in ANDRADE, Eugénio de. *Antologia pessoal da poesia portuguesa*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEVIR-MÚSICA EM *ÁGUA VIVA*

Pamela ZACHARIAS¹

Resumo: A narradora de *Água viva* demonstra querer pintar ou fazer música com as palavras. O texto é repleto de referências musicais, fazendo uso desse campo semântico para tentar dizer do indizível clariceano. O intuito deste ensaio é percorrer algumas destas linhas melódicas, buscando perceber estratégias por meio das quais a escrita pode se abrir a um devir-música. Para tanto, a análise se apoia, especialmente, em Gilles Deleuze e Félix Guattari, mobilizando suas discussões sobre música e literatura.

Palavras-chave: Clarice Lispector; devir-música; *Água viva*; Gilles Deleuze; Félix Guattari.

Résumé : Dans son livre *Água viva*, Clarice Lispector manifeste son désir de peindre ou de faire de la musique avec des mots. Le texte est truffé de références musicales et exploite ce champ sémantique pour tenter de dire l'indicible de Clarice. L'objectif de cet essai est de parcourir certaines de ces lignes mélodiques afin de comprendre les stratégies par lesquelles l'écriture peut s'ouvrir à un devenir-musique. Pour ce faire, l'analyse s'appuie notamment sur Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont les discussions sur la musique et la littérature sont examinées.

Mots-clés : Clarice Lispector; devenir-musique; *Água viva*; Gilles Deleuze; Félix Guattari.

“Tinha que existir uma *escrita* totalmente livre da dependência da *palavra* – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal *escrita* contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.”

Michel Seuphor (Lispector, 1998).²

O livro *Água viva*, de 1973, causa impacto em seus leitores ainda agora, mais de cinquenta anos após a sua publicação. Certamente precursor de um estilo narrativo, é difícil encaixá-

¹ Pós-doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, atualmente desenvolve estágio de pós-doutorado em Lettres na Sorbonne Université. É bolsista FAPESP. E-mail: zach.pamela@gmail.com.

² Adaptado da passagem de Michel Seuphor que constitui a epígrafe de *Água viva*. Os termos “pintura” e “figura” foram substituídos, respectivamente, por “escrita” e “palavra” com o propósito de dialogar melhor com o conteúdo deste ensaio.

lo em gêneros literários. Como a própria narradora afirma, “inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 1998, p. 13). E, ao mesmo tempo, diz: “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (Lispector, 1998, p. 13). Essa “experimentação” clariceana carrega em suas páginas uma característica central de sua literatura: a busca pela palavra primitiva, inexistente, que possa expressar a coisa ainda sem nome. Nessa procura, a autora flerta com a pintura e com a música, tentando escrever como quem pinta um quadro ou compõe uma melodia. É nesse segundo aspecto que este ensaio se foca, buscando analisar ou, minimamente, percorrer os elementos que fazem com que *Água viva* devesse música em algumas passagens.

Antes, contudo, vale uma breve contextualização sobre o processo de escrita do não-livro, a respeito do qual Clarice manteve um diálogo com Alexandrino E. Severino. O crítico nos conta sobre essa conversa em seu ensaio, “As duas versões de *Água viva*” (1989). Ele nos diz que, em 1971, havia uma versão do texto intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, que depois passaria a se chamar *Objeto gritante*, ou apenas *Objeto*. Dela para a que foi publicada, houve uma redução de cinquenta páginas, na qual suprimiu-se especialmente trechos demasiados pessoais da escritora,³ segundo ela própria afirmara em correspondência ao autor.

O primeiro título cogitado revela uma temática importante do texto. A narradora diz: “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (Lispector, ano, p. 13). Isso pode significar estar atrás de algo que seja anterior ao pensamento, podemos entender essa “matéria-prima” como algo pré-racional, “bruto”, não trabalhado, não elaborado, o *it* ao qual ela se refere. Aquela coisa que precede um pensamento que a expresse, que lhe dê forma. Ou ainda, aquela coisa que não permite que um pensamento a expresse. O eterno informe.

