

COLÓQUIO
DE OUTONO

XVI

Conflito e Trauma

ORGANIZAÇÃO

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
VÍTOR MOURA

REVISÃO DE
TEXTOS

JOANA PASSOS
ANABELA RATO

hms



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

**XVI COLÓQUIO
DE OUTONO**

Conflito e Trauma

ORGANIZAÇÃO

**ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
VÍTOR MOURA**

**REVISÃO DE TEXTOS DE
JOANA PASSOS E ANABELA RATO**

húmus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

XVI COLÓQUIO DE OUTONO
CONFLITO E TRAUMA

Organização: Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura

Capa: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2015

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Novembro de 2015

Depósito legal: 399996/15

ISBN 978-989-755-178-9

ÍNDICE

- 9 **XVI Colóquio de Outono**
Foreword
- 11 **XV Colóquio de Outono**
Conflito e Trauma
- 21 **Distancing and Distress in British Art of the First World War**
Alan Munton
- 37 **TerrAfirmãPereiraPoria Image [Dance] Text Tabucchi d'après Barthes**
Bernard McGuirk
- 57 **Blast, Der Sturm, Der Blaue Reiter: A Network of Belief in "Society's rebirth through the union of all possible artistic means and might"**
Manuela Veloso
- 79 **Shooting Stars**
Isabel Capelo Gil
- 99 **The Bosnian War through the eyes of Susana Mendes Silva: from the public to the private and back**
Maria Luísa Coelho
- 107 **O Nome do Medo. Imagens apesar da guerra**
Eduardo Paz Barroso
- 125 **Randolph Bourne e a Grande Guerra da América**
Jaime Costa
- 147 **Paul Ricoeur, diálogo de culturas – encontro de civilizações**
Luís Pereira
- 163 **Os passeios públicos em Lisboa durante a Segunda Guerra Mundial**
Gastão Moncada
- 173 **Da (in)justiça da guerra e do direito da força. A singular visão proudhoniana**
José Marques Fernandes

- 197 **Ways home through the darkness – some experiences in Northern Ireland**
David Bolton
- 207 **O conflito estético e o trauma pessoal nas obras iniciais de Alfred Döblin**
Gesa Singer
- 221 **A (des)figuração expressionista do conflito interior: entre *A pele que habito* e *Os olhos sem rosto***
Paulo Alexandre e Castro
- 237 **Pessoa e o conflito entre as artes**
Rosa Maria Martelo
- 247 ***Quand le bruit des canons éclate*: Fernando Pessoa e as artes menores**
Rita Patrício
- 255 **O (re)conhecimento dos membros do *Orpheu* – o caso de Alfredo Guisado**
Carlos Pazos Justo
- 265 **A vida como de costume. A representação da violência sistémica na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)**
Rui Pina Coelho
- 277 **Sarah Kane – o trauma e o espectador**
Cátia Faísco
- 285 ***Diários e rasgados*. Formas de representação e resposta aos pequenos traumas na banda desenhada**
Pedro Moura
- 301 **Século de Augusto: entre a guerra e a paz, conflitos e traumas**
Virgínia Soares Pereira
- 317 **Da profanação da cidade pagã à sacralização da sociedade cristã: trauma, conflito e violência**
Arnaldo do Espírito Santo
- 325 ***Trepidae res*: temor e perturbação na obra de Tácito**
Maria Cristina Pimentel
- 339 **Hipsípila na *Tebaida* de Estácio. De conflito em conflito até à redenção**
Fancisco de Oliveira

- 359 **O século V a. C. na Grécia e a definição de um ‘espírito europeu’.
O trauma da invasão asiática**
Maria de Fátima Silva
- 367 **Alguns conflitos e episódios traumáticos no *De gestis Mendi de Saa*
do P. José de Anchieta**
João Manuel Nunes Torrão
- 381 **Julgamento de heresias no Tribunal do Santo Ofício: Reconciliação”
ou conflito?**
João Peixe
- 391 **A doutrina da guerra Justa no *Decretum* de Graciano e nos canonistas
(decretistas e decretalistas)**
Tiago Fontes
- 403 **Referências a conflitos clássicos na *História Insulana*, de Antônio
Cordeiro, S.J.**
Armando Magalhães
- 413 **Mirandês, leonês, português e castelhano: glotocídio e conciliação**
Antônio Bárbolo Alves / Anabela Leal Barros
- 435 **Imagens de opressão em *Les mouches* de Sartre reescrita do mito à
luz da 2ª Guerra Mundial**
Micaela Aguiar
- 453 **Rapidez é poder.Uma reflexão sobre a teoria da guerra de Paul Virilio**
João Ribeiro Mendes
- 461 **Trauma coletivo – notas sobre um conceito disperso**
Bernhard Sylla
- 477 **Natureza humana e conflito**
Manuel Gama
- 487 **The Early Nineteenth-Century English Popular Radical Press and
Today’s Anti-Capitalist Protest Movement**
Georgina Abreu / Joanne Paisana
- 509 **Representations of conflict and trauma in Literature in Canada –
Joy Kogawa and Roy Miki**
Isabel Nena Patim
- 531 **O argumento do conflito de Maquiavel**
Raquel Costa
- 541 **Patrícia Galvão, a Pagu normalista, a Pagu militante,
a Pagu que não vacilava**
Betina Ruiz

- 551 **O poético em pânico – o ato criativo como crise de linguagens em Jorge de Lima de *A Pintura em Pânico***
Wagner Moreira
- 557 **Repercussões da guerra no imaginário do eu**
Sandra Raquel Silva / Isabel Peixoto Correia
- 569 **Eliot e Tolkien – Da Terra sem Rei nem Cura**
Tânia Azevedo / Filomena Louro
- 577 **“Sem esquecer o sal silencioso”: imagens de Guernica em um poema de “Entre Duas Memórias”, de Carlos de Oliveira**
Patrícia Resende Pereira
- 585 **Cartas da Península Ibérica em tempos de ditadura: o testemunho das irmãs em *Novas Cartas Portuguesas e Cartas a uma idiota espanhola***
Sónia Rita C. Melo
- 597 **Filhos da guerra – a transferência do trauma e do sentimento de culpa**
Anabela Valente Simões
- 615 **Contexto e Significado do realismo socialista no quadro da Revolução de 1917 – o exemplo de Outubro, de Sergei Eisenstein**
Joaquim Pedro Marques Pinto
- 623 **De amor e de guerra (*D’este viver aqui neste papel descripto – Cartas de Guerra* de António Lobo Antunes)**
Isabel Ponce de Leão
- 641 **“Hier ist kein Warum”. Conflito e Mal em António Lobo Antunes**
Sérgio Guimarães de Sousa
- 659 ***A paixão da liberdade é uma longa servidão: conflitos históricos em Agustina Bessa-Luís***
Maria do Carmo Cardoso Mendes
- 671 **As mulheres têm fios desligados – figurações do masculino e conflito ético nas crónicas de António Lobo Antunes**
Maria Paula Lago

XVI COLÓQUIO DE OUTONO

Foreword

It has been the main concern of CEHUM, as a Research Centre within the Humanities which operates in an inter and transdisciplinary structure to listen attentively to the “noise of the world” and attempt a global interpretation of the signs of the times issuing from the world around us, as vibrant echoes of many social and cultural pressing issues. Every year each new Colóquio de Outono attempts to give evidence of that concern through the topic chosen for debate, ample enough and challenging enough to trigger a lively multidisciplinary dialogue amongst the different research groups that compose this centre, the participants and our invited guest speakers.

Throughout the three days of this 16th Colóquio de Outono we had the privilege to debate the propositions of a vast number of national and international specialists in the manifold fields of inquiry here represented, engaging keynote speakers, project advisors, members of research teams and external researchers attached to the various research projects currently running in CEHUM, in the fields of literature, linguistics, philosophy, ethics, visual arts, cultural studies, music and performance. Each specific field of studies was however never seen isolated, but always embodied in a geo-cultural context and within the scope of a wide variety of critical debates and current theories of knowledge, as a signal of our understanding of the Humanities as a rich and plural territory which engages us all, scholars, researchers, students.

1914 saw the launching of *Blast*, the bright pink magazine which claimed to be the *Review of the great English Vortex*, that announced to the world the outburst of *Vorticism*, probably the only recognizable face of the English Avant-Garde, a movement that grew at exactly the same time as the world was being overwhelmed by the roaring sound of the cannons of the most bloody of wars, the *First World War*. One hundred years have gone past each of these indissolubly linked events, at least in as much as aesthetics and politics can be considered proximate, but very poignantly so if we pause to consider the number

of artists and writers who fought in this war and died on the front and in the trenches. Thus, the word *commemoration*, which we wanted to problematize in this Colloquium, while substantially appropriate in one case, is totally perverse and one could say, almost disrespectful when the abyss and the carnage of the War are evoked. *Evocation* of the latter is probably the more just word for all it stands for in terms of preserving memory and vindicating humanist values.

Vorticism and *Futurism*, Wyndham Lewis and Marinetti, one the founder and key figure in art and literature of the English movement, the other the self-proclaimed “caffeine of Europe”! Difficult to tell apart, when the role, the pose and the performance of each of them is considered, but totally antagonistic figures, with the animosity and the malignancy twin brothers can have against each other! “*Futurism as preached by Marinetti, is largely Impressionism up-to-date. To this is added his Automobolism and Nietzsche stunt*”, proclaimed Lewis in “The Melodrama of Modernity (*Blast* 1, p. 143). And he further claimed “*Futurism (...) is a picturesque, superficial and romantic rebellion of young Milanese painters against the Academism which surrounded them*” (Ibid.). And yet one can hardly ignore the echoes of the strident language and the vibrancy of the 1909 Futurist Manifesto when reading the *Blast* Manifesto.

One hundred years have gone by since the launching of *Blast* and the founding of *Vorticism* with its vindication of a crude yet audacious aesthetics indissolubly linked to the outburst of the *First World War*, no doubt a hazardous contiguity very much in need of further reflection today.

“*We only want the world to live, and to feel it’s crude energy flowing through us*” (“Long Live the Vortex!”, *Blast* I)

“*We only want Tragedy if it can clench its side-muscles like hands on it’s [sic] belly, and bring to the surface a laugh like a bomb*” (“Manifesto”, *Blast* I, pp. 30-1)

For the lively and thought-provoking three days of our 16th *Colóquio de Outono* we wish to thank each and every one of the colleagues present, our distinct guests, as well as the research members of CEHUM, who so enthusiastically joined in the debate on the proposed topics of analysis.

Ana Gabriela Macedo
CEHUM Director,
September 2015

XV COLÓQUIO DE OUTONO

CONFLITO E TRAUMA

Introdução

O XVI Colóquio de Outono do CEHUM, realizado na Universidade do Minho ao longo dos dias 13, 14 e 15 de Novembro versou, nesta sua nova edição, um tema particularmente acutilante e epocal: *Conflito e Trauma*.

Dado correr o ano de 2014, várias celebrações estiveram em curso relativas às guerras mundiais e a elas o CEHUM se quis associar através da realização deste Colóquio anual e do convite aberto à participação de todos os investigadores do Centro, colaboradores do CEHUM, estudantes de pós-graduação, assim como de oradores convidados na qualidade de especialistas nas áreas em foco.

Dada a abrangência temática e a polivalência do tema proposto a debate, o Colóquio integrou várias sessões plenárias e uma diversidade de painéis temáticos, sempre em diálogo com o tema central proposto e em co-organização com as linhas de acção do Centro e respectivos grupos de pesquisa. Concretamente:

1- As revistas das Vanguardas, Blast e o Vorticismo inglês; 2- Conflito e trauma no modernismo português e no modernismo brasileiro; 3- o caso de Orpheu; A revista “Der Sturm” e a lírica expressionista em interligação com as artes; 4- Conflito e Trauma na Psico, Neuro e Sociolinguística; 5- Pensar a(s) Guerra(s) em tempo de paz; 6- Conflito e Trauma no Teatro e na Performance.

Desde logo queremos salientar que, como uma nota particular deste Colóquio, quis a Direção do CEHUM promover a realização de um painel especialmente dedicado aos **Estudos Clássicos**, numa homenagem muito merecida à Professora Virgínia Pereira, amiga de longa data e colega de elevado profissionalismo no ILCH e investigadora de reconhecido mérito na área de Estudos Clássicos, membro integrado do CEHUM, que este ano se aposenta, focando no referido painel o tema dos Clássicos numa interface com o tema geral do Colóquio (Clássicos, Conflito e Trauma).

Bernard McGuirk, em “TerrAfirmPereiraPoria - Image [Dance] Text Tabucchi *d’après* Barthes”, faz uma análise da obra de Antonio Tabucchi dando particular atenção às implicações conceptuais, ideológicas e terminológicas contidas na passagem do título original italiano para a versão portuguesa: *Sostiene Pereira/ Afirmo Pereira*.

Alan Munton, em “Distancing and Distress in British Art of the First World War”, observa o fenómeno da Primeira Guerra Mundial e a ruptura estética que traduziu as convulsões sociais, políticas e bélicas, nomeadamente a expressão estética do “trauma da guerra”. Da *Guernica* de Picasso’s (1937), à obra de Otto Dix, Paul Nash, Henry Tonks, entre outros, Munton propõe uma análise que culmina na sua discussão da obra magna do escritor e pintor britânico, Wyndham Lewis, *A Battery Shelled* (1919).

Manuela Veloso em *Blast, Der Sturm, Der Blaue Reiter. A Network of Belief in “Society’s rebirth through the union of all possible artistic means and might”* analisa o discurso e a estética “rebelde” da revista britânica *Blast* em consonância com os princípios do Expressionismo alemão consignados em *Der Blaue Reiter Almanach* e na revista *Der Sturm*. Tanto no caso britânico, como no germânico, o desafio da arte de vanguarda consistiu, segundo a autora, no questionamento de uma nova função social da arte.

Isabel Capelo Gil, em “Shooting stars. Female cinematic executions on screen”, apresenta um estudo de caso comparativo sobre a execução de mulheres “em cena” na cinematografia de Hollywood no período inter-guerras, focando particularmente o episódio da enfermeira britânica Edith Cavell, no filme de Herbert Wilcox’ *Nurse Edith Cavell* (1939), assim como, entre outros, o famoso caso de *Mata Hari*.

Maria Luísa Coelho, em “The Bosnian War through the eyes of Susana Mendes Silva: from the public to the private and back”, estuda a impactante obra da artista portuguesa Susana Mendes Silva que, em 1998, pouco depois do fim da Guerra da Bósnia, realizou um trabalho de reflexão sobre as cicatrizes físicas e psicológicas da mesma, em dois projectos artísticos: *Delicatessen* and *Untitled (Sarajevo)* (1999), resultantes de um período de residência da artista em Sarajevo.

“O Nome do Medo - Imagens apesar da guerra”, de Eduardo Paz Barroso, concentra-se sobre a representação artística da guerra a partir da obra de autores como Ucello, Beuys, Boltanski, Tracey Emin, Rossellini ou Spielberg. Tornar visível o medo, a morte e a individualidade do sujeito, o carácter “insuportável” da imagem e a dialéctica entre o que se mostra e o que permanece

oculto são temas avaliados a partir dos contributos de Jacques Rancière e de Georges Didi-Huberman.

Com “Randolph Bourne e a Grande Guerra da América”, Jaime Costa analisa dois dos mais conhecidos ensaios de Randolph Bourne, “A América transnacional” e “O Estado”. Neles, Bourne reflecte sobre a importância da cultura e da cidadania como alicerces da identidade nacional norte-americana, sendo um dos primeiros a reivindicar a especificidade política da herança multicultural dos Estados Unidos, opondo-se à hegemonia anglo-saxónica, o que o levaria a adoptar uma atitude pacifista e uma política de não intervenção relativamente à Primeira Guerra Mundial.

“Paul Ricoeur, diálogo de culturas – encontro de civilizações”, de Luís Pereira, aponta o modo como Ricoeur enquadra o binómio guerra e paz na questão maior do diálogo entre culturas e da tolerância entendida como tensão permanente entre consenso e conflito.

“Da (In)justiça da Guerra e do Direito da Força” – A Singular Visão Proudhoniana”, de José Marques Fernandes, proporciona uma leitura crítica de uma das mais polémicas obras de Proudhon, *La Guerre et la Paix. Recherches sur le principe et la constitution du droit des gens* (1861).

Num registo mais pessoal e documental, “Ways home through the darkness; some experiences in Northern Ireland”, de David Bolton, descreve o trabalho desenvolvido no Centro de Trauma e Transformação da Irlanda do Norte (NICTT), criado para apoio de cidadãos afectados, directa ou indirectamente, pelo conflito na Irlanda do Norte. Sobre esta base, o autor propõe uma definição mais substantiva do conceito de ‘comprehensive trauma center’ (Nurmi e Williams, 2002) ao mesmo tempo que defende a importância de uma política pública efectiva sobre saúde mental como instrumento essencial para a concretização e manutenção da paz em sociedades marcadas por traumas congéneres.

Gesa Singer, em “O conflito estético e o trauma pessoal nas obras iniciais de Alfred Döblin”, discute a obra do escritor referido no título, conhecido sobretudo pelo seu romance metropolitano *Berlim Alexanderplatz* e o seu papel preponderante na revista mensal de arte e cultura *Der Sturm*.

Em “A (des)figuração expressionista do conflito interior: entre a Pele que Habito e Os Olhos sem Rosto”, Paulo Alexandre e Castro analisa dois filmes, *Os olhos sem rosto* (1960) de George Franju e *A pele onde eu vivo* (2011) de Pedro Almodóvar, encontrando neles diferentes figurações de trauma e conflito interior e enquadrando-os no interior de uma estética expressionista de cariz grotesco, numa reatualização do sublime artístico.

Com “Fernando Pessoa e o conflito entre as artes”, Rosa Maria Martelo elabora uma reflexão com base na consideração pessoana de que toda a arte é de alguma forma literatura, porquanto sempre pretende “dizer qualquer coisa”. Partindo desta perspectiva, de acordo com a qual a literatura constituiria uma “arte de síntese”, capaz de tornar dispensáveis todas as outras, a ensaísta analisa o modo como as relações entre palavra e imagem são entendidas na radical asserção “só a literatura é arte”, várias vezes presente nas reflexões pessoais acerca do sensacionismo.