Esse *it* se presentifica em alguns signos clariceanos recorrentes. Elementos úmidos e plasmáticos como uma “geleia viva como placenta” (Lispector, 2018, p. 479), “uma redonda ferida aberta” (Lispector, 2016, p. 624), uma tartaruga sem casco arfando em uma geladeira (Lispector, 2018, p. 405) (aliás a tartaruga, que tem um casco e tem um de dentro, está também presente em *Água viva*), uma ostra e, claro, o famoso ovo (que por fora é casca e por dentro é viscoso), além de tantas outras palavras que Clarice usa para

³ Essa questão toca no que diz respeito à flutuação de gêneros em Lispector, que torna sutil o limiar entre aspectos propriamente autobiográficos e os escritos que trazem estatuto ficcional da própria “personagem Clarice” criada pela autora (tal como explicou Gotlib, 2013, p. 330). O tom híbrido entre confissão e ficção impregna as enunciações, revelando que a ficcionalização incorpora materiais a princípio não literários, tornando-os parte da obra de Clarice. A respeito especificamente de *Água viva*, Benedito Nunes afirma: “À falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida” (NUNES, 1995, p. 157).

ilustrar essa imagem de algo que só ganha forma ao ser delimitado por um elemento duro e seco que também o compõe. “É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar” (Lispector, 1998, p. 45).

Em *Água viva*, a personagem-narradora diz, ao descrever o ato de comer uma ostra: “E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus” (Lispector, 1998, p. 30). Notemos que o *it vivo* é o Deus. Não *um* Deus, mas *o* Deus. Que, em algumas culturas, também não tem forma e que seria, a princípio, irrepresentável e, além disso, não possuiria um nome. “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. [...] Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (Lispector, 1998, p. 45). Que língua seria essa? Uma língua sem palavras que lhe deem contorno? Uma língua “puro som”? É na sequência do último trecho citado que essa ideia sonora aparece: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it.” O tique-taque é um som que marca um instante (efemeridade). Adiante, ela nos diz: “Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it” (Lispector, 1998, p. 66).

Talvez o que a autora quisesse fosse construir o *Objeto gritante*, segundo título cogitado para seu não-livro. Algo diretamente relacionado à ideia de sonoridade e também à coisa primitiva, anterior à racionalização. Afinal, o que seria um grito senão a expressão de uma sensação. Uma dor, um horror, uma euforia. A produção de um som que não é palavra, mas que diz de algo. Ou, nas palavras de Deleuze sobre as declarações de Bacon a respeito do grito: “o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível” (Deleuze, 2007, p. 66). Essa mesma força que a narradora clariceana quer capturar e fazer sentir.

Nesse sentido, a música, ou os elementos musicais, parecem agenciadores importantes deste encontro com o sensorial. A respeito dessa potencialidade musical, Ferraz nos lembra o seguinte:

Existiria um conhecimento não verbal, uma forma de pensar que não tivesse as palavras como primeira instância? Se as pessoas acreditam ou não nisto, para o músico esta é uma constante. O pensamento musical é este em que pensa-se relacionando sons. Mas pensa-se o quê? Talvez aqui repouse algo a se refletir. O pensamento do músico pensa a música, e pensa o corpo do homem sendo atravessado por este outro corpo, o corpo da música e do som. (Ferraz, 2010, p. 12)

Essa definição que Ferraz dá ao pensamento musical, ou ao pensamento do músico, corrobora a ideia de que há um devir⁴ musical em *Água viva*, pois a narradora afirma:

⁴ Como nos esclarece Nabais (2013, p. 393): « Devenir, c’est entrer dans un processus de synthèse asymétrique où les différences sont mises en vibration. Devenir est toujours un devenir-autre, sans pour autant devenir l’autre. C’est trouver la zone de voisinage avec l’autre, le rapport entre les deux, mais un rapport

“Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (Lispector, 1998, p. 10). Ela não pede para ser lida, mas sim ouvida, e de corpo inteiro. Convidando a um encontro que se configure como um atravessamento de corpos. “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (Lispector, 1998, p. 12). Parece que, na verdade, o que ela busca com essa seta que envia é que, para além de fincá-la no ponto tenro e nevrálgico da palavra, ela também se finque no ponto tenro e nevrálgico do leitor.

Ou seja, o não-livro não almeja fazer sentido, expressar significados, talvez ele almeje provocar sensações: mais que dizer, fazer algo. No artigo anteriormente citado de Ferraz, ele nos fala que a música, por si só, não diz nada ao mundo. Que é preciso associá-la a uma cena, a uma imagem, a um texto para produzir um significado. No entanto a música “faz”:

Faz as tropas marcharem para a guerra; faz os casais se enamorarem e dançarem juntos, as crianças dormirem; faz alguém lembrar ou esquecer, faz chorar, rir; a música vende bolachas e maços de cigarros. E tudo isto sem precisar significar nada. [...] Ela potencializa movimentos. (Ferraz, 2010, p. 10-11)

Nesse sentido é que Gilles Deleuze, em *Lógica da sensação*, fala de uma certa “superioridade musical” em relação às demais artes. Por tudo que a música provoca em termos sensoriais, irracionais ou inconscientes. “Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela *desencarna* os corpos” (Deleuze, 2007, p. 60). Uma onda que atravessa os corpos e os movimenta.

Essa ideia de uma sensação ou de um sentido corpóreo manifesta-se em alguns momentos de *Água viva*. A narradora, que tenta escrever com o corpo todo, diz buscar também o corpo da palavra, sua dimensão sonora, “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (Lispector, 1998, p. 11). É o corpo que ela convida à leitura, é o corpo que ela busca e é com o corpo que ela escreve, pinta e escuta: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração” (Lispector, 1998, p. 11).

Podemos entender esse “sentido quase só corpóreo da palavra” (Lispector, 1998, p. 11) como sua dimensão sonora, percebendo o intuito, manifestado em diversas passagens do livro, de dar à escrita um aspecto musical. Porém, como esse feito seria possível se, em

non pas de similitude, mais d’indistinction, d’indiscernabilité libre. C’est l’état d’indétermination entre un sujet et le monde entier ». Ou seja, trata-se de um híbrido, de uma mistura entre dois elementos. Assim, defender que há um devir música em *Água viva* não é, de forma alguma, defender que o texto se transforma em música, mas sim que passeia pelo campo musical, buscando misturar-se a ele.

vez de notas musicais, o substrato do texto é feito de palavras? É por isso que o sentido é *quase* só corpóreo e por isso também se trata de um devir, de uma zona de vizinhança, um limiar.

Pensando ainda nessa dimensão corpórea, e refletindo a respeito do vocabulário escolhido pela escritora para falar do próprio texto, que dialoga intimamente com um campo semântico musical, podemos atentar, por exemplo, ao convite à leitura de um “invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (Lispector, 1998, p. 11). Aqui novamente há referência ao aspecto sonoro ou significante da palavra e essa dimensão está relacionada à ideia de “pura vibração”. Em *O som e o sentido*, Wisnik nos diz:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. (Wisnik, 1999, p. 17)

Assim, os corpos estão ligados à vibração, que é uma propriedade sonora. Além disso, “som é onda” e, quando falamos em onda, muito provavelmente pensamos em mar. Mar é a casa da água-viva, a medusa. Esse bicho que lembra uma geleia, algo plasmático, como os anteriormente mencionados signos clariceanos. Mais uma metáfora da coisa, do *it*. Contudo, o título do livro se faz sem o hífen – ou seja, ainda que obviamente remeta ao animal marinho, tem um sentido mais amplo, de uma água que está viva. E o que seria isso? Uma água que se move, talvez? Pensando nas ondas do mar podemos visualizar seu movimento ritmado: avança e recolhe, “como uma respiração do mundo” (Lispector, 1998, p. 38). Assim, também o título elegido para a ficção articula-se a elementos sonoros, porém de maneira muito mais figurativa.

Outra questão que envolve o som é a velocidade dos elementos que o compõem, inapreensíveis pelo ouvido humano, que apenas pode perceber um *continuum*. Um instrumento musical produz som, notas. A música toma forma quando os tempos e os compassos contêm os sons. Nesse sentido, a marcação temporal é a forma. “O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração” (Wisnik, 1999, p. 17, grifo no original).

Impulsos instantâneos e efêmeros são uma temática em *Água viva*, nomeados como instante-já. “Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (Lispector, 1998, p. 11). Teria o *it* a duração de um instante-já? Seria a captação desse instante uma maneira de se apreender o *it*, apossar-se dele, o “é da coisa”? Fazê-lo durar?