Em “*Quand le bruit des canons éclate: Fernando Pessoa e as artes menores*”, Rita Patrício discute em dois textos pessoais – *Des Cas d’Exhibitionnisme* e *Livro do Desassossego* – o lugar que Pessoa atribui à dança na sua hierarquia geral das artes, analisando, a partir da persistência de algumas imagens, as razões da resistência e do fascínio do autor relativamente a esta forma artística.

Em “O (re)conhecimento dos membros do *Orpheu*: o caso de Alfredo Guisado”, Carlos Pazos Justo parte de uma análise do “conhecimento construído” à volta dos membros do Grupo de *Orpheu* para destacar as principais linhas de força no entendimento da produção Alfredo Guisado, em Portugal e na Galiza.

Em “A vida como de costume: A representação da violência sistémica na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)”, Rui Pina Coelho contempla casos de violência sistémica a partir de um *corpus* seleccionado de dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial, entre 1951, data de estreia da peça *Saints’ Day*, de John Whiting, e 1967, ano de estreia de *Dingo*, de Charles Wood. Neste artigo, o autor defende duas ideias salientes: em primeiro lugar, que a representação da violência funciona como um meio para resgatar o teatro de uma certa banalização; em segundo lugar, que o teatro é particularmente apto a escarpelizar o fenómeno da violência porque lhe confere a gravidade necessária ao seu pleno entendimento.

Cátia Faísco apresenta em, “Sarah Kane: O Trauma e o Espectador”, uma reflexão sobre a obra de uma das mais controversas dramaturgas contemporâneas inglesas. A partir de uma leitura em que se considera o Trauma simultaneamente como tema e ferramenta de análise, a autora analisa a conexão entre o evento narrado e a “(des)confortável” posição de testemunha do espectador.

Em “Diários e rasgados. Formas de representação e resposta aos pequenos traumas na banda desenhada”, Pedro Moura observa o modo como os Estudos do Trauma se têm estendido à esfera da banda desenhada. O autor interroga, contudo, o entendimento restrito da noção de trauma que tem condicionado

esta expansão e esta análise, elencando uma série de dimensões políticas que considera estarem a ser menosprezadas.

Virgínia Soares Pereira em “O Século de Augusto: entre a guerra e a paz, conflitos e traumas” observa como a figura de Augusto (63 a.C.- 14 d.C.) continua a suscitar entre os acadêmicos ou os amantes do passado romano um grande interesse e uma enorme perplexidade. Virgínia Soares Pereira acompanha o percurso do imperador através do seu testamento político, as *Res Gestae Divi Augusti*, e mostra como Augusto deixou registo, neste documento, dos conflitos e traumas que teve de enfrentar até se tornar o Senhor único de Roma.

Arnaldo do Espírito Santo em “Da profanação da cidade pagã à sacralização da sociedade cristã: trauma, conflito e violência” releva a importância que a concepção pagã de cidade antiga, como espaço consagrado aos deuses, desempenhou na resistência à implantação do Cristianismo. Por outro lado, este estudo dá conta do esforço sistemático de dessacralização por parte da comunidade cristã, procurando anular os deuses e os templos do paganismo, bem como o simbolismo e a representação mental dos seus poderes.

Em “*Trepidiae res*: temor e perturbação na obra de Tácito”, Maria Cristina Pimentel reflecte sobre o leque de significados e matizes semânticos que os vocábulos de raiz “trepid-” assumem na obra de Tácito, contribuindo para o desenho de personagens e situações. Neste estudo dá conta das ocorrências referentes ao imperador, ao exército e ao general que o comanda, aos mensageiros, à cidade, aos senadores e, finalmente, ao homem, na sua fragilidade perante a morte ou no implacável exercício do mal.

Fancisco de Oliveira, em “Hipsípile na *Tebaida* de Estácio. De conflito em conflito até à redenção”, analisa o episódio de Hipsípile no livro do poeta latino para assinalar o modo como, através da sua narrativa dentro da narrativa, a heroína pretende mostrar “o lado mais favorável da sua figura, branqueando manchas, conflitos e traumas em favor de uma imagem positiva”. Apesar dos sinais de culpa que o relato deixa entrever, a história termina sem castigo.

Em “O séc V a. C. na Grécia e a definição de um ‘espírito europeu’. O trauma da invasão asiática” Maria de Fátima Silva reflecte sobre a experiência vivida pela Grécia em inícios do séc. V a. C., em que se viu ameaçada pela invasão do exército persa. Colocada perante o inimigo oriental, a Grécia foi chamada não só a perceber as diferenças do ‘outro’, como a tomar consciência da sua própria identidade. Maria de Fátima Silva mostra como aquilo que representava então ser grego (equivalente ao que significa hoje ser europeu) ganhou uma expressão sólida neste momento.

João Manuel Nunes Torrão, no texto “Alguns conflitos e episódios traumáticos no *De gestis Mendi de Saa* do P. José de Anchieta” analisa alguns conflitos patentes nesta obra do jesuíta, nomeadamente os conflitos de natureza bélica, mas também algumas sensações traumáticas como as que resultam, por exemplo, do aprisionamento de pessoas para servirem de alimento a algumas tribos antropófagas.

Com “Julgamento de heresias no Tribunal do Santo Ofício: ‘Reconciliação’ ou conflito?”, João Peixe dá a conhecer um manuscrito inédito de Manuel do Vale de Moura (BNP), elaborado na sequência das discussões em torno do alvará régio de 1649, que isentava de confisco os “homens de nação”. No referido manuscrito, o jurista e teólogo do séc. XVII elenca argumentos de ordem legal e religiosa na discussão sobre a admissão de cristãos-novos aos “contratos de bolsa”.

Em “A doutrina da guerra Justa no *Decretum* de Graciano e nos canonistas (decretistas e decretalistas)”, Tiago Fontes faz uma apresentação das conceções e das discussões acerca da doutrina da guerra justa no seio do pensamento de Graciano (Causa 23) e analisa o impacto, disseminação e reação a tais conceções no seio do pensamento dos decretistas e decretalistas.

No texto “Referências a conflitos clássicos na *História Insulana*, de António Cordeiro, S.J.”, Armando Magalhães centra-se na leitura dos capítulos IX a XV do Livro I da *História Insulana*. Os exemplos apresentados servem de ponto de partida para revisitar conflitos bélicos protagonizados por algumas das principais figuras, lendárias ou históricas, da Antiguidade Clássica. Sublinha-se o facto se destacar também, na obra do séc. XVIII, o lado humano dessas figuras gregas e romanas e a forma como, fomentando a concórdia, evitaram traumas coletivos.

Anabela Leal de Barros e António Bárbolo Alves em “Mirandês, leonês, português e castelhano: glotocídio e conciliação” analisam a vizinhança linguística do mirandês e as visíveis consequências glotocidas dessa circunstância, propondo-se desenvolver esta temática partindo de textos da literatura oral mirandesa, de registos individuais do designado “teatro popular mirandês” e, em especial, de um diário da Primeira Guerra Mundial de um soldado da Terra de Miranda.

Com “Imagens de opressão em *Les mouches* de Sartre: reescrita do mito à luz da 2ª Guerra Mundial”, Micaela Aguiar analisa os mecanismos discursivos que promovem uma imagem coletiva de opressão do povo de Argos em *Les mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre, enquadrando a obra no seu contexto histó-

rico-social. Parte para essa análise munida do conceito de *ethos* ou imagem, tal como é proposto pelo quadro teórico da Análise do Discurso, de Maingueneau e Amossy.

Em “Rapidez é Poder - Uma reflexão sobre a teoria da guerra de Paul Virilio”, João Ribeiro Mendes analisa o diagnóstico / prognóstico que, na sua leitura, se encontram contidos na reflexão de Virilio sobre a evolução hodierna do fenómeno bélico. São avaliados, em particular, três dos pontos mais marcantes desta reflexão: a situação actual de Guerra Pura; a rapidez como essência da guerra; e o Grande Acidente que se sucederá à Guerra Pura.

Com “Trauma coletivo: notas sobre um conceito disperso”, Bernhard Sylla revisita o conceito de trauma, numa reflexão com dois momentos. Numa primeira parte, faz notar a dificuldade de circunscrever e definir um conceito – “trauma” – que tem suscitado nos últimos anos um aumento significativo de considerações teóricas, que nem sempre concorrem para o seu cabal esclarecimento. Na segunda parte da comunicação, o autor elenca uma série de aspectos paradoxais ou aporéticos da compreensão do mesmo conceito, convocando reflexões de autores como Adorno, Anders, Derrida ou Sloterdijk.

Em “Natureza Humana e Conflito”, Manuel Gama reflecte sobre a agressividade enquanto traço característico da natureza humana, a partir da obra de Konrad Lorenz, e sobre a possibilidade de controlo dessa pulsão.

Em “The Early Nineteenth-Century English Popular Radical Press and Today’s Anti-Capitalist Protest Movement”, Georgina Abreu e Joanne Paisana indagam das raízes dos mais recentes movimentos de protesto – como, por exemplo, “Occupy Wall Street” -, traçando uma genealogia que remete para o radicalismo popular britânico do século XIX. A partir de uma leitura de alguns dos mais insignes membros da imprensa radical da época, jornalistas e editores como Richard Carlile, William Hone ou Thomas Wooler, as autoras sustentam que a sua contribuição projectou-se muito para além do seu tempo, em defesa de uma expansão do espaço público democrático, expansão que, em boa medida, ainda se encontra em curso.

“Representations of conflict and trauma in Literature in Canada – Joy Kogawa and Roy Miki”, de Isabel Nena Patim, propõe uma recolha de narrativas e representações poéticas de conflito e trauma nas obras de Joy Kogawa e Kerri Sakamoto, testemunhos da experiência particular dos canadianos de origem nipónica durante a Segunda Guerra Mundial.

Em “O argumento do conflito de Maquiavel”, Raquel Costa regressa à antropologia política de Maquiavel para dela retirar respostas ainda pregnantas a questões como a perenidade dos conflitos ou a relação dos cidadãos com o poder.

“Patrícia Galvão, a Pagu normalista, a Pagu militante, a Pagu que não vacilava”, de Betina Ruiz centra-se no percurso literário de Pagu, uma figura relevante na cena cultural e política brasileira da primeira metade do século XX.

Em “O poético em pânico: o ato criativo como crise de linguagens em Jorge de Lima de *A Pintura em Pânico*”, Wagner Moreira observa como no contexto do modernismo brasileiro – que privilegia a literatura, a música, a pintura – entra em circulação a experiência da fotomontagem. Reflete sobre a face de violência expressada em *A Pintura em Pânico*, que coloca em diálogo a linguagem verbal e a linguagem fotográfica.

“Repercussões da guerra no imaginário do eu”, de Sandra Raquel Silva e Isabel Peixoto Correia, utiliza a obra de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) e de Art Spiegelman (*Maus I e II*) para avaliar as repercussões do trauma do Holocausto na geração dos filhos daqueles que lhe sobreviveram, e, em particular, para analisar a relação complexa que esta segunda geração manteve com as memórias traumáticas dos seus ascendentes.

“Sem esquecer o sal silencioso: imagens de Guernica em um poema de ‘Entre Duas Memórias’, de Carlos de Oliveira”, de Patrícia Resende Pereira, observa o modo como as descrições dos bombardeamentos das casas de camponeses, durante a Guerra Civil Espanhola, funcionam como epítome da concentração poética de Carlos Oliveira em torno das questões sociais.

Em “Eliot e Tolkien – Da Terra sem Rei nem Cura”, Tânia Azevedo compara o modo diverso como Eliot e Tolkien almejavam a superação das feridas de guerra.

Com “Cartas da Península Ibérica em tempos de ditadura: o testemunho das irmãs em *Novas Cartas Portuguesas* e *Cartas a uma idiota espanhola*”, Sónia Rita C. Melo compara os dois conjuntos epistolares ibéricos, mostrando as semelhanças mas sobretudo as diferenças no entendimento respectivo da condição da mulher no espaço ibérico, ao mesmo tempo que reflecte sobre o diferente dinamismo das duas estratégias literárias escolhidas.

O texto de Anabela Valente Simões, “Filhos da guerra: a transferência do trauma e do sentimento de culpa”, interroga o papel da família enquanto mecanismo de transmissão de valores e lugar de endoutrinamento social a partir da experiência dos sobreviventes dos campos de concentração nazis. O pro-

blema da reconstrução da vida pessoal e familiar daqueles que passaram por situações de violência traumática constitui a base dessa interrogação.

Com “Contexto e significado do realismo socialista no quadro da Revolução Russa de 1917: o exemplo de Outubro, de Sergei Eisenstein”, Joaquim Pedro Marques Pinto reflecte sobre os primórdios do conceito de realismo socialista, entre 1905, ano do término da guerra contra o Japão, e 1917, data da eclosão da Revolução Russa. Neste contexto, será dado relevo a *Outubro* (1927), de Eisenstein, enquanto exemplo de uma arte comprometida e revolucionária nos princípios ideológicos do realismo socialista.

Em “De amor e de guerra”, Isabel Ponce de Leão propõe uma leitura das *Cartas de Guerra* de António Lobo Antunes, recolhidas no livro *D’este viver aqui neste papel descripto*, mostrando como a epistolografia abre portas ao romance e como em cenário de guerra surgem declarações contextualizadas reveladoras de intimismo.

Em “*Hier ist kein Warum*. Conflito e Mal em António Lobo Antunes”, Sérgio Guimarães de Sousa propõe uma leitura do Mal na obra de António Lobo Antunes, nas suas múltiplas corporificações, nomeadamente o Mal proveniente da guerra. Observa que o conflito colonial funciona na ficção antuniana como trauma sintomatizado (e despoletado) por uma escrita que o plasma em descrições por vezes horrendas. Revisita algumas dessas descrições sob a égide teórica de diversos autores que sobre a questão do Mal se pronunciaram (Steiner, Ricoeur, Finkielkraut, Enzenberger, Zimbardo, Roudinesco, Kant, etc.).

Em “A paixão da liberdade é uma longa servidão: conflitos históricos em Agustina Bessa-Luís”, Maria do Carmo Cardoso Mendes analisa a visão de Agustina sobre o envolvimento de Portugal na Primeira Grande Guerra, tomando como referência a narrativa *Fama e Segredo na História de Portugal*, sobre as decisões de Salazar a respeito da posição portuguesa na Segunda Grande Guerra, e sobre a revolução de abril (descrita em *Crónica do Cruzado Osb*) e os seus efeitos (retratados em *As Fúrias*, *Vale Abraão* e *A Quinta-Essência*).

Em “*As mulheres têm fios desligados*: figurações do masculino e conflito ético nas crónicas de António Lobo Antunes”, Maria Paula Lago evidencia pontos de conflito entre figurações estereotípicas do masculino e da masculinidade e estruturas éticas da entidade discursiva responsável pela produção do discurso, através da análise de uma crónica de António Lobo Antunes, identificando estruturas semântico-pragmáticas de definição de género e de conflito ético.

Por fim, a todos quantos corresponderam ao nosso desafio de analisar e debater os vários ângulos - literários, linguísticos, neuro-psicológicos, morais, bélicos, estéticos, sociais e políticos – deste tema tão na ordem do dia – o **Conflito e o Trauma**, o nosso profundo agradecimento pela partilha de saberes e de experiências, e pelo diálogo científico salutar que todos anos, renovadamente, queremos trazer ao palco do nosso **Colóquio de Outono**, onde a palavra “está em diálogo”, por definição. Um agradecimento particular aos membros dos vários painéis e sessões temáticas deste Colóquio, os nossos convidados, colegas que se deslocaram de variadíssimas Universidades e centros de investigação do país (Porto, Coimbra, Lisboa, Évora, Aveiro, entre outros), especialistas de Universidades estrangeiras que nos deram a honra da sua presença (Prof. Alan Munton University of Exeter, Melania Terrazas Gallego (University of La Rioja); David Bolton (Clinical Director at Northern Ireland Centre for Trauma and Transformation); Gesa Singer (Universidade de Göttingen); Rhian Atkin (Cardiff University); assim como investigadores intervenientes nos painéis do Brasil (Minas Gerais, Campinas), e de Espanha (Barcelona, Rioja); ilustres membros da Comissão de Aconselhamento do CEHUM (Profs. Bernard McGuirk, Tomas Albaladejo e Angel Rivero), o nosso muito obrigada pelo contributo inestimável do seu saber, e pela sua palavra em diálogo.

Por último os meus agradecimentos, em nome da Direcção do CEHUM, aos colegas membros da Comissão organizadora deste Colóquio, os Directores Adjuntos e Coordenadores das linhas de acção do Centro e, muito merecidamente, um agradecimento muito especial ao secretariado do CEHUM pela sua eficiência, generosidade e profissionalismo.

Braga, 3 de Setembro de 2015

Ana Gabriela Macedo

Carlos Mendes de Sousa

Vítor Moura

DISTANCING AND DISTRESS IN BRITISH ART OF THE FIRST WORLD WAR

Alan Munton

DEPARTMENT OF ENGLISH, UNIVERSITY OF EXETER, EXETER, UK
a.munton@exeter.ac.uk

I

In this discussion I shall argue that in the British war art of the First World War there is a tendency towards the production of images that distance the experience of wartime distress. There arises at the same time the question of how we should interpret the (presumed) states of mind of those represented as standing “at a distance”. Implicated with that, in turn, is the viewer’s relationship with the artwork: this requires a different understanding of distancing and relationship. I am not arguing that all the war art of the period is in some way distanced, or that it all rewards a “psychological” reading of some kind. Far from it: the best-known German art is an art not of distancing, but of fierce engagement. The work of Otto Dix (1891-1969) is a record of trauma at the battlefield. Dix’s *Wounded Man Fleeing: Battle of the Somme 1916*, recovers the wide-eyed anguish and gasping terror of a wartime moment that time cannot erase: it was published in 1924 as part of his series entitled *Der Krieg*, and retains its troubling forcefulness. The British artist Paul Nash (1889-1946) is primarily a landscape painter, and his sense of distanced horror and distress is expansive, not concentrated. When he shows figures at war, as in *Existence of 1917*, two British infantrymen sit awkwardly under cover in a trench, smoking cigarettes. There is human difficulty here, for one man looks both resentful and slightly absurd as well as endangered, and the other is only partly visible: we can see his cigarette, but not his head, which is obscured by a tarpaulin held down by junk. The title of Nash’s expansive “*We Are Making a New World*” (1918) is ironic – the sun rises over a wide and lumpy desolation structured by the strong verticals of destroyed trees – and the invented, or recycled, quotation is directed at those in authority whom Nash held responsible: his work,

he wrote, “will have a bitter truth, and may it burn their lousy souls” (Nash, 1949: 211).