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (Lispector, 1998, p. 9)

A narradora diz querer captar a quarta dimensão do instante-já. Mas será que isso é possível? As muitas perguntas aqui lançadas não almejam respostas, mas nos mostram os movimentos que *Água viva* provoca. Movimentos que impulsionam reflexões de teor filosófico, por exemplo, que promovem uma leitura literária que se dá em relação a outros campos do conhecimento. Nesse sentido, a possibilidade ou não de se captar o instante-já e sua quarta dimensão em um texto nos leva a pensar na dimensão representativa da língua.

Essa característica linguística certamente faz com que o *é* escape, já que inevitavelmente qualquer predicativo lhe encarceraria em uma definição, que é dada sempre *a posteriori*, quando a coisa em si, fugidia, já não é. Esse instante-já que a narradora quer apreender é algo que ainda não foi elaborado (pois fica atrás do pensamento), algo que não pertence ao *recognitivo*.⁵

Esse vislumbre de algo inédito e inapreensível aparenta estar mais próximo de uma sensação que de uma reflexão ou ideia. E sensações, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, são, ao mesmo tempo, substrato criativo para a escrita literária e também algo que essa escrita deve produzir. Os autores dizem que a característica maior das artes é produzir perceptos e afetos,⁶ seres puramente sensoriais. Em *Kafka, por uma literatura menor*, afirmam que, para fazer ascender no texto perceptos e afetos, é preciso que se torça a língua; é preciso dar a ela um tratamento linguístico original, desterritorializá-la, criar uma língua menor dentro da língua dominante.⁷ Essa subversão relaciona-se à criação, à potencialidade criativa da língua, que dentro dos significados dados e de formas

⁵ Gilles Deleuze afirma que “a reconhecimento se define pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido” (1988, p. 221). Ou seja, para o autor, a reconhecimento se configura por nosso hábito de encontrar referências no passado para toda nova situação que se cria ou emerge. Assim, todo estranhamento inicial seria passível de ser reconhecido e poderíamos lidar com ele recorrendo a um circuito em que se encadeiam percepção e ação, num acordo entre as nossas faculdades superiores coordenado pela inteligência.

⁶ “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213).

⁷ Criar uma língua estrangeira dentro da língua materna é necessário, “já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso inteiramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante”; seria preciso criar uma “disjunção entre conteúdo e expressão” (Deleuze e Guattari, 1977, p. 29-30).

estabelecidas pode ser restrita. Portanto, torcer a língua é abri-la, ampliá-la, subverter sua estrutura, ou ainda misturá-la a campos não linguísticos, como faz Clarice em *Água viva*.

Poderíamos citar o seguinte trecho do célebre texto de Candido acerca do primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*, como se ele se referisse ao livro aqui analisado:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (Candido, 1977, p. 127)

A narradora do não-livro nos alerta: “há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho” (Lispector, 1998, p. 29). A voz narrativa de *Água viva* não quer criar neologismos. Apesar de fazê-lo – como no caso de “Simptar” –, ela expressa um desejo mais profundo, de trazer à tona o que é “proibido”, o mistério. E, para tanto, não é o caso de se inventar palavras, mas talvez de ampliar suas possibilidades, explorando, por exemplo, o seu aspecto de “puro som”. Fazer das palavras tinta ou notas musicais; e pintar um quadro ou compor uma música com elas.

Ainda em relação à música, Deleuze, em conjunto com Guattari, criou o conceito de ritornelo: “Diríamos que o *ritornelo* é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 105, grifo no original). Ao falarem deste conceito, pensado a partir do sentido musical da palavra (refrão, estribilho), os autores dizem que: “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 123). A narradora de *Água viva* afirma estar improvisando: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (Lispector, 1998, p. 23).

Sabemos, contudo, que esse livro não foi improvisado. Como já foi dito, ele teve uma versão prévia que foi revisada e modificada. Além disso, um bom conhecedor da obra clariceana, ao ler *Água viva*, logo reconhece que o texto é quase todo composto por trechos de crônicas e contos que a escritora já havia publicado anteriormente. Apesar de ser uma “colcha de retalhos” (o que não diminui em nada a sua qualidade, justamente pelo efeito que produz), a obra transmite a impressão de ter sido escrita de forma instantânea, como em um jorro de palavras. Esse recurso de afirmar algo e fazer o seu oposto, ou mesmo dizer o oposto ao que se previamente afirmara, é recorrente em Clarice.

“Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe” (Lispector, 1998, p. 82).