In Dix, by contrast, there is no irony, but instead a brutal directness. This survives in Dix’s landscapes, even when they are close to Nash’s in content and visual expansiveness: in his *Trenches* of 1917 there is a sense of disturbance in the unhappy jumble of trenches in the foreground, whilst a feeling of anger (no less) is generated by the strong reds in the distance that might be fire, or the rising or setting sun. A work such as Gino Severini’s *Train de blessés* [*Red Cross Train* or *Hospital Train*] of 1915 is in sharp contrast to this: a French railway scene – or the mashup of one – by the Italian Futurist is contrived from the playfully dispersed flags, the nurse-figure, newspapers and locomotive parts. There is no sense of trauma or even seriousness here, for Severini appears to be more interested in speed than he is in suffering.

A work by Dix that is undoubtedly a record of trauma is *The Madwoman of Sainte-Marie-à-Py* (*Die Irrsinnige von Sainte-Marie-à-Py*: also from the 1924 *Der Krieg* series). The setting is a small French town in the Marne held by German forces from 1914 to 1918. A mother, kneeling and distracted, is so distressed that she is not even aware that her child is dead. That is one possible interpretation. It might be that the child is *not* dead: the girl could be asleep and smiling slightly. The mother grins horribly and her eyes stare into space, unfocused; her hair is both spiked upwards and yet so improbably long that it falls over her shoulder almost down to her waist. (Her visible shoe seems to have a slight high heel on it: this may be an indicator of class, that she is, or was, “respectable”.) The hair, eyes and grimace are recognised indicators of “madness”; but what is striking, and a distressing point of engagement for the observer, is that the woman holds her right nipple as though she intends to breastfeed the child. It now matters very much if the child is alive or not. The mother’s imminent action alters our sense of what her grimace may mean: if it is an indication of intention (rather than a sign of distraction), then that introduces a narrative trace into an image that is already uncertain or ambiguous. At this point we recognize that this image is not a collection of “indicators” of madness, but a story of shock, a brief narrative of trauma.

Finally, the drawings made of injured soldiers’ faces by Henry Tonks require mention. These were made in 1916 and 1917 at the Cambridge Military Hospital, Aldershot, where Tonks prepared “before” and “after” pastels of soldiers who were being treated by the groundbreaking methods of plastic surgery initiated by Harold Gillies. Tonks’s drawings are direct and diffi-

cult to look at, as they show the stabilized but terrible wounds suffered in the trenches, caused either by shrapnel or bullet wounds. Faces are cut away in unexpected and distressing ways, as Tonks himself wrote: “Another I have just finished, with an enormous hole in his cheek through which you can see the tongue working, rather reminds me of Philip IV, as the obstruction to the lymphatics has made the face very blobby” (Hone, 1937: 127). This extraordinary allusion to Velázquez’ portrait *Philip IV of Spain*, in London’s National Gallery, is a reminder that Tonks – who taught drawing at the Slade School of Fine Art from the 1890s until 1930 – was himself an artist who had trained as a surgeon, and that his surgical drawings-of-record for the hospital lay somewhere between art and surgery. The drawings are both involving for the spectator, and detached works that always show a restrained compassion.

II

“Trauma” may refer to both a physical event, and a mental one, each seriously damaging. The word may describe multiple serious physical injuries, which in London today, for example, are treated at four major trauma centres in large hospitals in the city. In a different use, trauma means the mental effects of a disruptive life event: it can be physical harm alone, but may range from the loss of a child or partner, to divorce, to loss of employment. Trauma becomes specific when post-traumatic stress disorder (PTSD) is diagnosed. An instance of mental trauma in Britain today would be the condition affecting soldiers who have been sent to Iraq or Afghanistan and suffered there. War has always been a primary cause of traumatic experiences, although during and after the First World War this explanation was often actively scorned, and at best not fully recognized. In an interesting, but contentious, development it has recently been suggested that non-participants living in countries at war could also suffer trauma: in *War Trauma and English Modernism*, Carl Krockel proposes that the non-combatant T.S. Eliot suffered not trauma itself but a version of it that is “anxiously anticipated” (Krockel, 2011: 45) in his writing during the First World War: this is not very persuasive (Worthen, 2014: 7), but there are nevertheless good reasons to accept that trauma can derive from extreme anxiety.

The theories of Freud would not now be considered useful for discussing – let alone treating – this and similar conditions; but for valid historical reasons Freud’s theories remain important for discussions of representations of trauma in the arts and humanities. We can develop this aspect by exploring

it as an area that Thomas Elsaesser describes as deriving from “the peculiar immaterial materiality of the traumatic event” (Elsaesser, 2013: 17). The words “immaterial materiality” define very well what we may mean when we invoke trauma in literature, in cinema or in art, as distinct from its clinical applications.

In the non-medical sense trauma is – or rather, becomes – repetition. In Freud’s conception, trauma is returned to, notably in dreams, as an attempt to deal with the damage caused by the originating event, which is likely to be significant, unexpected and distressing. My particular interest here is in traumatic experiences that do not damage the body, and which are represented in art as distanced; this draws towards a discussion of the question of distancing in war art, and the position of Wyndham Lewis’s *A Battery Shelled* of 1919 as a major event within that structure. Not all cultural practices are commensurate with each other as far as repetition is concerned, however. Repetition as it occurs in literature and cinema differs from how it takes place in art. What kind of representations do we have in each case, and how do they differ?

Not all trauma is a private experience. There is a public or historical trauma with its own materiality, one that requires an interpretation of historical events: it was the knowledge (or consciousness) of the destructiveness of the First World War, whether experienced directly or as loss, and whether narrated, inferred or suspected, that initiated public trauma; collective acts of interpretation gave it substance. In Germany it was that “immaterial” consideration, defeat, and the inference of public humiliation, that led to the destructive materiality of a consequent politics, a large part of which eventuated as Nazism. Within the trauma of the Second World War we may specify the Holocaust, which was “immaterial” as a concept (anti-Semitism), but all too material in its effects, and is still an overwhelming consideration for consciousness, memory, and post-traumatic meaning. The Katyn massacre of 1940, when Poland’s military and other élites were deliberately destroyed, was similarly a concept with a material and purposive outcome. Recent public traumatic events that we might point to include events in Kosovo in 1998-99, apartheid in South Africa, and the visual experience we have today of attempts by refugees and asylum-seekers to escape from northern Africa across the Mediterranean.

We can turn to Picasso’s *Guernica* (1937) to identify the twentieth-century work of war art that responds to public trauma: it deals with intense distress by creating images which perform as interpretable alternatives to the unre-

resentable reality: such conceptual choices externalize and criticize what has occurred. The viewer, confronted by the bull and the horse, the distressed and dead human figures, the lightbulb and the flames, is persuaded to interpret, not to succumb. With the Freudian conception of trauma in mind, we might say that these works are alternative dreams, but they are dreams under control, so that they cannot again damage those who experience them. It may be more persuasive to describe *Guernica* as an oppositional work of art that performs as an *alternative* to the original traumatic experience. It will be memorable, it may be distressing in what it represents, but it does not, cannot, itself enter any damaging traumatic process of repetition. It may instead be said to intervene in the traumatic process in order to prevent its completion, or indeed to interfere with any desire for repetition: but as a work of art it necessarily does this at a distance from the event itself. The successful critical image introduces stasis into our *understanding* of the process of trauma. It halts repetition by intervening and imposing its own moment, its own specificity. It cannot (rather obviously) overcome the actual experience; but it can be the sign or image of resistance to our knowledge of it, as that knowledge has been diffused in and by the culture. It is the refusal of consequence that is important; the interruption of the repetition intrinsic to trauma is also a means to resist the actual experience itself, and beyond that to negate or resist any justification that a corrupt culture may offer in support of it. This is particularly the case with the Spanish Civil War, notably in the justifications offered at the time and later under Francoism. Picasso's *Guernica* is perhaps the most decisive example of a public oppositional image in recent art.

Nevertheless, there is a problem here, as between what visual art achieves and what other forms of representation may do. In literary fiction, there can always be repetition: the author can ensure that the narrative returns to the traumatic moment, or to an account of the trauma that it induced. An example within literary modernism would be Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* (1925), where Septimus Warren Smith suffers from repeated hallucinations as a result of his war experience. In cinema we can say that the narrative of a trauma, as in Holocaust fiction, is established by repetition: Thomas Elsaesser writes that "Trauma is what takes hold of the subject, rather than the other way round", so that, in the words of Cathy Caruth quoted by him, it is experienced "in its *repeated* [my emphasis] possession of the one who experiences it" (Elsaesser, 18). The problem, or difference, is that a work of visual art does not repeat, because it is one thing, one moment, one object. (Though a work of video

art can be said to repeat, as cinema does.) It cannot, therefore, enter into any artistic process that reproduces traumatic experience: the visual artwork initiates stasis.

I have asked a number of art critics if they can think of ways in which a painting or drawing might enter into a process of repetition, and the only viable possibility appears to be that of repeated *viewings*: we can then ask if these might be built into an experience of trauma. To look repeatedly at a work representing a traumatic experience, particularly if it was always in the room with the viewer, might cause it to “possess” (Elsaesser, 18) a subject; though this seems hardly likely. A picture remains the same, however many times you look at it: it might imply a story, or be read in different ways; but it cannot itself become a narrative.

I shall now slightly contradict what I’ve just said, by pointing to two instances of repetition in art arising from the First World War. The first example is the “dazzle ships” that were painted in dramatic abstract shapes that made the ships’ exact position in the water seem uncertain to any potential attacker looking into gunsights or through a submarine’s periscope. The marine artist Norman Wilkinson originated the idea and wrote that the purpose was to paint a ship “in such a way as to break up her form and thus confuse a submarine officer as to the course on which she [the boat] was heading” (Black, 2005: 29). The painter Edward Wadsworth (1889-1949), who was part of the Vorticist group in London immediately before the First World War, became a supervising dock officer in Liverpool, and during 1918 went on to oversee the “dazzle” painting of over 2000 ships. After the war, he produced his own images of this work, notably the 1919 painting *Dazzle Ships in Drydock at Liverpool* (Black, plate 80).

The “repetition” occurred in 2014, when a ship built in 1918 was repainted in dazzle style to mark the hundredth anniversary of the outbreak of the First World War. *HMS President* was launched in 1918, and painted as a dazzle ship at that time; for its reappearance it was repainted by the German artist Tobias Rehberger, and moored on the River Thames near the city of London (Howarth, 2014: 1). This is not, of course, a straightforward instance of repetition, but an example of copying-and-changing various originals that differed among themselves. The new dazzle design is itself a work of creative re-imagination that is unlikely to depend directly on any likely original: the forms are those of recent technology. This re-working of an earlier idea required considerable public funding, and is an instance of the state creating public art for a proj-

ect of which it approves. It brings to contemporary recognition a significant moment when radical design and war came together in an attempt to save lives and *matériel*.

I have said that trauma is the experience of repetition; but because artworks cannot repeat themselves they do not participate in the traumatic process, and may instead halt or resist it. They may be looked at repeatedly or repetitively, but that does not generate the experience of trauma. The dazzle ship recreated for 2014 is an instance of creative *copying*, not of repetition. To repeat by copying does not necessarily add meaning or significance. Copying is pleasing but trivial; repetition may be significant.

We can now return to the actual artworks of the First World War, and ask what their relationship to trauma may be, particularly when we argue that these works are not repetitions of a subjective experience, but representations of moments that may embody trauma. Most of the works I have mentioned so far (Dix, Nash, Tonks, Lewis) represent trauma or its aftermath: the faces and the heads that we have discussed show it most directly, and these embody the experience of the individual subject. Bodies are represented as living in conditions specific to war, such as camps or gun placements. Landscapes usually display the aftermath of destruction, and may lead to an understanding of the trauma experienced by a community, a society, a country: one where collective distress is predominant, with consequences for a society's self-definition and for its subsequent politics: I have already proposed that the humiliation involved in the defeat of Germany led to the consequent assertion of the "values", or needs, or self-definitions, that prompted the rise of Nazism. The art of Otto Dix is largely an art of the suffering subject. Paul Nash's landscape art is less intense but intends more: for it attempts the second of the possibilities I have just mentioned, the trauma of a country, in this case France.

III

We come now to Wyndham Lewis, whose art is that of a participant in war: he was a gunner with the Royal Garrison Artillery in France between late May and late October 1917, and took part in the Third Battle of Ypres, usually known as Passchendaele, and undoubtedly one of the worst battles of the war. He became an official war artist at the end of December 1917. He was appointed to both the Canadian War Memorials scheme (he was by origin Canadian), and to the British War Memorials Committee. The many drawings and small

paintings he made in 1917 and 1918 were exhibited in London as *Guns* in 1919, his first successful solo exhibition.

Officers and Signallers (1918)¹ was one of these works, and refers to Lewis's own experience: he worked as an observer, watching where shells fell and reporting back by telephone to improve the gunners' aim. In the autobiography *Blasting and Bombardiering* Lewis describes a journey to an observation post or "O. Pip" as it was known: "Upon a duckboard track as we tramped forward, we came upon two Scottish privates; one was beheaded, and the leg of another lay near him, and this one's arm was gone as well. [...] But a moment later when a shell passed over us, to burst a fairish distance away, my party bowed itself, as it advanced, as if to avoid a blow" (Lewis, 1967 [1937]: 155). This experience is close to the drawing. Five men are making their way across an open space, there is an explosion beyond them, and they have moved away from the duckboards visible to the left. The two figures towards the back of the group are certainly disturbed by the shell – ducking "as if to avoid a blow" – and one of them looks back, his head tilted in open-mouthed alarm; the three at the front are scarcely troubled at all, for there is nothing to be done about an explosion – you are hit, or not. The significance of this drawing for my argument is that if we keep in mind (a little arbitrarily but not unreasonably) Lewis's account of the men's experience of the dead Scotsmen then it is a site of trauma in which the experience is divided between distancing and distress. The alarmed man's shock is well short of the massive distress of Dix's *Wounded Man Fleeing* (mentioned above), though it is part of the same range of feeling. The three figures who plod on can be coded as distanced from events within the work, whilst the five men as a group are together represented with a noticeable degree of detachment. Repetition is implied by the men's weariness. They will repeat this kind of journey (as Lewis himself did), and they will survive, or not. The spectator may infer that trauma will arise from the consequences of the event. The survivors will suffer later on.

In *Battery Position in a Wood*, another drawing from 1918, Lewis is again distancing the viewer: these are men at work, but the work is not insistent, as it is in *A Canadian Gun Pit*. At the left the mens' washing hangs on a line: a domestic touch that almost denies stress. One man carries a shovel and bucket, two smoke together, two others laze in a dugout entrance. Yet the trees are blasted

1 All war art by Lewis mentioned here can be found as excellent colour reproductions in Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Art and War* (1992).

away – there is no “wood” – and the landscape is rounded and hilly, rather as if the lumps of Nash’s “*We Are Making a New World*” had been dried out and diminished. In the distance two large guns take aim. Destruction is achieved or imminent, not actual. This moment of release can be read as an attempt to *resist* the brutality of war.^[2]

Lewis made two very large war paintings, *A Canadian Gun Pit* in 1918, and *A Battery Shelled* in 1919; each interprets his experience as a gunner. The former shows shells being prepared for battle, whilst the latter takes place in a lull, or interruption, in the fighting. The men visible in *A Canadian Gun Pit* are varied and variously human, yet there is an air of boredom: they have done this many times before, so that purposive activity is also a repetitive experience. One is arguably *inhuman*, as Paul Edwards has pointed out: the gunner inserting fuses into the rows of shells “is suggestive of a skull with metallic sinews” (Edwards 1992, 35); but the black Canadian handling a shell in the foreground is thoughtful, almost gentle. These men are all subject to the dangerous machine that they operate, and to its brutal requirements. This work shows the gunpit *before* firing begins: the gun is being “laid”, or aimed. We can see in the distance the destruction that has already occurred, and there will be more very soon. For the viewer this is not a moment of trauma, but rather of *contemplation*.

Finally, we come to Lewis’s greatest achievement in war art, *A Battery Shelled*. On the right, purposively extended across two-thirds of the canvas, is the event, which is the immediate aftermath of being fired upon. All these figures are significantly abstracted, and show continuity with pre-war art shaped by Picasso, Braque and a Futurism that has been frozen into near-stasis. At centre right a wounded man is being carried away, and this is being done gently, although that is at first difficult to see. Other men struggle in the channels of mud, whilst above “swags of leaden smoke hang in scalloped plumes across the sky” (Edwards, 2000: 212). At the centre-left three or four men may be doing something to a gun; and in the foreground, two men are watching, one perhaps exclaiming at what he sees. Shelling is going on all around, but none is going out: shells in rows wait by the guns, but there are no men to load them. The “scalloped plumes” in the sky derive from the stylized but

2 It is worth remarking how strong a hold on our imaginations the images of destroyed trees in Paul Nash, Lewis and others have achieved as indicators for destruction in war more generally. In the film *Mr Holmes* (dir. Bill Condon, 2015), an ageing Sherlock Holmes visits a destroyed Hiroshima in 1947. The set shows surviving trees exactly resembling images from Nash’s paintings.

actively varied representation of the sea and sky in *Waves at Matsushima* by Ogata Kōrin (Japan, 1658-1716), which Lewis knew and described with sensitivity and drama as showing “the symmetrical gushing of water, in waves like huge vegetable insects” (Lewis, 1982 [1917]: 319). Three sets of rocks make knotty, complex islands, and the position of each is mimicked in Lewis’s painting, where significant events occur in dense areas at left, mid-left and right. What does this structure tell us?



A BATTERY SHELLED, WYNDHAM LEWIS, 1919

By permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity).

At the left of the picture, within a kind of panel, stands the antithesis to action. Here we encounter the most difficult puzzle to be found anywhere in Lewis’s visual work: the three spectators, all military men and gunners, respond differently and distinctively to what they see below them. One man looks at the event, his face lit by it; another regards his pipe; and the third looks away, out of the picture. Each is apparently detached from what is going on below them. These men are not officers, it must be emphasized; we are not observing the disdain, or detachment, of the more powerful. They are the first “island” of significance. What, then, is the relationship between the three men and what they observe?

There is a double detachment here: the three gunners are shown as being, themselves, detached from the action they observe; and Lewis's painterly style throughout is one of observation, not engagement: these austere forms demand to be thought about. The clouds derived from Kōrin gather above one of the pressure-points taken from his *Waves at Matsushima*: the gunners at mid-left are working to save a gun that has apparently been hit. The third pressure-point is at the right, and takes in the verticals of the shattered trees in the foreground, the rising smoke further back, and the weight of the body being carried away by soldiers under the command of an only-just-visible officer. No "authority" is present in this work, except the authority conferred by reference to already-existing works of art. One that must be mentioned is Piero della Francesca's *Allegory with the Flagellation* (1455-1460). Here, as is well known, the act against Christ takes place at a distance, in a reduced space (a kind of panel, perhaps) that is smaller than that occupied by the three figures at the front right whose enigmatic presence is so difficult to interpret. Whether it was intended by Lewis or not, these two works are unavoidably related. If we keep both Piero and Kōrin in mind as we look at the Lewis, *A Battery Shelled* becomes at once more complex: a representation of violence is brought into a relationship with two works whose power partly derives from their being understated, even enigmatic, in conception and execution. Once known, their presence makes a reading of this work by a viewer into an act that is essentially *contemplative*.

"Contemplation" applies particularly to the left-hand figure in Lewis's work, and the middle figure to the right in Piero's: each looks out of the picture, and each ignores their companions. Can we take this parallel any further? Every one of the many interpretations of Piero's *Allegory* is contested, but each establishes some significant meaning, whether we accept one, or none. In the Piero, calm prevails in the presence of violence, and Lewis repeats this structure: the observers of a violent act (flagellation or incoming shell fire) are themselves apparently unmoved. In both, we are entitled to interpret. Can we then say that *A Battery Shelled* goes beyond contemplation and into the area already defined by this discussion: that it is a representation of trauma?

Certainly the wide span at the right shows actions that may, or must, traumatize the participants. If mental suffering is the predictable, or indeed inevitable, outcome of such experience, then how does one represent it? Not, in Lewis's case, by showing figures in an actual state of distress, as Otto Dix or Henry Tonks did. Rather, the distress of the three watchers is internalized: its

outward appearance is contemplation, but what is contemplated is immediate suffering. The consequent mental disturbance of those who survive can be inferred. For the figure looking out of the picture, it is a question of “not looking”, of being unable to address what is so appalling. This painting should, then, be understood as a resistance to trauma, at the same time as it registers that. We may agree that these figures show the detachment necessary to mental survival under stress; as subjects, they resist trauma. But matters go further. As viewers we are ourselves necessarily detached from the work; in its turn, this painting does not encourage engagement: the relationship Lewis sets up neither seeks nor causes reactions of disgust, or fear, or concern, as occurs with Dix or Tonks. This work encourages contemplation *in us*. The question then is: can this have anything to do with trauma? (Lewis’s gunpit was twice hit directly when he was away from it, and many of his men died, to his intense distress.) So we may come to a somewhat complex conclusion. The three figures contemplate the event, the war event; none of them can tolerate it, and for them it is trauma. One figure turns away: he cannot look, but there is a sense that he understands. *What* he understands is trauma, or rather he understands that there is damage here that he must confront, whether it is straightforward destruction, or shellshock (as trauma would have been called at the time, if it was named at all), or wider damage to the culture of Europe.

It is often said of Lewis’s work that his war experience shaped much of his later writing, as well as his art, and particularly that between the two world wars. Vorticism, the art movement that Lewis developed with a number of others between 1913 and 1915, stood somewhere between representation and abstraction. For the later war art there is undoubtedly an “anxious relationship to Vorticism” (Wragg, 2005: 194). The war art differs as it moves towards forms of representation that are still mindful of abstraction. Paul Edwards’s proposal that “the *whole* [my emphasis] of Lewis’s career after the First World War is an attempt to accommodate somehow a trauma that was for him unassimilable” (Gąsiorek, Reeve-Tucker & Waddell, 2011: 227) is very persuasive, though it is unlikely to apply to everything that Lewis conceived across the years. Nevertheless, I want to develop that suggestion by reading *A Battery Shelled* as a work looking forward, mindful that it has often been read as a problematic break with Vorticism.

The major theoretical postwar move occurs in a dense and complex essay entitled “Physics of the Not-Self”, published first in 1925 and in revised form in 1932. Its central concept derives from Lewis’s reading in Buddhism. The

Not-Self refers to all that is not the observing intelligence: other people, the objects in the external world and the forces that animate them. But the Not-Self is also (and above all) a critical process of the mind; it is the capacity for internalization, contemplation and re-expression, which for Lewis is something that the artist particularly does: it can be conceived as a self within the self that is detached but critically active.

If we interpret *A Battery Shelled* with this in mind it becomes possible to put the two parts of it – the three observers at the left and the destruction on the right – into a powerful relationship. If the three gunners are understood as a *collective* representation of consciousness, as a merging of uncomprehending interest (the man lit by the action), indifference (the man with the pipe) and the inexpressible understanding of the man looking away, then in their varied responses they amount to a collective representation of trauma. In this structure the right-hand part of the work is what they contemplate, and that stands as a representation of all that is not the self. The painting turns out to be proleptic of the structure of Lewis's written work of the 1920s and 1930s, which was an alternation of modernist satirical fiction with non-fiction books analyzing the cultural crisis he had identified. In *A Battery Shelled* traumatized selves observe (or turn away, having observed) the not-self that demands interpretation.

Now we are in a position to ask the difficult questions: what is it that makes instruments of men? What is it that reduces them from a full and complex humanity to adjuncts of the machine? What is the impact of war upon lived subjectivity? From this position, Lewis's painting suggests that men should be able to choose not to suffer in such wars as this (or in any war). Out of that, a state of mind is envisaged in which people can grasp the actual forces that operate upon them: questions of power and ideology arise. From this knowledge a world might be created in which such absurdities and evils no longer occur, and the human subject be wholly restored. Though it may not appear so at first sight, this painting is an act of resistance. To simplify my argument: this work of "war art" represents the event of war that causes trauma in the three men looking on, and this trauma – also represented as forms of contemplation – must be recognized by us as a protest against war. It is perhaps utopian, as we know so much resistance to war can be; but in that case there develops a remarkable link between trauma, resistance and utopia.^[3] Rather unexpect-

3 "I do not want to discount the idea that Lewis's aesthetic ordering of his materials contains a Utopian moment" (Wragg, 2005: 194).

edly, trauma has potential value as an instigator of redemption. By distancing the distress and turning it into a representation of troubled contemplation, Lewis has achieved something remarkable: he has recognized trauma, and at the same time made a significant move towards overcoming it.

Acknowledgements:

The author wants to thank the permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity) to use a reproduction of *A Battery Shelled* (1919) in this article.

The author also thanks the Imperial War Museum (IWM) for its willingness to facilitate research and art criticism.

References

- BLACK, Jonathan (2005), *Edward Wadsworth: form, feeling and calculation: the complete paintings and drawings*, London, Philip Wilson.
- DIX, Otto (1924), *The Madwoman of Sainte-Marie-à-Py (Die Irrsinnige von Sainte-Marie-à-Py)*, Museum of Modern Art, New York. Available at: http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=87750
- DIX, Otto (1917), *Trenches*. Available at: <http://flickrriver.com/photos/kraftgenie/4497436949/>
- DIX, Otto (1924), *Wounded Man Fleeing: Battle of the Somme 1916 (Flichender Verwundeter)*. Museum of Modern Art, New York. Available at: http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=87729
- EDWARDS, Paul (1992), *Wyndham Lewis: Art and War*, London, The Wyndham Lewis Memorial Trust in association with Lund Humphries.
- EDWARDS, Paul (2000), *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, New Haven and London, Yale University Press.
- EDWARDS, Paul (2011), “Wyndham Lewis and the Uses of Shellshock: From Meat to Post-modernism”, in Andrzej Gąsiorek et al (eds.), *Wyndham Lewis and the Cultures of Modernity*, Farnham UK & Burlington VT, Ashgate, pp. 223-240.
- ELSAESSER, Thomas (2013), *German Cinema: Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945*, London, Routledge.
- GAŚIOREK, Andrzej, Alice Reeve-Tucker & Nathan Waddell (eds.) (2011), *Wyndham Lewis and the Cultures of Modernity*, Farnham UK & Burlington VT, Ashgate.
- HAWORTH, Dan (2014), “Tobias Rehberger covers HMS President in ‘dazzle camouflage’”, *De Zeen Magazine*, 16 July 2014. Accessed 03/05/2015. Available at <http://www.dezeen.com/2014/07/16/tobias-rehberger-hms-president-dazzle-ship/>
- HONE, Joseph (1939), *The Life of Henry Tonks*, London, Heinemann.
- KÖRIN, Ogata (after 1704), *Waves Around Matsushima*, Museum of Fine Arts, Boston. Available at: <http://www.mfa.org/collections/object/waves-at-matsushima-25005>

- KROCKEL, Carl (2011), *War Trauma and English Modernism: T.S. Eliot and D.H. Lawrence*, London, Palgrave Macmillan.
- LEWIS, Wyndham (1918), *Battery Position in a Wood*, Imperial War Museum, London. Available at <http://roadstothegreatwar-ww1.blogspot.co.uk/2014/03/war-artist-percy-wyndham-lewis.html>
- LEWIS, Wyndham (1918), *Officers and Signallers*, Imperial War Museum. Available at <http://roadstothegreatwar-ww1.blogspot.co.uk/2014/03/war-artist-percy-wyndham-lewis.html>
- LEWIS, Wyndham (1919), *A Battery Shelled*, Imperial War Museum, London. Available at: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688>
- LEWIS, Wyndham (1918-19), *A Canadian Gunpit*, National Gallery of Canada. <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=5375> (no image) Available at: <https://urbantimes.co/2013/11/art-and-remembrance/>
- LEWIS, Wyndham (1967 [1937]), *Blasting and Bombardiering: An Autobiography (1914-1926)*, London, Calder and Boyars.
- LEWIS, Wyndham (1979 [1932]), “Physics of the Not-Self”, in *Wyndham Lewis: Collected Poems and Plays*, ed. Alan Munton, Manchester, Carcanet Press, pp. 197-204.
- LEWIS, Wyndham (1982 [1917]), “Inferior Religions” in *The Complete Wild Body*, ed. Bernard Lafourcade, Santa Barbara CA, Black Sparrow Press, pp. 315-319.
- MUNTON, Alan (1998), “Wyndham Lewis: war and aggression”, in *Wyndham Lewis and the art of modern war*, ed. David Peters Corbett, Cambridge UK, Cambridge University Press, pp. 14-37.
- NASH, Paul (1918), “We Are Making a New World”, Imperial War Museum, London. Available at: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20070>
- NASH, Paul (1949), *Outline: An autobiography and other writings*, London, Faber.
- PICASSO, Pablo (1937), *Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Available at: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>
- SEVERINI, Gino (1915), *Train de blessés*, Stedelijk Museum, Amsterdam. Available at: <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/4959-train-de-blesses>
- WADSWORTH, Edward (1919), *Dazzle-ships in Drydock at Liverpool*, National Gallery of Canada. Available at: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=5487>
- WORTHEN, John (2014), Untitled review of Krockel (2011), in *Time Present: The Newsletter of the T.S. Eliot Society* 83, pp. 7-8.
- WRAGG, David A. (2005), *Wyndham Lewis and the Philosophy of Art in Early Modernist Britain*, Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- WRAGG, David A. (2010), “Conflict ‘resolution’: Wyndham Lewis’s *Blasts* at war” in *London, Modernism, and 1914*, ed. Michael J. K. Walsh, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 101-121.

TERRAFIRMAPEREIRAPORIA IMAGE [DANCE] TEXT TABUCCHI *D'APRÈS* BARTHES

Bernard McGuirk

To read is to struggle to name, to subject the sentences of a text to a semantic transformation [...] All subversion [...] thus begins with the Proper Name [...] What is obsolescent in today's novel is not the novelistic, it is the character; what can no longer be written is the Proper Name.

Roland Barthes (*S/Z*)

fields without origin [...] multi-dimensional spaces [...] tissues of quotations [...] never original [...] writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it [...] the birth of the reader must be at the cost of the death of the author [...] the reader without history, biography, psychology.

Roland Barthes ("Death of the Author")

When the solidarity of the old disciplines breaks down – perhaps even violently [...] performances, "limit works", exist [...] at the limits of "enunciation, rationality, readability etc" [...] Texts are radically symbolic, "off-centre, without closure", playful, offering *jouissance* [...] Texts help us glimpse a "social utopia"... [a] transparency of linguistic relations if not social ones, a "space where no language has a hold over any other".

Roland Barthes ("From Work to Text")

Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe [...] The lover's fatal identity is precisely this: I am the one who waits.

Roland Barthes (*A Lover's Discourse: Fragments*)

Ultimately – or at the limit – in order to see a photograph well, it is best to look away or close your eyes [...] and Kafka smiled and replied: "We photograph things in order to drive them out of our minds. My stories are a way of shutting my eyes".

Roland Barthes (*Camera Lucida: Reflections on Photography*)

"a space where no language has a hold over any other"

Prompted by the centenary of his birth to embrace the legacy of Roland Barthes (1915-1980) and the impact of his invitation to read and/or re-read in a writerly manner, I re-visit Antonio Tabucchi's translingually celebrated novel

Sostiene Pereira (1994) as an exemplary instance of those “texts [which] help us glimpse a social utopia, a transparency of linguistic relations, if not social ones, [and] a space where no language has a hold over any other”. In the process, drawing on key concepts and proposals from Stephen Heath’s anthology of seminal essays by Barthes, *Image Music Text* (1977), not least in distortedly appropriated echo of its evocative title, I shall approach Tabucchi’s narrative from the differential perspectives and challenges implied in and by the shift from the original title in Italian *Sostiene Pereira* (identical in Spanish) to the Portuguese *Afirma Pereira...* and thence, including via the French *Pereira prétend* and the English *Pereira Maintains*, to National territories and the perils of sustaining, affirming, pretending or maintaining; each will be shown to conceal and reveal aporetic gaps in comparative literary and ideological terms and terminologies. The echoing steps whereby Barthes will be invited to sustain a re-reading/re-writing of Tabucchi’s text will also be a work of calculated choreography.

“Lire c’est lutter pour nommer”



“fields without origin [...] multi-dimensional spaces [...] tissues of quotations”: blurbs...