Assim, a escrita paradoxalmente flui fragmentária. Suas frases são curtas, as imagens entrecortadas, as reflexões inconclusas, e há um constante remeter-se a outra coisa e a outra e a outra. O livro expressa uma real tentativa de captar o instante-já, de mostrar o pré-pensamento, o não elaborado. “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (Lispector, 1998, p. 13). A narradora produz “a harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz” (Lispector, 1998, p. 12). O que ainda não pôde atualizar-se. *Água viva* lança-se a um processo ritmado, com poucas pausas, que parece não querer dar ao leitor tempo para a elaboração: “O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração” (Lispector, 1998, p. 9).

Porém, se a captura do instante-já é impossível por sua própria natureza, a alternativa talvez seja tematizá-lo. “Meu tema é o instante? meu tema de vida” (Lispector, 1998, p. 10). Como no jazz, em que há um tema a partir do qual os músicos improvisam e ao qual retornam após cada improvisação. Dessa maneira, apesar da imprevisibilidade característica do improviso, “a próxima frase me é imprevisível” (Lispector, 1998, p. 28), há uma ideia recorrente, a qual a voz narrativa sempre retorna, que é a própria ideia do instante. “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (Lispector, 1998, p. 14-15).

Retomando a ideia de ritornelo:

Ritornelo: o que volta. Ou, usando de nossa língua materna, o refrão. Ora, o refrão é fácil de conceituar na música popular: aquela parte da música, normalmente mais dinâmica e marcante, que se repete. Dentro do Jazz, por exemplo, desempenha um papel central: um tema (refrão/ritornello) é exposto e, a cada repetição, retorna, mas sofrendo variações, improvisos de cada um dos músicos (ou *trades* na linguagem do jazz) que trazem diferenças em relação ao tema original, e também em relação uns aos outros. Ao final da música, retorna-se ao tema principal. (Providello, 2018, p. 33)

O ritornelo em *Água viva* é marcado pelo tema – o instante – e, também, pelas saídas e voltas ao texto. Em três momentos ela marca essa volta: “Voltei. Fui existindo.” “Voltei. Estou pensando em tartarugas”. “Voltei, agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre – e assim criarei a mim mesma” (Lispector, 1998, p. 34, 55, 84). Percebemos a escrita entrecortada, feita em momentos díspares que buscam retomar o fluxo.

Contudo, se o refrão pode ser lido como um clímax musical, em *Água viva* o refrão não existe. Ou antes, como aponta a narradora: “O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax” (Lispector, 1998, p. 12). Este é o ritmo da sua escrita: o da respiração, dos batimentos cardíacos, do tique-taque dos relógios que marcam o tempo incessante, o ritmo da própria vida que também é fluxo. “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (Lispector, 1998, p. 22). Importante reiterar que, textualmente, esse ritmo é marcado principalmente pelas frases curtas, como se uma frase fosse o inspirar e a próxima o expirar.

Nota-se também a rapidez com a qual a narradora passa pelos assuntos que aborda, sem aprofundá-los, deixando-os escapar, ora esquecendo-os, ora retomando-os brevemente. “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (Lispector, 1998, p. 17). Essa estratégia também dá a narrativa esse ritmo pelo qual a narradora foi tomada: “Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou” (Lispector, 1998, p. 21).

Além do ritmo, há outras referências musicais ao longo do texto. Podemos mencionar alguns momentos em que a narradora recorre ao canto: “E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém”; “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano”; “E canto a passagem do tempo”; “Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro”; “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente?”; “Meu canto do it nunca termina?” (Lispector, 1998, p. 10, 11, 24, 43, 48, 94). Além de *canto*, palavras como *melodia*, *harmonia*, *batuque*, *vibração*, *música* também são recorrentes.

Outro elemento relacionado à semântica da música presente em *Água viva* é o *adaggio*. Um *adaggio*, em música, é a designação de um ritmo sonoro lento, considerado cômodo aos ouvidos. Mais ou menos na metade do livro, a narradora diz: “Vou fazer um *adaggio*. Leia devagar e com paz” (Lispector, 1998, p. 44):

Os brancos batiam nos negros com chicote [...]. Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em *adaggio*. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranquilo *adaggio*. (Lispector, 1998, p. 43)

O que se passa no *adaggio* não é cômodo; é violento. Há, além do sentido musical, uma outra acepção para a palavra “*adágio*” em português: a de dito popular que carrega uma

lição de moral. No entanto, a maneira como a passagem é descrita não segue a estrutura corrente de “lições de moral”; por outro lado, ela denuncia a imoralidade humana, gritada em contralto. Lança-a cruamente na face do leitor e, dessa maneira, talvez o faça sentir-se constrangido, ao recordá-lo que as atrocidades existiam e existem de maneira corriqueira. E, no fim, ironicamente, a narradora nos lembra que ela não vai se abalar porque tudo o que relata é um tranquilo adágio.