Tabucchi è convinto che è arrivato il tempo in cui dobbiamo chiedere anche alla letteratura di dire la verità: non la verità metafisica e del cuore, ma proprio la verità degli uomini, quella della loro condizione storica, dei pericoli che stanno correndo, degli assassini di cui sono autori e vittime. (Feltrinelli 1994)

A quem e em que circunstâncias conta Pereira o mês crucial da sua vida, um fatídico Agosto de 1938? O livro não o diz, caberá ao leitor escolher entre várias repostas possíveis. Mas Pereira é uma testemunha exacta e, com obstinação e minúcia, conta, como se fizesse um depoimento, um período trágico da sua existência e da história da Europa. Tendo por pano de fundo o Salazarismo Português, o Fascismo Italiano e a Guerra Civil Espanhola, *Afirma Pereira* é a história atormentada da tomada de consciência de um velho jornalista solitário e infeliz. (Leya 1994)

Tabucchi nos ofrece también una espléndida historia sobre las razones de nuestro pasado que pueden ser perfectamente las razones de nuestro incierto presente. (Anagrama 1999)

Lisbonne 1938. Sur fond de salazarisme portugais, de fascisme italien et de guerre civile espagnole, un journaliste portugais solitaire voit sa vie bouleversée. Devenue une œuvre emblématique de la résistance au totalitarisme et à la censure, *Pereira prétend* raconte la prise de conscience d'un homme confronté à la dictature. (Gallimard Folio 2010)

And, after the BBC radio broadcast version of August 2011, the novel which had sold over 300,000 copies in its original Italian and translated Portuguese editions, but only some 5,000 on publication of the first edition in English, as *Pereira Declares*, the sales figures and the blurb explode:

It seems to me that *Pereira* is not yet widely read in English, but holds a heroin-like attraction for those few who have tried it.” Mohsin Hamid; “The most impressive novel I’ve read for years.” Philip Pullman; “Close to being a perfect novel!” John Carey (Canongate 2011)

The majority of readers and critics will have read and reacted to the work – and its texts – in translation, in translations. As shown, the respective titles vary accordingly and one such, the second English version, even omits the sub-

title – *Una testimonianza / Um testemunho / Una declaración / Un témoignage* – yet, as there will always be a supplement, the shift from its initially chosen title, from *Pereira Declares. A True Account to Pereira Maintains*, suggests some awareness of, or responsibility for, consequent aporia: To whom? When? Why? Under what conditions? To what authority?... are the multiply repeated tropes, “sostiene Pereira”/ “afirma Pereira” / “sostiene Pereira”/ “Pereira prétend” / “Pereira declares” or “Pereira maintains”, addressed or reported? Perchance under pressure “when the solidarity of the old disciplines breaks down – perhaps even violently”? and, as will become apparent, challengingly, for addressees in any language, themselves ever under interrogation as they re-write, far from true accounts, “at the [very] limits of enunciation, rationality, readability etc”.

l’histoire... Sustiene Pereira

Portugal, 25 July 1938; self-isolated from but ideologically neighbouring Fascist Spain, Italy and Germany. An ageing, tubby, literary editor, for long a crime reporter now charged with a supposedly harmless culture page for the weekly *Lisboa*, Pereira is a Catholic “a modo mio” and a widower preoccupied with resurrection; shy and bookish, given to eating and drinking alone, *omelettes à fines herbes* and too many glasses of sugar-laden lemonade. Into his life, along with a girl friend, Marta, pops the half-Italian, half-Portuguese, Monteiro Rossi, an idealist activist prone to leftist thinking and penning articles on living writers rather than commissioned anodyne obituaries on safely departed authors. Pereira pays for but does not publish the ostensibly dangerous material which he stores away, incapable of destroying it. Male figures flit or filter through Pereira’s routine existence: Padre António, a faithful confessor yet a priest alert to the danger of fellow-travelling with Franco’s Spain; Dr Costa, his gently indulgent GP; David Mayer, his hoodlum-victim kosher butcher; Silva, a Coimbra traditionalist and ivory-tower Professor of Mediaeval Literature; Dr Cardoso, a modernizing health-spa psychotherapist; his boss, the unnamed louche and regime-supporting editor-in-chief of *Lisboa*. Women figure, too; the radical, chic, Marta, alias the “Lise Delaunay” of her French passport; Ingeborg Delgado, a one-legged Jewish woman of Portuguese ancestry, fleeing from Germany, casually met on a train; Celeste, his police-informer caretaker; and his never-named deceased wife with whom – or via her photograph with or in which – he converses or confides. Finally irrupting into his closeted world bursts a secret policeman, assassin “Captain” of Fonseca and Lima, the

named interrogators and murderers of the Pereira-sheltered in-hiding Monteiro Rossi; and then...“it is best to look away or close your eyes” [...] “I am the one who waits”.

sjuzhet... TerrAfirmaPereiraPoria

Can there ever be a *terra firma*? Not least, in translation? For translations are but, also, “performances, limit works”, as, indeed, they do trans [but already and ever too] late... becoming, with varying degrees of effectiveness, “texts [that may be] radically symbolic, exist[ing] off-centre, without closure, playful, offering [at best] *jouissance*”. As surely as *tradurre* will have slipped into *tradire* so *traduzir*, *traducir*, *traduire* will ever traduce; and whether Pereira *sostiene*, *afirma*, *sostiene*, *prétend*, or *maintains*, what will be sustained is both difference and *dif-férance*. For, as Jacques Derrida has no doubt embraced, and been embraced by, Roland Barthes in locating the pleasure of the text, he has declared: “the place of aporia is at the border” (Derrida, 1993, 12). Has there ever been a *terra firma* Nation? A sovereign State controlled, tight, constructed within borders... alone? In António Salazar’s *Estado Novo*, which was to perjure/perjure from 1933 to 1974, were the Portuguese ever to be sustained, affirmed, (re)claimed, maintained – or detained, “even violently” – merely by being deemed (and as late as 1965, defiantly declared, by Salazar himself) as... “orgulhosamente sós”? How can/may any such position/posture have been but pretence, the later dictum “proudly alone” but a lingering (paranoiac? still colonizing?) preten-tion; “whether or not the subject is already [proleptically] dead”? That is the question confronting the eponymous Pereira. Is he, in the wake and shadow of his deceased consumptive wife, himself already consumed, by the agents of the regime, as lifeless; existing still but living tenuously under the firm terror and censoring hand of an encroachingly totalitarian State? How is the subject to escape subjection? How is a quietist editor of the mere “Culture” page of *Lisboa* to emerge from creeping abjection? And where is one’s subjectivity to be found? Not, for sure, in the premature example of upstart (*monteiro*) radicalisms (*rossi*) of a naive son-substitute, however tenderly protected, adopted.

“orgulhosamente sós” ... “a way of shutting my [our; their] eyes”

If, for Umberto Eco “subjectivity resides within the adverb” (Eco in Violi, 2006), for Barthes and, exemplarily, in the *sjuzhet* that is *Sostiene Pereira*, “writ-

ing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it". As the text moves away from the drudgery of workaday journalism and *obéissance*, so the passive *lisible* – the act of editing – turns towards an active *scriptible*; so the dead hand of obituary will be transformed by an albeit deferred, temporarily closeted, guarded resistance. The text will, meanwhile, “help us glimpse a social utopia” as yet only distant, dreamed of as lying unattainably beyond the borders of a Portugal illusorily hemmed in by the Axis and Iberian powers. Such a governmentality – *sostengo* – will soon be open/ed (up) to supplementary *parerga* and *paralipomena*, appendices and omissions, operating at once within and from outside the close(d), tight(ly held), man-handled, framings of State discourse; through the modest agency of a self-effacingly resigned Pereira, challenged, driven, eventually, to affirm.

Namings framings re–namings... and adverbs

If, for Barthes, and in this case *par excellence*, “all subversion [...] begins with the Proper Name”, then *who* is Pereira? And what might naming *qua* framing subvert? While the novel’s title might invite the nascent lector-scriptor to pay attention to Barthes’ semic or character code, s/he cannot fail to be disconcerted by his further claim: “What is obsolescent in today’s novel is not the novelistic, it is the character; what can no longer be written is the Proper Name”. Might [*Sostiene*] *Pereira* be both all-subversive and, yet, as a name, as a signature, unwritable?

In the context of the narratological enterprise of the formalist and structuralist generations, it is not in the least surprising that Barthes should write of the “Proper Name”, understood as a character, as being obsolescent. For the structuralist, it is the ordering, the *diegetical* patterning of fictional discourse, rather than any psychologizing, which determines the semic code. However much the reader might initially resist such subjugation or transcendence of the individual by the sign or conventional system of signs socially, it is somewhat harder to refute a structuralist view of character as that which amounts to a series of signs on a page fictionally. It may be recalled that, in Aristotelian tragedy, “the notion of character is secondary, entirely subsidiary to the notion of action”. Furthermore, “it must not be forgotten that classical tragedy as yet knows only “actors” not “characters” (Barthes, 1984, 104). The shift in meaning from *persona* as a voice behind the mask to *person* as being is a relatively modern, arguably Romantic development. Rather than the subjectivity

subsequently attributable to actOR, or the specific reification of an actION, formalist and structuralist theories focus on a different linguistic function, namely, on the participial actANT, a form which partakes of the nature of a verb and an adjective and underpins those notions which construe character as describing action.

The actantial sphere in which the name *Pereira* operates may be traced from the outset as not a splitting of personality (psychoanalysable) but as a splintering of masks (stageable). The protagonist is constructed in space and time in invitedly familiar clichéd framings. “He” is to be located at home “all’altezza della Cattedrale, perché lui abitava lì vicino, in Rua da Saudade” (15); not surprisingly, appearing to escape from political realities in a scholastic preoccupation with religion, “La resurrezione della carne, che era una sua fissa” (9), he dwells in the past... but whose past?

Si chiese: in che mondo vivo? E gli venne la bizzarra idea che lui, forse, non viveva, ma era come fosse già morto. Da quando era scomparsa sua moglie, lui viveva come se fosse morto. O meglio: non faceva altro che pensare alla morte, alla resurrezione della carne nella quale non credeva e a sciocchezze di questo genere, la sua era solo una sopravvivenza, una finzione di vita (15).

To be resurrected or not to be resurrected, that is but one of the unresolved questions in the Judaeo-Christian schisms which have bedeviled Portuguese speculations on national identity, often myth-making, not least whenever a Pereira, an Oliveira, a Vieira, a Moreira – inter al(he)i(r)a – are appropriated for a *novo cristão* tale of conversion from Judaism, forced or otherwise, to Christianity. The legacy of Inquisition is never far from the cyclical national narratives of Iberia and, sure enough, the photograph of a wife which is to play a predominant role in the plot is revealed as having been taken “durante una gita a Madrid”. Whence, “sullo sfondo si vedeva la sagoma massiccia dell’Escorial” (16); but a day trip, though centuries removed from the heady freedom of speech, writing, reading and performances of the emblematic *Generación del ’27*, nostalgically re-evoked as a fleeting aporia between the monumentally gloomy past and the looming future of State and Religion in “un po’ di profumo spagnolo che era rimasto in un flacone che aveva comprato nel millenovecentoventisette a Madrid” (16). What is a man to do when so plunged into, at best, ambivalence à la Olam Ha-Ba, at worst, sinful despairing of an afterlife *alla cattolica*, the mere routine oblivion of forgetting his Café Orquídea bill

and, zeugmatically, his hat and newspaper? Objective correlatives for material existence: “lasciò il suo giornale e il suo cappello, perché forse con quella calura non aveva voglia di metterselo in testa, o perché lui era fatto così, che si dimenticava gli oggetti”? (14-15). Or are these *unreality effects*?

Chronotope

“Onore a Francesco Franco Onore ai militari portoghesi in Spagna” (20) proclaims the banner slung from tree to tree in the Praça da Alegria where Pereira is snatched back to reality amidst the singing and dancing of “una festa salazarista”, momentarily to wallow in nostalgia for his Coimbra student days, when “il giovane cominciò a cantare una canzone italiana, ‘o sole mio” (21). Monteiro Rossi un-masks his half-and-half nationality and lexically hybrid persona and – *nostalgia interrupta* – triggers the *fort-da* relation with death-life, literature-politics, timidity-temptation, forgetfulness-decisiveness, self-negation-self-protection, abjection-indignation which is to re-construct and sustain... *Pereira*: toing and froing – pear tree / pear-shaped / *père manqué* / *père-fils*... perhaps about “to subject the sentences of a text to a semantic transformation [...] All subversion”. In order for the sphere of action to engender activism, perhaps further “familiar clichéd framing” – *dea ex machina* – will suffice:

La ragazza che arrivò, sostiene Pereira, portava un cappello di refe. Era bellissima, chiara di carnagione, con gli occhi verdi e le braccia tornite. Indossava un vestito con delle bretelle che si incrociavano dietro la schiena e che mettevano in risalto le sue spalle dolci e ben squadrate. Questa è Marta, disse Monteiro Rossi, Marta ti presento il dottor Pereira del *Lisboa*, mi ha ingaggiato questa sera, da ora sono un giornalista (27).

Marta – *femme-objet* for an archetypal lingering male gaze – bracing herself, subjects her frame, *ipsa dixit*, to the transgendering function of a latter-day Fernando via a sly reference to Pessoa (ele mesmo): “Scrivo lettere commerciali per una ditta import-export, lavoro solo la mattina” (28). Part-timer, part-agent... full-on *provocateuse*:

dottor Pereira, mi piacerebbe ballare questo valzer con lei. Pereira si alzò, sostiene, le tese il braccio e la condusse fino alla pista da ballo. E ballò quel valzer quasi con trasporto, come se la sua pancia e tutta la sua carne fossero sparite per incanto. E intanto guardava il cielo sopra le lampadine colorate di Praça da Alegria, e si sentì minuscolo, confuso con l’universo. C’è un uomo grasso e attempato che balla con una giovane

ragazza in una piazzetta qualsiasi dell'universo, pensò, e intanto gli astri girano, l'universo è in movimento, e forse qualcuno ci guarda da un osservatorio infinito (28-29).

Cherchez la femme? But find Dante: “L'amor che move il sole e l'altre stelle” (amidst the constellation, the “tissues of quotations”, “never original”). *Quelle femme?* Chameleon Marta will slough her colouring, crop her hair, disappear; for her French passport in waiting transposed into “Lise Delaunay” (do we forge, appropriate, re-inscribe as we read, “what can no longer be written”, the impossible signature of long-escaped Sonia – the Jewish Sarah Illinitchna Stern cum Terk – founder of *Orphisme* and self-exiled in Portugal from 1915 to 1921 before returning to the safety of a post-war Paris with husband Robert Delaunay?).

S/S

Judaeo-Christian tensions will continue to sustain the text's subversion of Salazar's constructedly Catholic Portugal as the (sinfully?) doubting Pereira seeks escape in Coimbra, purportedly to visit and benefit from the impeccably mannered companionship and guidance of “un uomo colto, sensato, tranquillo... scapolo, sarebbe stato un piacere passare due o tre giorni con lei” (56). He doesn't, however, and leaves, disabused, after one night. From Silva he gets but a rigmorole of *saudade*-soaked nationalism (for already and always a fad(o) ed Coimbra “é uma lição de sonho e tradição”) and an ample dose of “livro”, too. For the aloofly academic professor peddles the archetype of specialist Portuguese literature criticism – read the past in order to (mis)understand the present:

Pereira chiese a Silva cosa ne pensava di tutto questo [...] che sta succedendo in Europa. Oh, non ti preoccupare, replicò Silva, qui non siamo in Europa, siamo in Portogallo [...] Anche la Spagna è lontana, disse Silva, noi siamo in Portogallo [...] tu credi ancora nell'opinione pubblica? [...] è un trucco che hanno inventato gli anglosassoni, gli inglesi e gli americani [...] noi non abbiamo mai avuto il loro sistema politico [...] non sappiamo cosa sono le *trade unions*, noi siamo gente del Sud, Pereira, e ubbidiamo a chi grida di più, a chi comanda [...] *laissez faire, laissez passer*, è così che siamo fatti, e poi senti, ti dico una cosa, io insegno letteratura e di letteratura me ne intendo, sto facendo un'edizione critica dei nostri trovatori, le canzoni d'amico, non so se te ne ricordi all'università, ebbene, i giovani partivano per la guerra e le donne restavano a casa a piangere, e i trovatori raccoglievano i loro lamenti, comandava il rè, capisci?, comandava il capo, e noi

abbiamo sempre avuto bisogno di un capo, ancora oggi abbiamo bisogno di un capo. Però io faccio il giornalista, replicò Pereira. E allora? [...] Vai in Inghilterra, disse Silva, là potrai dirlo quanto ti pare, avrai un sacco di lettori [...] Pereira si alzò e se ne andò senza dire altre parole. Si sentiva molto stanco, sostiene” (64-65).

Author(itarian), albeit at a level one Chevrolet (Silva’s) down from that of the Buick-borne survivor of a 1937 assassination attempt, Salazar, the shadowy alter ego whose nostrum and values he pipes, Silva chauffeurs the narrative in the role of dirigiste *lector*. Condescendingly, this ersatz S opposes as superfluous (“Thou Z, thou unnecessary letter”, *King Lear* II. 2. 69) his frustrated interlocutor, an ageing editor but embryonic *scriptor* as yet struggling to uphold, within the actantial framing of *Sostiene Pereira*, a will to perform amidst “tissues of quotations”, liberated, “without [tired] history, biography, psychology”; a protagonist as yet to compose in bold the text that might affirm, and then “ceaselessly” maintain, an “evaporation” of, whence deliverance from, the frozen *bons mots* of Sebastianism into the *paroles* of decisive political action. From *sós* to *SOS*, it might be ventured.

Bracketing Pereira’s journeys to and from Coimbra are the parentheses of a Lisbon *Kristalnacht* – “Notò che la vetrina era in frantumi e che la facciata era imbrattata di scritte che il macellaio [David Mayer] stava cancellando con vernice bianca” (56) – and a challenging chance encounter on the return train:

Era una signora bella, bionda, elegante, con una gamba di legno. Pereira [...] notò che stava leggendo un libro di Thomas Mann in tedesco [...] Piacere, disse, mi chiamo Ingeborg Delgado, sono tedesca, ma di origine portoghese, sono tornata in Portogallo a ritrovare le mie radici [...] Sono ebrea, confermò la signora Delgado, e l’Europa di questi tempi non è luogo adatto alla gente del mio popolo, specie la Germania, ma anche qui non c’è molta simpatia, me ne accorgo dai giornali, forse il giornale dove lavora lei fa eccezione, anche se è così cattolico, troppo cattolico per chi non è cattolico [...] Anch’io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo, ammise Pereira. La signora Delgado [...] disse: e allora faccia qualcosa. Qualcosa come?, rispose Pereira. Beh, disse la signora Delgado, lei è un intellettuale, dica quello che sta succedendo in Europa, esprima il suo libero pensiero, insomma faccia qualcosa. Sostiene Pereira che avrebbe voluto dire molte cose [...] Pereira, disse solo: farò del mio meglio signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann [...] Uscì dal vagone ristorante dando il braccio alla signora Delgado, e si sentiva fiero e turbato allo stesso tempo, ma non sapeva perché, sostiene Pereira (70-73).

Chapter after chapter records the routine pressure of tentatively editing literary history, debates on or clashes over ideological reading and censored writing, ranging from the French Catholic qualms of a Bernanos or a Mauriac to closeted obituary re-appraisals of sacred-cow reputations, for instance, of a nationally deified Pessoa or a tragically heroic García Lorca. However, it is the more direct and overt stimulation or incitement by women characters that prompt Pereira's engagement with the very possibility of *hic et nunc* resistance: with a dancing Marta through the desire to recapture the vigour and however circumspect political curiosity of lost youth – “ho appena finito di tradurre un racconto di Balzac, delle vostre storie preferisco non essere al corrente, non sono un cronista [...] senta signorina, Storia è una parola grossa, anch'io ho letto Vico e Hegel, a suo tempo, non è una bestia che si può addomesticare” (97); from the limping Ingeborg through a rediscovered intellectual restlessness, whence the attraction of magnet “texts [which] are radically symbolic”, not least a pertinent interrogation in German. The Thomas Mann-inspired disclaimer – “io non sono” – of requisite courage cannot disguise the syntagm's sudden exposure of hesitant pride on the part of the challenged scriptor; nor the switch to a Lisbon-suburb version of *Der Zauberberg*, a thalassotherapeutic clinic in Parede. Snatched away from “la notte a finire di tradurre e di ridurre *Honorine* di Balzac” – “Pereira [...] credeva che quel racconto sul pentimento sarebbe stato un messaggio nella bottiglia che qualcuno avrebbe raccolto” (78) – and from the prying eyes of Celeste, his far from angelic and openly pro-Salazar caretaker, the short-of-breath editor risks self-exposure to Dr Cardoso's probingly unwelcome health-spa psychotherapy. And, now – why not? – to a little script-tease...

... *scriptible*.

Reluctance to play the game, whether with would-be hermeneutic therapy, with decoding recordings, or with those who have confronted the work and the text in translation, invites close analysis of a different instrumentality. From such *différance* will emerge an apparatus complementary to, a supplementary agency of, a function “where no language has a hold over any other”; an aporetic instance in which “*non sostiene Pereira*” / “*não afirma Pereira*” / “*no sostiene Pereira*” / “*Pereira ne pretend pas*” / “*Pereira does not declare*” / *nor* “maintains”. First, however, what has been gleaned by the respective Portuguese, Spanish, French and English trans-scriptors so far? By those, it will be

recalled, “themselves ever under interrogation as they re-write ‘at the [very] limits of enunciation, rationality, readability etc’”... albeit aided by Pereira’s reported thoughts, statements or questions – in translation:

Pereira cominciò a sudare, perché pensò di nuovo alla morte. E pensò: questa città puzza di morte, tutta l’Europa puzza di morte [tresando a morte; apesta a muerte; pue la mort; reeks of death] (SP 14).

Sostiene Pereira che da un po’ di tempo aveva preso l’abitudine di parlare al ritratto della moglie. Gli [lhe; le; lui; told it] raccontava quello che aveva fatto durante il giorno, gli [lhe; le; lui; told it] confidava i suoi pensieri, chiedeva consigli. Non so in che mondo vivo [Não sei em que mundo vivo; No sé en qué mundo vivo; Je ne sais pas dans quel monde je vis; It seems that I’m living in another world], disse Pereira al ritratto [...] E poi Pereira pensò al figlio che non avevano avuto [...] Perché se ora avesse avuto un figlio, un figlio grande col quale sedersi a tavola e parlare, non avrebbe avuto bisogno di parlare con quel ritratto che si riferiva a un viaggio lontano del quale quasi non si ricordava più. E disse: beh, pazienza [Bom, paciência; En fin, qué le vamos a hacer; bah, tant pis; well, never mind], che era la sua formula di commiato dal ritratto [despedida do retrato; despedirse del retrato; donner congé au portrait; which was how he always took leave of his wife’s photograph] di sua moglie (SP 16).

Perché chiese questo, Pereira? Perché pensava davvero che Marta potesse arrecare dei problemi a quel giovanotto, perché l’aveva trovata troppo spigliata e troppo petulante, perché avrebbe voluto che tutto fosse diverso, che fossero in Francia o in Inghilterra dove le ragazze spigliate e petulanti [desenvoltas e espevitadas; listillas e impertinentes; désinvoltés et pétulantes; uppish, cocksure girls] potevano dire tutto quello che volevano? (SP 80).

Idiomatically plunged into local colours, tones and territories – however foreign – such familiarizers will have appropriated the story ever to their own satisfaction. At the level, however, of narrative volition, for they will have been “read[ing] with [...] history, biography, psychology”; no doubt... even, complicit with a clinical Cardoso, seeking the comfort zone of the *lisible*, “a space where” *their* “language has a hold”, where *their* diagnosis “posits meaning”. Is this to be a step too far? a wallowing in the *plaisir* of another’s *jouissance*?, a reading that is self-“playful”?... or is it, just a little, voyeuristic?

E mi scusi, dottor Pereira, disse il dottor Cardoso, ora vorrei [queria; quisiera; je voudrais à présent; I have to] farle una domanda intima; quanto a attività sessuale? Pereira

guardò la cima degli alberi e disse: si spieghi meglio. Donne, spiegò il dottor Cardoso, frequenta delle donne [frequenta mulheres; va usted com mujeres; est-ce que vous fréquentez des femmes; do you sleep with women], pratica una normale attività sessuale [tem uma actividade sexual normal; tiene una actividad sexual normal; est-ce que vous avez une activité sexuelle normale; do you have a regular sex life]? Senta dottore, disse Pereira, io sono vedovo, non sono più giovane e faccio un lavoro impegnativo, non ho tempo e non ho voglia di trovarmi delle donne [arranjar mulheres; buscar mujeres; me trouver des femmes; to go chasing after women]. E neanche donnine [Nem sequer meninas; ¿De ninguna clase?; Pas même des cocottes; not even {...} every so often]?, chiese il dottor Cardoso, che so, un'avventura, una signora di facili costumi, di quando in quando [...]. E allora ho un'altra domanda imbarazzante, disse il dottor Cardoso, ha polluzioni notturne [poluções nocturnas; poluciones nocturnas; pollutions nocturnes; wet dreams]? [...] sogni erotici che la conducano all'orgasmo [...]? Senta dottore, rispose Pereira, mio padre mi ha insegnato che i nostri sogni sono la cosa più privata che abbiamo e che non bisogna rivelarli a nessuno (SP113-14)

To refamiliarize is to defamiliarize... again; and Barthes's championing of textuality, as "fields without origin [...] tissues of quotations [...] never original", sustains would-be scriptors whether obliged or choosing to read in translation; and unsettles *a priori* any already improbable consensus as to which S/Z codes might apply to which of the chosen lexies. A putative ordering of the Italian extracts – say, in this instance, cultural; proiaretic; hermeneutic; semic; symbolic – is rendered further "off-centre, without closure", by the sometimes inaccurate and always debatable, semiotically violent, versions in Portuguese, Spanish, French and English, to call on but a few of the haphazard and problematic differences operating between the respective languages and, thence, any discrete applicability of the codes themselves. Each reader, each re-translator, might sustain, affirm, pretend, maintain, just as might Pereira, "ho appena finito di tradurre un racconto". What, where, and why they have been executing the task is more accurately framed as their obscure object of desire... "la notte a finire di tradurre e di ridurre *Honorine* di Balzac"; in the dark cutting-room of their linguistic unconscious where they humbly re-enact on *Sostiene Pereira* the "essai" of Barthes on *Sarrazine*. Across the "multi-dimensional spaces" of male intrusion and libidinal projection – *spécul/homme?* – the lumpen "donne-mulheres-mujeres-femmes-women" and "donnine-meninas-de ninguna clase-cocottes-not even [...] every so often" lapse into but a single object; a reflection further blurred in the two glaring reductions/omissions in the translation, to the extent that the question "Where is woman?" does not

even arise: for the Spanish and the English, respectively, class and frequency would seem to suffice [*puta matrix?*].

The analysand's refusal to countenance interrogatory penetration by a pan-opticon Portugal into the privacy of the self, or by an inquisitorial all-talking cure into the interpretation of dreams, is couched in instant and unambiguous reactions to Cardoso's direct questions: "disse-disse-disse-rispose". Missing is the otherwise pervasive defensive *sostiene* tic. Absent is any negative particle that might echo a mere *non serviam*; room for no "non" / "nãõ" / "no" / "ne pas" / "does not" / nor *nor*. The subject's *step* forward – adverbially and eventually *Francewards* – is as unqualified and decisive as the neologism prompted by Eco's alternative proposal to the confessional stasis of the consulting couch. It is not until alone in the closetedness of his bathroom that Pereira will come out of his reminiscing over a long-lost almost forgotten physical prowess, escapist swimming exercises and, as if speaking on behalf of a collective unconscious, "i nostri sogni" – all in a nation State where even to dream is a sin. *Pas*. A step or an interdiction?

Entrò in casa e per prima cosa riempì la vasca di acqua fresca. Vi si immerse e si strofinò con cura il ventre, come gli aveva insegnato a fare il dottor Cardoso. Poi indossò l'accapatoio e andò nell'ingresso davanti al ritratto di sua moglie [...] Si è fatta di nuovo viva Marta, gli disse [...] beh, pazienza, poi ti racconterò gli sviluppi. [...] Pereira [...] entrò nel Café Orquidea. L'unico motivo per cui riconobbe Marta in quella magra ragazza bionda dai capelli corti [...] fu perché portava lo stesso vestito di sempre [...] Marta sembrava trasformata, quei capelli biondi e corti, con la frangetta e le virgole sulle orecchie, le davano un'aria sbarazzina e straniera, magari francese [...] Forse perché era troppo bionda e troppo innaturale [...] Pereira le chiese: si chiama ancora Marta? Per lei sono Marta, certo, rispose Marta, ma ho un passaporto francese, mi chiamo Lise Delaunay, di professione faccio la pittrice e in Portogallo ci sono per dipingere vedute a acquarello, ma la vera ragione è il turismo. Pereira sentì un grande desiderio di ordinare un'omelette alle erbe aromatiche e di bere una limonata, sostiene. Che ne direbbe se prendessimo due omelette alle erbe aromatiche?, chiese a Marta. Con piacere, rispose Marta, ma prima berrei volentieri un porto secco. Anch'io, disse Pereira, e ordinò due porto secchi. Sento odore di guai, disse Pereira, lei è nei pasticci, Marta, me lo confessi pure (SP 137-38).

Cold-water bath... but in a southern clime. Touching, isn't it? Gentle strokes... but, after all, on doctor's orders; half-tell the wife. Who knows? Will the ensuing encounter release the seme; remove the covers to reveal and con-

ceal the intermingling of narrative codes? Or lapse into the age-old symbolic order of eating; droop, for Pereira, into unaccustomed consuming... of alcohol? As the climactic act of *Sostiene Pereira* approaches, old escapisms into French literature qua coded freedom of expression, flights into high culture or plunges into *omelettes aux fines herbes*, much less a saccharine-sweet self indulgence without danger of self intoxication – lemonade – will no longer suffice.

From text... to work

Verso le dieci telefonò al giornale [...] vorrei parlare con il direttore [...] Senta Pereira, disse il direttore, il *Lisboa* come le ho già detto sta diventando un giornale esterofilo, perché non fa la ricorrenza di un poeta della patria, perché non fa il nostro grande Camões? Camões?, rispose Pereira, ma Camões è morto nel millecinquecentottanta, sono quasi quattrocento anni. Sì, disse il direttore però è il nostro grande poeta nazionale, è sempre attualissimo, e poi sa cosa ha fatto Antonio Ferro, il direttore del Secretariado Nacional de Propaganda, insomma il ministero della cultura, ha avuto la brillante idea di far coincidere il giorno di Camões con il giorno della Razza, in quel giorno si celebra il grande poeta dell'epica e la razza portoghese e lei ci potrebbe fare una ricorrenza [...] Mi scusi signor direttore, rispose con compunzione Pereira, ma senta, le voglio dire una cosa, noi in origine eravamo lusitani, poi abbiamo avuto i romani e i celti, poi abbiamo avuto gli arabi, che razza possiamo celebrare noi portoghesi? La razza portoghese, rispose il direttore, scusi Pereira ma la sua obiezione non mi suona bene, noi siamo portoghesi, abbiamo scoperto il mondo, abbiamo compiuto le maggiori navigazioni del globo, e quando l'abbiamo fatto, nel Cinquecento, eravamo già portoghesi, noi siamo questo e lei celebri questo, Pereira [...] Pereira salutò il direttore e riattaccò. Antonio Ferro, pensò, quel terribile Antonio Ferro, il peggio è che si trattava di un uomo intelligente e furbo, e pensare che era stato amico di Fernando Pessoa, beh, concluse, però anche quel Pessoa si sceglieva certi amici. Provò a scrivere una ricorrenza su Camões, e ci rimase fino alle dodici e trenta. Poi buttò tutto nel cestino. Al diavolo anche Camões, pensò, quel grande poeta che aveva cantato l'eroismo dei portoghesi, macché eroismo, si disse Pereira (*SP* 184-86).

Blasphemy. “Do not take the Name of [the Law] thy God in vain” No longer sufficient for the ever-unnamed director of *Lisboa* is the implicit expectation that his culture-page subordinate will tow the party line; he has to spell it out. A replica of the Coimbra professorial diatribe is the editorial policy: obey; write the past, inhabit history, re-tell stories – one, holy, Catholic, apostolic... Grand Lusitania. Good enough for Camões? Good enough for all. Propaganda

in poetry, brainwashing in prose; once a Portuguese always a Portuguese, one “race”, *de facto*, the abolition of difference.

No thank you. Un-writable, dross; in repetition, even past heroics will be besmirched, *invraisemblable*. One cannot even trust the poets – by their friends shall ye know them.

Lasciò il suo articolo [...] e uscì. [...] Entrò in casa con cautela, con il timore che qualcuno lo stesse aspettando [...] Andò in camera da letto e dette uno sguardo al lenzuolo che copriva il corpo di Monteiro Rossi. [...] Andò alla libreria, e cominciò a sfogliare i passaporti di Monteiro Rossi. Finalmente ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese [um belo; un buen; un beau; {*English aporia*}], fatto molto bene [muito bem feito; muy bien hecho; très bien fait; a good piece of work], la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. Si chiamava Baudin, François Baudin. Gli parve un bel nome [Achou que era um belo nome; Le parecío que era un buen nombre; Cela parut un beau nom; It sounded a pretty good name], a Pereira. Lo cacciò [Meteu-o; Lo metió; Il le fourra; He slipped it] in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me, gli disse [disse-lhe; le dijo; lui dit-il; he told it], è meglio che tu venga con me [é melhor vires comigo; será mejor que vengas conmigo; c'est mieux que tu viennes avec moi; you'd much better come with me]. Lo mise a testa in su, perché respirasse bene [para que pudesse respirar melhor; para que respirara bien; pour qu'elle respire bien; so that she could breathe freely]. Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio.

Era meglio affrettarsi [Tinha de se despachar; Era mejor darse prisa; Il valait mieux se dépêcher; Better be getting along], il “Lisboa” sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira. (*SP* 206-07)

What's in a name, what (who) is in a frame? “Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe”. Slippage between *gli* and *lo*, third person indirect object pronoun pertaining to the wife addressed in the vocative and the direct object pronoun referring to the *ritratto*, evidently poses a challenge to – entraps? – the English-language translator. Does he go for *her* or *it*? A decision confronting Pereira, too... Can – will – he break the frame of his own dilatory subjectivity? Step out of the mould of fatalist *saudade*? “The lover's fatal identity is precisely this: I am the one who waits”: thus spake Lusitania in its forlorn Sebastianist longing.

The reputed passivity of a Nation-in-waiting has been unmasked as a lie – “violently” – in and by a *Estado Novo* whose murderous agents have long penetrated into lives and deaths within and beyond geopolitical frontiers; trans-

gressing, colonizing, stifling. Inside. Outside. Or is there no operable distance between such terms? Borders, aporetic, are there to be crossed, ever differently, even revolutionarily. Yet can a man, merely “by taking thought, add one cubit unto his stature”? Might one, however, award himself a higher rank; and might Pereira pretend, à la française, to be honourably other, to become, *bel nome*, a “François Baudin”... Rear Admiral to Napoleon, “*Membre de la Légion d’Honneur*”? For a portly subaltern editor of no little corporation and, now, albeit elderly, no longer feeling “minuscule”, thinking has already been supplemented by writing – and there is to be no turning back, either from crossing the Pyrenees or from... agency.

***Le dispositif* and the question of agency: from “proudly alone” to honourably together**

Via the writings of Foucault, Deleuze or Agamben, for instance, the some-would-say untranslatable term *dispositif* – device, apparatus, or lines of force – has been used to refer to an instrument of resistance to reading closures, to a forceful, even violent, opening up of texts to interrogations demanded by each shift from *lisible* to *scriptible*. Questions to be posed in respect of a re-reading, a rendering ever re-writable *qua* text, of *Sostiene Pereira*, might include: Does resistance come from inside or outside the *dispositif*? Does such resistance already and always ask awkward questions of the state apparatus? Within and without (outside of) *le dispositif* – is there an agency, the agency of our activities as readers, writers, critics, thinkers, ever keeping the *dispositif* moving, open(ed up), never allowed to be arrested, stable; stressing the dialogical multiplicity of the voices of resistance to and of the *dispositif*?

Intervening in the organizing apparatus, in the moving device, is a particular agency... Sometimes, an insufficient agency, one without an accompanying, adequate, ideology, fails the subject’s resistance to the confining apparatus, the straitjacket. In the case of Pereira, a reader yet to write, the psychoanalysis (or pseudo-psychology) of Dr Cardoso has proved to be but a failed attempt via such tired instruments as the interpretation of dreams or concomitant assumptions that relate a patient’s health and happiness to a necessary delving into his or her sexual life or sexuality. Ever moving between the private and the public is the oft-neglected particular; for instance, an individual and subjective refusal of a transcendental signifier, of an all-seeing God, of a dictatorship, of the Panopticon. Though, under scrutiny, the personal is also and

always political, the particular will still require a politics of action, a coming out in (into the) public. In the verbal/non-verbal, static/dynamic textual play of *Sostiene Pereira*, the very possibility of being “proudly alone” is brought under erasure; becoming (in the sense of Deleuze, via Spinoza,) an “honourably together” which, in the legion of the adverbial, bodes and welcomes dignity through solidarity.