Ao nos limitarmos à acepção musical do termo, que coerentemente dialoga com o campo semântico lexical do texto, percebemos que ela é subvertida pela ironia clariceana. A narradora nos pede para lermos devagar e em paz, mas nos oferece a fome e a escravidão. Coisas de tamanha violência poderiam ser lidas em paz? “A pessoa come a outra de fome”. Essa subversão da palavra *adágio* é, conseqüentemente, uma subversão semântica e musical. Esse trecho denuncia: o não-livro também não é música. Não pode sê-lo, pois constrói-se textualmente. É feito por palavras. Não há outro recurso. Por isso é que a palavra precisa ser isca e pescar o que não é palavra; a entrelinha: o espaço fugidio entre uma respiração e outra. É possível, então, que o texto devesse ser música. “Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (Lispector, 1998, p. 21-22).

Ou talvez salve escrever em devir. Afinal, como nos diz a narradora nas primeiras páginas: “vivo à beira” (Lispector, 1998, p. 12). E estar à beira é também uma característica do ser em devir; habitar uma região fronteira e indefinível. Na escrita de *Água viva*, há quebras de sentido, de expectativa e do próprio texto. E todas essas quebras compõem seu devir-música. Deleuze nos lembra que a tarefa da música é a de “esforçar-se por tornar sonoras as forças que não o são. É evidente. A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação” (Deleuze, 2007, p. 62). E este texto clariceano, mais explicitamente que qualquer outro, busca exercer uma força sobre os corpos, como uma onda, marinha mesmo, água que se movimenta e provoca sensações. Além disso, se a música deve tornar sonoro o que não o é, assim como a pintura, segundo o mesmo autor, deve tornar visíveis forças que não o são, *Água viva*, seguindo o postulado clariceano, busca tornar dizível o indizível.

Assim, Clarice parece querer fazer como o compositor que Ferraz descreve:

O que narro aqui é o fato de que em algum momento, por forças que não vale tentar encontrar quais, as conexões que se faziam dentro do círculo do território começam a proliferar e conectar linhas que estão fora dele. É como se o compositor, no caso de um compositor, começasse a simplesmente apaixonar-se por seu material, pelas sonoridades que engendra, pelo tempo musical que cria, a ponto de encontrar ali um novo abrigo, algo que o retira do território funcional, aquele em que sua música ou as músicas em geral tinham uma função de demarcar espaços, para lançar-

se em um lugar de sensações menos claras onde a música não demarca, pelo contrário abre. (Ferraz, 2010, p. 14)

Dessa maneira, a escritora constrói um livro que não se fecha, não demarca: abre. Por fim, podemos dizer que *Água viva* é um texto composto por muitas notas, no qual “as ondas musicais recomeçam” (Lispector, 1998, p. 91) o tempo todo. “Vibra como corda de violoncelo”, se faz “música selvática”, se faz “harmonia difícil dos ásperos contrários” (Lispector, 1998, p. 79, 19, 29). Se é música, “depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento” (Lispector, 1998, p. 47). Sendo texto, depois de escrito, vai para onde? Texto só tem de concreto as palavras. Por isso “é vasto, vai durar [...]. Não vai parar: continua” (Lispector, 1998, p. 95).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERRAZ, Sílvio. “Músicas e territórios”. *Polêmica*, vol. 9, n. 4, 2010, p. 1-15.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Todas as crônicas*. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

_____. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NABAIS, Catarina Pombo. *Gilles Deleuze : philosophie et littérature*. Paris: Éditions L’Harmattan, 2013.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte. *Música e subjetividade: experimentações híbridas do pensamento*. Tese de doutorado em psicologia. Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2018.

SEVERINO, Alexandrino. E. “As duas versões de *Água viva*”. *Remate de Males*, n. 9, 1989, p. 115-118.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.