Yet, again, in respect of the end of the *histoire* and the furthering of the *sjuzhet*, an engendered question must be pursued: “and where is woman”? Not this time à la Sigmund but rather à la Jacques. In “Choreographies”, an interview-dance with Christie McDonald, Derrida responds to her question: “how would you describe woman’s place?”:

Why should a new ‘idea’ of woman or a new step taken by her necessarily be subjected to the urgency of this topo–economical concern? [...] This step only constitutes a step on the condition [...] that it dance otherwise [...] The most innocent of dances would [...] escape those residences under surveillance; the dance changes place and above all changes women’s movements, and of some women in particular, has actually brought with it the chance for a certain risky turbulence in the assigning of places. [...] Is one then going to start all over again making maps, topographies, etc.?, distributing sexual identity cards? The most serious part of the difficulty is the necessity to bring the dance and its tempo into tune with the “revolution”. The lack of place for [...] the madness of the dance [...] can also [...] serve as an alibi for deserting organized, patient, laborious “feminist” struggles [...] an incessant, daily negotiation – individual or not – sometimes microscopic, sometimes punctuated by a poker–like gamble; always deprived of insurance, whether it be in private life or within institutions. Each man and each woman must commit his or her own singularity, the untranslatable factor of his or her life and death. (Derrida and McDonald, 68-69)

All the narrative’s literary authors are male... lying under the sign of *obituary*, be they French, Italian, Spanish, German or, insistently, by ultimatum or dictat, Portuguese. Yet the agency which drives the *dispositif* – the device, the apparatus, the lines of force – is multi-directional and includes relationships and figures plural; across and beyond frontier/s. Dancing with Marta, dalliance with Ingeborg, and communing with either and both *gli* and *lo*, as will be seen via the role of the photograph of Pereira’s wife, bring the passive male, “whether or not the subject is already dead”, à la Roland, “into tune with the ‘revolution’ [...] punctuated by a [...] gamble; always deprived of insurance [...] in private life or within institutions”. Whether headily, limpingly or confes-

sionally, the “fatal identity” of the “one who waits” will be to accept the invitation to *quel valzer*, to embrace the challenge made in the *vagone ristorante*, to break that frame whereby “every photograph is this catastrophe”... potentially.

In contrast with the frozen images of the feminine as martyr, virgin or invalid of a Portugal-peddling *Estado Novo* ranging from, in public, a fourteenth-century Inês de Castro to a twentieth-century Apparition of Fátima or, in private, a monochrome memento of a consumptively pious childlessness, reinforced by the further mortal loss of the proto-son Monteiro Rossi, re-vitalizing touches, words, glimpses of a particular alternative – “a new ‘idea’ of woman” – are on offer. The “chance for a certain risky turbulence in the assigning of places”, however, will require re-appraisals of the reading self, of silence versus talk, of sight versus insight; and of photography versus writing? To break out of (“e se à porta [não] humildemente bate alguém, é uma casa portuguesa, com certeza”) the insufferable *fort-da* cycle of repetition, adoption and abandonment, illusory gain and renewed absence, in order to transform supine past into upright present and to take the step, the steps, towards an intensive future, the subject must “dance otherwise”, but never again innocently, in order to “escape those residences under [Salazar via PVDE cum PIDE] surveillance”, in the phantom-limb partnership of a rejuvenating but gone-forever “Delaunay”, a crippled, courageous, determined, but departed Jewish refugee Delgado... and a she or it *ritratto*.

“Each man and each woman must commit his or her own singularity, the untranslatable factor of his or her life and death”, indisputably; but the Self is insufficient without dialogue, translations, without either entering or breaking the frame, the place of and in the other, undoing enclosures, prior to the crossing at and of the *frontière aporétique*:

Giving oneself, that giving – a transition which undoes the properties of our enclosures, the frame of envelope of our identities. I love you makes, makes me, an other. Loving you, I give myself you. I become you. But I remain, as well, to love you still. And as an effect of that act. Unfinishable. Always in-finite. (Irigaray, 1992, 73)

“[Untranslatable], that’s what you are, [untranslatable], tho’ near or far... that’s why, darling, it’s incredible that someone so unforgettable thinks that I am [untranslatable], too”: “Lo metió in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me [...] è meglio che tu venga con me [...] Lo mise a testa in su, perché respirasse bene”.

Passeport, monsieur? Bien... Mais vous voyagez seul? The outer comes to voice the inner, again in agency, as the breath of life is transpired; into *it, lo*, an open, mutual, *dispositif*.

Me...? Better be getting along. *Et moi,...?* Il valait mieux [me] dépêcher. Au revoir; à réécrire...

Marcel

The place of an aporia is at [...]
the approach of the other as such.
Jacques Derrida

References

- BARTHES, Roland (1974), *S/Z*, trans. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1974.
- BARTHES, Roland (1984), *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, London, Fontana.
- ROLAND BARTHES (1993), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, London, Vintage Classics.
- ROLAND BARTHES (2002), *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard, London, Vintage Classics, 2002.
- DERRIDA, Jacques, "Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida", *subjects/objects*, 2 (1984), 5-19.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Aporia. Dying - awaiting (one another at) the "limits of truth"*, trans. Thomas Dutoit, Stanford, California, Stanford University Press.
- IRIGARAY, Luce (1974), *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1992), *Elemental Passions*, trans. Joanne Collie and Judith Still, London, Athlone.
- TABUCCHI, Antonio (1994), *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli.
- Afirma Pereira (2012)*, trans. José Lima, Alfragide, Leya.
- Sostiene Pereira (1999)*, trans. Carlos Gumpert y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama.
- Pereira prétend Un témoignage (2010)*, trans. Bernard Comment, Paris, Gallimard Folio.
- Pereira Declares (1995)*, *A True Account*, trans. Patrick Creagh, London, Harvill.
- Pereira Maintains (2011)*, trans. Patrick Creagh, Edinburgh, Canongate.
- VIOLI, P. "Il soggetto è negli averbi". Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco, *E/C Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, 2006. At www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php, accessed December 20, 2014.

BLAST, DER STURM, DER BLAUE REITER: A NETWORK OF BELIEF IN “SOCIETY’S REBIRTH THROUGH THE UNION OF ALL POSSIBLE ARTISTIC MEANS AND MIGHT”

Manuela Veloso*

mveloso@iscap.ipp.pt

*The future European would be German-like, but therefore
the German people must become good Europeans^[1]*
(Franz Marc, 1914)

The impact that the First World War would have upon the people of the countries involved was unpredictable. Whatever happened, it could be anticipated that artists and writers would be scrutinised from a new and revealing point of view, that of the soldier. The experience of the soldier would be substituted for that of the rebel and bohemian artist; paradoxically, a massive machinery of combat was being prepared to confront the very men who were its progenitors.

It is interesting to observe that Vorticism lasted as long as the First World War: *Blast* 1 was launched in 1914 – five weeks until 4 August – and faded out in 1918, after the Vorticist exhibition in New York, in 1917.

* ISCAP/CEI – Instituto Politécnico do Porto * ILCML – Universidade do Porto.

1 My translation of: „Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muß der Deutsche ein guter Europäer werden” (*apud* Anz / Stark, 1982: 305). When Franz Marc dies in combat on March 4, 1916, *Der Sturm* publishes (April 1916) his essay “Im Fegefeuer des Krieges” [In the Purgatory of the War] (1914), from which this quotation is taken.



REVIEW OF THE GREAT LONDON VORTEX

Fig.1 – Blast 1, 1914 and Blast 2 – War Number, 1915

Wyndham Lewis's illness in 1915 may have saved his life because it delayed his early enlistment and service at the front. In March 1916, he volunteered as a gunner in Royal Garrison Artillery. At the end of the war, Lewis discussed the topic of war art in his introduction to the catalogue for the *Guns* exhibition "The Men who will Paint Hell: Modern War as a Theme for the Artist", which appeared in the *Daily Express* for 10 February 1919, where he wrote that "this subject-matter is not war, which is as old as the chase or love; but modern war". This theme has been explored by Lewis studies, notably in *Wyndham Lewis and the Art of Modern War* (1998), where there is a consensus that "Lewis's 'Modern War' connects to wider cultural subjects which concern us all" (Peters Corbett, 1998: 2): (1) The place of the individual 'subject', torn and harassed by the violence of modernized aggression; (2) The ruinous impersonal technologisation of conflict; (3) The desire to investigate modern life through the medium of art.

Taking *Blast* magazine as the primary vehicle of these reflections, we may consider an excerpt from its opening Manifesto, to acquire a sense of its concerns:

[...]

6. Humour is a phenomenon caused by sudden pouring of culture into Barbary.
7. It is Chaos invading Concept and bursting it like nitrogen.
8. It is intelligence electrified by flood of Naivety.

9. It is the Individual masquerading as Humanity like a child in clothes too big for him.
10. Tragic Humour is the birthright of the North.
11. Any great Northern Art will partake of this insidious and volcanic chaos.
12. No great ENGLISH Art need be ashamed to share some glory with France; tomorrow it may be with Germany, where the Elizabethans did before it.
13. But it will never be French, any more than Shakespeare was, the most catholic and subtle Englishman.^[2]

We are immediately in contact with another sort of aggression – not physical, but mental: the *agon* of satire, which, according to Alan Munton, is “to create and instantly to disavow. The reader asked to concur with the visions of a damaged self, is right to be troubled” (Munton, 1998: 19-20). In the context of a widespread dissatisfaction with nineteenth-century social structures, and particularly in the ebullient period preceding the Great War, art came to be seen “as a kind of ‘advance guard’ for social progress as a whole” (Edwards 1999: 187), led by European High Modernism and its several avant-garde movements.

In 1911, the almanac *Der Blaue Reiter* – its icon the blue nostalgia of the European Knight – signals the defence of a creative and ontological will of its posterity, which concurs with the contemporary conclusion that “If it is true that we can find many positive utopias until the 20th century”, as Gonçalo Vilas-Boas maintains, “we may notice that after the First World War dystopias start to prevail. The reasons for such an exchange are essentially historical. In any case, we are facing highly regulated societies where the place of the individual Self is not guaranteed”.^[3]

The inner conflicts that may arise due to the sense of vacuity of the Self overwhelmed by exterior circumstances show up again and again in Wyndham Lewis’s work, as in the play *The Ideal Giant*, which deals metaphorically with the role of the artist. It incorporates a central paradigm of the Lewisian philosophy of ‘The Enemy’, which considers that artists may become destruc-

2 *Blast* 1: 27-8. The two numbers of *Blast* are available in <http://library.brown.edu/pdfs/1143209523824858.pdf>

3 My Translation from : “Se encontramos muitas utopias positivas até ao século XX, notamos também que a partir da primeira guerra mundial começam a dominar as distopias. As razões para tal mudança são essencialmente históricas. Mas em qualquer dos casos estamos perante sociedades altamente regulamentadas onde o lugar do Eu individual não está garantido” (Vilas-Boas, 2002: 95-6).

tive if they participate in social life. This play was written during the war and was published in the *Little Review* in May 1918. The play has three scenes and the action takes place in 1914, at a notably international and elitist restaurant:

In the Restaurant Gambetta in German London, in October, 1914; Belgian ‘refugees’ have found it out in numbers. The Restaurant is French; an Austrian keeps it. A Russian wood-painting of a Virgin and Child gives the German cultured touch. (Lewis, 1978: 120-3, with some elisions in the text)

The *melting-pot* atmosphere of the restaurant overwhelms the circumstantial logic of the emerging war and is evidence that Lewis’s preferred transcendent is Humour: as may be seen in the positive Vorticist ‘Blasts’ and ‘Blesses’:



Fig. 2 – Manifesto in Blast 1, 1914.

Much *avant-garde* artistic production occurred in such gathering places as cafés, clubs, cabarets, galleries, literary *soirées*, and, of course, publication in little magazines. Debates about art and spontaneous performance often took

place: in London, at the Café Royal or at the Cave of the Golden Calf;^[4] and in Berlin at the Café des Westens, at the Grössenwahn or at the majestic Romanisches Café, with their many expatriate *habitués*. Journals and information on even the most recent publications could be found in such venues, and people could be seen circulating poems, short stories, plays and essays.

The expressionist poet Else Lasker-Schüler, who wrote frequently for *Der Sturm*, has described the cafés as “stock markets where businesses were set up” (*apud* Miller, 1999: 34). Recitals articulated the different arts and were conceived in different languages, in parallel with the little magazines, which became international forums for art. Immediately before the outbreak of war, a new combative development in the chain^[5] of artistic production, meta-production and reception was emerging from new developments in London, Berlin and Paris as well as in many other European cities.

In the brilliance of Berlin in the decade after 1910, *Der Sturm* magazine was founded by Herwarth Walden (Georg Levin before Else Lasker-Schüler renamed him), who was the most influential cultural impresario of the Expressionist decade. A two-way dynamic of international communication was evolving: *Der Sturm* took a huge number of exhibitions throughout Europe before and during the First World War, always maintaining political autonomy and supporting the internationality of art and its makers, as well as its intelligentsia. *Der Sturm* not only presented different European modernist movements, but also articulated several of the arts, like painting, illustration, literature, music, architecture, theatre and film. Walden intended to establish a sort of artistic network [*Netzwerk*] (cf. Alms, 2000: 31).

In his book entitled *Wyndham Lewis*, Richard Humphreys establishes a relation between *Blast* and *Der Sturm* which is particularly interesting for this present study:

As Lewis’s biographer Paul O’Keeffe has shown, the strange ‘lampshade’ symbol for the vortex deployed in *Blast* is derived from the storm canvas cones used by ships to warn of storms – in this case indicating one coming from the north. This is, light-heartedly, significant – Lewis countering what he saw as a Mediterranean flow of artistic energy with

4 In 1912, Madame Strindberg leased a draper’s basement in Heddon Street, a cul-de-sac behind Regent Street, and created the Cave of the Golden Calf. This low-ceilinged nightclub was decorated by Spencer Gore in murals inspired by the Russian Ballet, with contributions by Jacob Epstein and Wyndham Lewis.

5 Initially *Der Blaue Reiter* almanac was to be called *Die Kette* [*The Chain*].

a distinctly northern, specifically English, one. *Blast* includes a highly favourable review by Lewis of an exhibition of German Expressionist woodcuts and the leading Berlin Expressionist journal was *Der Sturm*, clearly an influence on the title and contents of the London magazine. (Humphreys, 2004: 30-1)



Fig. 3 – *The Vortex*, as presented in *Blast*.

The theorists of the *Wortkunst* – Herwarth Walden, the editor of *Der Sturm*, Adolf Behne, Lothar Schreier, and Rodolf Blümer – envisioned a new social function for art, which was coincident with the enthusiasm to develop *Der Blaue Reiter*, taken up by Hugo Ball, who called Kandinsky “The Prophet of a new Renaissance,” since he believed in “the reawakening of society by bringing together all artistic means and their powers”^[6].

Der Blaue Reiter Almanac was edited by Kandinsky and Franz Marc in 1912 and published in Munich by R. Piper & Co. Verlag. The almanac is a realization of Kandinsky’s ideas as they were formulated in his book *The Spiritual in Art* [Über das Geistige in der Kunst], about the new art and a synthesis of all the arts (Kandinsky, 1911). This search for a synthesis – based upon his concept of the Principle of Inner Necessity – would result in a very effective counterforce to imposed rules. This was also a Vorticist credo. In “Art Vortex – Be Thyself” (*Blast* 2: *War Number*), Lewis highlights the way to achieve this:

You must talk with two tongues, if you do not wish to cause confusion.

You must also learn, like a Circassian horseman, to change tongues in midcareer without falling to Earth.

6 My Translation of “die Wiedergeburt der Gesellschaft aus der Vereinigung aller artistischen Mittel und Mächte” (*apud* Lankheit, 2004: 282).

You must give the impression of two persuaders, standing each on a different hip – left hip, right hip – with four eyes vacillating concentrically at different angles upon the object chosen for subjugation. (Lewis, 1915: 91)

On April 1, 1914, Pound wrote to James Joyce, letting him know that Lewis was starting “a new Futurist, Cubist, Imagist Quarterly” (*apud* Dasenbrock, 1985: 13). A few days later, *The Egoist*^[7] publicized the appearance of *Blast – Review of the Great English Vortex*, already giving hints that this new periodical had an eclectically explosive tone. According to this announcement, *Blast* intended to arouse “a Discussion of Cubism, Futurism, Imagism, and all Vital Forms of Modern Art.” On 15 July, 1914, Richard Aldington^[8] published an article in *The Egoist* entitled “Blast”, where he reflects upon the fact that the Vorticists “may feel that [they] really belong to other latitudes”, although this circumstance has to be observed from the Anglo-Saxon *blague* point of view – not from the Italian Futurism excitability point of view:

[...] I am extremely glad to welcome the appearance of “Blast” – a periodical which is designed to be the organ for new, vigorous art in England. It is true that even “Blast” contains such alien names as Gaudier Brzeska and Ezra Pound, that Mr. Lewis is half Welsh, and Mr. Wadsworth half Scotch; but still the paper is an effort to look at art from an Anglo-Saxon point of view instead of from a borrowed foreign standpoint.^[9] (Aldington, 1914: 272)

In his essay “Modernism and the Magazines,” Malcolm Bradbury recalls that *Blast* “was concerned with art, literature, drama, music, sculpture, and the great anti-Victorian revolution: ‘there must be no echo of a former age, or of a former manner,’ Lewis pronounced” (Bradbury, 2011: 8). The problem for this war of the avant-garde war against the Establishment was war itself. Just as *Blast* was extinguished after its second issue because of the First World War, so *Der Blaue Reiter* was dissolved for the same reason. Franz Marc and August Macke were killed in combat, and Wassily Kandinsky, Marianne von

7 This issue of *The Egoist* had as subtitle *An Individualist Review. Formerly the New Freewoman*. At this time its editor was Dora Marsden, with the assistance of Leonard A. Compton-Rickett and Richard Aldington.

8 Aldington was one of the eleven signatories of the Vorticist manifesto, along with Malcolm Arbuthnot, Lawrence Atkinson, Jessica Dismorr, Henri Gaudier-Brzeska, Cuthbert Hamilton, Wyndham Lewis, Ezra Pound, William Roberts, Helen Saunders, Edward Wadsworth.

9 *The Egoist*, July 15th, 1914, Vol. I, no. 14.

Werefkin and Alexej von Jawlensky compelled to go back to Russia, because of their nationality. Hugo Ball's tenets for the new *Baukunst* [Construction Art] totally conformed to the ideals of *Der Blaue Reiter*, as it had originally been conceived. Ball therefore wanted to join the project and establish an Expressionist Theatre, which he called *Künstlertheater* [Artists Theatre] with the following proposed structure:

Kandinsky.....Total work of art
 Marc.....Scenes for *Storm* [*Sturm*]
 Fokine.....On Ballet
 Hartmann.....Anarchy of Music
 Paul Klee.....Designs for *The Bacchantes*
 Kokoschka.....Scenes and Plays
 Ball.....Expressionism and the Stage
 Jewrenow.....On the Psychological Element
 Mendelssohn.....Stage Architecture
 Kubin.....Design for The Flea in the Fortified House

However, Kandinsky ended up by not collaborating with Ball, as he explained in a letter to Herbert Read of November 18, 1933: “*Der Blaue Reiter* – that was the two of us: Franz Marc and myself. My friend is dead, and I do not want to continue alone” (*apud* Falkenstein, 2005: 35).

Compared with *Der Sturm*, both *Blast* (1914-15) and the *Blaue Reiter Circle* (1911-1914) had a brief existence. The almanac from 1912 was the only one published in that form. The cover of the first edition carried a Kandinsky engraving from 1911. Successive re-editions of the almanac have distinguished it within the milieu of the little magazines. Moreover, *Der Blaue Reiter* left a vast number of paintings which are still exhibited at the *Lebenbachhaus* gallery in Munich. Despite its small format, *Der Blaue Reiter* published 144 illustrations by authors of several nationalities, times and artistic trends. This embodied the aim of the “Blue Knights” for an artistic transversality that crossed time and space; by displacing perspectives in this way, it was in itself the embodiment of its own modernity.

In contrast with the painters of the *Brücke*, who were broadly connected to the mundane side of existence, the ideal of the “Blue Knights” was to distinguish the forms of artistic expression from their circumstances. A paradigm of this is Franz Marc's animal and colour symbolism, which became emblematic

of the *Blaue Reiter* movement; there are also the metaphysics of Klee's magic world, and Kandinsky's mathematical and musical abstractions.

For *Der Blaue Reiter*, art is meant to be international and was fundamentally characterised by dialogue. The first proposal for *Der Blaue Reiter* by its editors was made in Munich, on December 18, 1911. They intended that a book with the title *Der Blaue Reiter* would be published. On June 19, Kandinsky presented Marc with the plan:

Well, I have a new idea. Piper must be the publisher and the two of us the editors. A kind of almanac (yearbook) with reproductions and articles...and a *chronicle*!! That is reports on exhibitions reviewed by artists, and artists alone. In the book the entire year must be reflected; and a link to the past as well as a ray to the future must give this mirror its full life. The authors will probably not be remunerated. Maybe they will have to pay for their own plates, etc. We will put an Egyptian work beside a small Zeh [this last was the name of two talented children], a Chinese work beside a Rousseau, a folk print beside a Picasso, and the like! Eventually we will attract poets and musicians. [...]"^[10]

The last texts are Kandinsky's "Über die Formfrage" [On the Question of Form], with a wide range of illustrations by A. Schönberg, Henri Rousseau, Franz Marc, Alfred Kubin, O. Kokoschka, G. Münter, ancient images and images by children from all cultures. It is worth quoting Kandinsky to establish the tone of his idealizations:

It's better to think of death as life than to think of life as death – even just once. And only on a spot that has become free can something *grow*. The free man tries to enrich himself with everything and to let the life in every being affect him – even if it is only a burnt match.

The future can be received only through freedom. [...]. (*ibidem*: 187)

His second essay is "Über Bühnenkomposition" ["On Stage Composition"]. Paul Klee, Van Gogh and Hans Arp were used for some of the many illustrations to this text. Here Kandinsky introduces the subject of the reader/observer as an integrating element of the work of art, not only by bursting forth from the arts and cultures 'synthesis', but also by performing the final chord that will crown the understanding of the work of art as a whole. Kand-

10 From the English Edition: *The Blaue Reiter Almanac* / edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc; edited and with an introduction by Klaus Lankheit; translated by Henning Falkenstein with the assistance of Manug Terzian and Gertrude Hinderlie, Boston: MFA Publications, 2005, pp. 15-16.

insky would develop this thesis later on, talking about the First and the Second Vibrations, which occur with the inner Efficient Contact between production and reception, and which would be worth comparing with Wilhem Worringer's concept of Empathy.

Kandinsky planned *Der Blaue Reiter* as a 'yearbook'. On May 14, 1912, he wrote to Franz Marc, admitting he was in search of another rhythm for observation and reflection:

The Second Volume: I wish we did not need to rush it at all. Let's quietly receive the material (that is, let's collect it quietly and then select more strictly than the first time). I also have a "selfish" wish: to have my own ideas mature for some time (at least for the summer). I am quite off the track. (*Ibidem*: 29)

In the meantime, in 1913, a new *Blaue Reiter* project was on the way: Marc, Kandinsky, Kubin, Paul Klee, Erich Heckel and Kokoschka planned to illustrate the Bible, an enterprise which remained unfinished as a result of the war. *Der Blaue Reiter* #2 would have a cover with a painting by Franz Marc, two interlaced horses: "Zwei Pferde" [Two Horses]. He finished it only in 1914.

The First World War put into opposition a whole range of individuals whom art had already unified. It is possible to specify several artists whose work shows evidence of points of contact over ethical concerns or their aesthetic views: Georg Trakl, Wyndham Lewis, Oskar Kokoscha, Franz Marc, and Henri Gaudier-Brzeska. Gaudier and Marc, like many other soldier-artists, died in action in opposing trenches.

It is very clear that the 'Elective Affinities' among the intervening magazines of this essay are unique, if we consider their conception of Europeanism, of inter-disciplinarity and plurality as they dealt with the particular atmosphere as it resonated in their *ante bellum* metropolitan headquarters – such as Berlin and London – which welcomed an immense number of young artists and generated a great quantity of new art all over Europe. In 1912, Franz Marc wrote:

There is an artistic tension all over Europe. Everywhere new artists are greeting each other. A look, a handshake is enough for them to understand each other! [...] We must proclaim the fact that everywhere in Europe new forces are sprouting [...]. (Mark, 2005:252)

Somehow, when Marc dies in combat on March 4, 1916, *Der Sturm* published (April 1916) his essay “Im Fegefeuer des Krieges” [In the Purgatory of War] (1914), where he wrote that “the future European would be German-like, but therefore the German people must become good Europeans”.^[11] Franz Marc anticipates the unavoidable need to join cultures by means of a parallel structuring of national identity, according to affinities suggested by individual perception. Wyndham Lewis had always shown sympathy for such a perspective. Talking about the aims of Vorticism in his second autobiography, Lewis says: “It was more than just picture-making: one was manufacturing fresh eyes for people, and fresh souls to go with the eyes” (Lewis, 1950: 125).

We shall always wonder why avant-garde artists chose to go to the Front. *Blast* clearly answers this question. The two numbers of the magazine aggressively attack the aesthetic of the decaying ideas left over from the “the last days of the Victorian world of artificial peacefulness “ (Lewis/Pound letters: 3). Lewis’s tone fertilizes the collective manifestos that declare a powerful reaction against Romanticism, Victorianism, and any sort of sentimentalism or sensationalism, proposing instead a satirical Nordic art with a pace of its own that aligns with modern machine dynamics, as we can read in “Long Live the Vortex!”, in *Blast* 1:

1. Beyond Action and Reaction we would establish ourselves.
2. We start from opposite statements of a chosen world. Set up violent structure of adolescent clearness between two extremes.
3. We discharge ourselves on both sides.
4. We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause, which is neither side or both sides and ours. (Lewis, 1914: 30)

In opposition to the histrionic Italian futurist approach to modernity, the Vorticist target is immune to speed and acceleration and wants to capture “the quality of the contemporary more subtly” (Humphreys, 2004:19). Great Britain was, in fact, the first industrialized country, but for the Rebel Art Centre artists – the embryo of Vorticism – the Italian excitability over Modernity should be avoided by all means. The Vortex itself contains the idea of the creative mind as a source of energy in modern times, according to Henri Bergson’s philosophy of the tri-dimensionality of Time, and its notion of *Durée* which

11 My translation of: „Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muß der Deutsche ein guter Europäer werden” (*apud* Anz / Stark, 1982: 305).

relies heavily on intuition. From there he unfolds an immensity of different perspectives upon life, as is illustrated by Lewis's "The New Egos" manifesto in *Blast* 1, in a world with "an infinite variety of means of life [where] frontiers interpenetrate, individual demarcations are confused and interests dispersed" (Lewis, 1914: 141).

Although he accepted the Futurist notion of the flux of modern life, Lewis rejects an immersion in it, so that "The Vorticist is at the maximum of his energy when stillest," as we read in "Our Vortex", in *Blast* 1 (Lewis, 1914: 148), and it is at the still point of the Vortex that the Vorticist settles. Such energy would generate a powerful creative force over London as a cultural capital, attracting artists and intellectuals from the entire world, as happened with the *Der Sturm* circle. It is not a coincidence that an engraving by Kandinsky, illustrating Edward Wadsworth's essay "Inner Necessity", can be seen in *Blast* 1. As a matter of fact, on a philosophical basis, Vorticism is much more closely identifiable with Expressionism than with Italian Futurism. Ontologically, however, Lewis was sufficiently universal, national and individual:

The universal artist, in fact, is in the exactest sense national. He gathers into one all types of humanity at large that each country contains. We cannot have a universal poet when we cannot have a national one [...]. One man living in a cave alone can be a universal poet.

[...]

All Nationality is a congealing and conventionalizing, a necessary and delightful rest for the many. It is Home, definitely with its compromises and domestic geni. (Lewis, *Blast* 2, 1915: 71-2)

The second and last issue of this magazine, *Blast* 2: *War Number*, would be published in July 1915 and its purpose was to maintain the relevance of art and culture amidst a world at war. Lewis's concern with avant-garde artists as a counterforce to governments adds some aggression to subtleness. In *Blast* 2 he writes the *War Notes*, which include "The God of Sport and Blood", where he evidences his belief on the existence of the universal nature of artistic forces in parallel with governmental powers: "A fact not generally known in England, is that the Kaiser, long before he entered into war with Great Britain, had declared merciless war on Cubism and Expressionism" (Lewis, 1915: 9). Another War Note is "The European War and Great Communities", where

once again he declares his indignation at the demands of the active forces of power:

Every person who says YES, or every person who says JA, is involved in the primitive death-struggle at a word posted on a window, when some alleged synthetic need of these huge organizations demands it. (*ibidem*: 15)

In “Artists and War”, also in *Blast* 2, he conveys his preoccupation with the struggle for the existence of artists on a daily basis in Edwardian society: “The Public should not allow its men of art to die of starvation during the war, of course [...]. But as the English Public lets its artists starve in peace time, there is really nothing to be said” (*Ibidem*: 23). Lewis identified himself as the “Enemy” – the name of one of the little magazines he edited (1926-1929). The cover of the first number is illustrated with a design that might be described as that of a knight, eventually evoking the same spirit of *Der Blaue Reiter*:

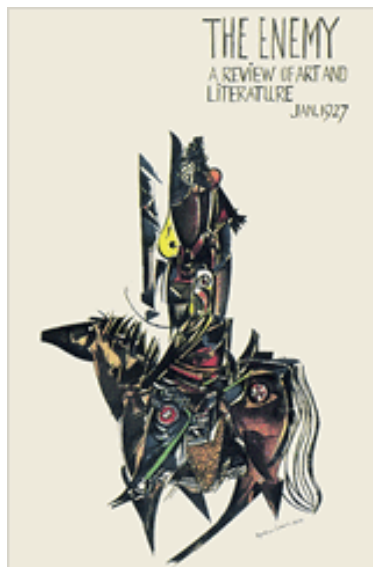


Fig. 4 - *The Enemy* 1- A Review of Art and Literature (Jan 1927)
Edited and illustrated by Wyndham Lewis

Even when he became blind in the latter part of his life, Lewis never gave up the attitude of a detached observer, based upon the ‘great heaven of ideas’ (Lewis, 1982: 150) that was satire. Always conceiving of the artist as a kind of universal genius, in his first autobiography *Blasting and Bombardiering* he describes himself like this:

I will go over my credentials. I am an artist – if that is a credential. I am a novelist, painter, sculptor, philosopher, draughtsman, critic, politician, journalist, essayist, pamphleteer, all rolled into one, like one of those portemanteau-men of the Italian Renaissance. (Lewis, 1937: 3).

It was in *Blast 1* that Lewis wrote the abstractionist play *Enemy of the Stars* – in his words a “dream-play”, a “plunge into the soul” that projected visions from inside, not outside, even though the main characters are described as gladiators who came to save Mankind by rescuing Personality.

Blast permanently appeals to the reader or public: in *Blast 1*, in the ‘Advertisement’ of the dream-play – which is expressionist in the kinesthetic sense of the word – “Enemy of the Stars”, Lewis’s abstractionist experiment on literature, telegraphically announced writing for a theatre audience “packed with posterity, silent and expectant” and “Very well acted by you and me” (Lewis, 1914: 55). In his article of July 1914, about *Blast* in *The Egoist*, Richard Aldington asserts:

To me the most portentous, the most surprising piece of work in the whole volume is Mr. Lewis’s “Enemy of the Stars”. It stirs one up like a red-hot poker. Of course I don’t “understand” it, in the sense that I cannot tell you exactly what the characters looked like, what they dressed in, or quite what they did. It doesn’t seem to me necessary that one should “understand” a geometric problem or a legal document. The important thing is that one should realize the artist’s personality, and undergo the emotions he intended you to undergo in the contemplation of his work.

I do perceive a strong, unique personality in Mr. Lewis’s “Enemy of the Stars”; I do receive all manner of peculiar and intense emotions from it. [...] And Mr. Lewis’s play or story or poem or whatever it is does not seem abstract to me.

The parts I like the best in it are the sudden clear *images* which break across it – flashes of lightning displaying forms above the dark abysmal conflict. For example, this from “The Yard”:

“Three trees, above canal, sentimental black and conventional in number, drive leaf flocks with jeering cry.” (Aldington, 1914: 272)^[12]

12 *The Egoist*, July 15th, 1914, Vol. I, no. 14.

“This sort of writing”, as Wyndham Lewis – the painter and writer – named it, is considered by Paul Edwards to be “one of the first programmatically Modernist works of literature, not just for its style, but because it announced itself to be a fiction, a kind of totem or fetish erected against hostile conditions” (Edwards, 2000: 162).

The experimental procedure to deal with the subject of conflict between inner and outer states of affairs is also evoked in Kandinsky’s *The Yellow Sound: A Stage Composition* [*Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition*]. This is a one-act kinesthetic play with Schönberg’s music, published in *Der Blaue Reiter* almanac. It combines senses and perceptions as if they were characters. Schönberg’s scores for a text by Stefan Georg follow as another crystallization of the inter-arts principle that leads the project. The inclusion of authors such as Carl Einstein, Paul Kahle, and Wilhelm Worringer indicates the will to interact with a transnational scientific platform. There is no conventional dialogue or plot in *The Yellow Sound*. The work is divided into six “pictures.” The conflicting duet here consists of a child in white and an adult performer in black representing life and death. There is another staged conflict between Nature and Man, which invokes Kandinsky’s abstractionist premises of *Concerning the Spiritual in Art* [*Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei*]. The play has remained a curio until recently, but it has been staged and performed as an opera.



Fig. 5 – Cover of the first edition of *Der Blaue Reiter* – Kandinsky’s xylography.

Poster of *The Yellow Sound* Concerts at Chiado Museum, Lisbon, 2006.

“*The Yellow Sound*” performed at Marymount Manhattan Theater of the Guggenheim in 2012.

In the case of Lewis's dream play, even though its "Advertisement" says that the theatre "is packed with posterity silent and expectant" (p. 55), *Enemy of the Stars* has been considered to be possibly "unperformable". In fact, it has been performed three times: once, in the 60s, with Lewis's cover of *Count Your Dead, they are Alive! Or a new War in the making* (1937), as a scenario,^[13] once again focused is a struggling couple coming to terms – in a Beckettian *modus operandi*. In *The Yellow Sound*, the backstage chorus announces the essence of the dilemma: "Tears and laughter ... Prayers while cursing ... / The joy of union and the blackest battles" (Kandinsky, 2005: 210).

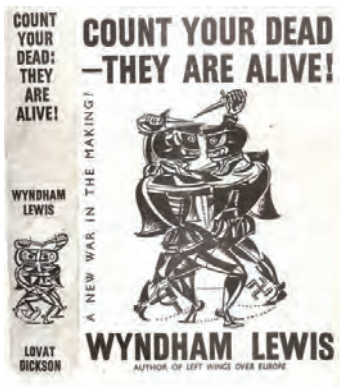


Fig. 6 – Cover of *Count your Dead – They are Alive*.

Fig. 7 – Cover of *Der Sturm*, no 20, 1910, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, text and illustration by Oskar Kokoschka.



13 One was a reading, semi-staged, in Manchester. Recently presented by actors from Bath Spa University, at the *Blast Conference 2014*.

The similarities between this drawing and Oskar Kokoschka's illustration for his play *Murderer: Hope for Women* are significant.

Murderer, the Hope of Women [*Mörder, Hoffnung der Frauen*] is set in the past, at night, in front of a large tower. The action is focused on the characters of "The Man", with his band of Warriors, and "The Woman," with her group of Maidens. The play, which has also been performed as an opera and as a radio play, is characteristic of the internal and external struggle consistent with the artistic and literary works of Vienna at this time, as is evident through the plot. Many of this period's artistic works pertained to the shortcomings of language in its ability to express emotion.



Fig. 8 - Poster by Oskar Kokoschka advertising the première of the play "Mörder, Hoffnung der Frauen" in 1909.

Kokoschka's rejection of Austro-Hungarian Hapsburg culture is conveyed through a scornful treatment of the relationships between men and women as they stood at the time. In his autobiography, Kokoschka describes his battle to come to terms with the "existential malaise" that he felt had gripped the world, and his disbelief of the "possibility of individual action or the control of one's own future." Through Arghol, the protagonist of *Enemy of the Stars*, Lewis projects the same preoccupation:

Will Energy someday reach Earth like violent civilisation, smashing or hardening all? In his mind a chip of distant hardness, tugged at dully like a tooth, made him ache from top to toe.

But the violences of all things had left him so far intact. (Lewis, 1914: 64)

In “A Review of Contemporary Art” and other texts of *Blast 2*, Lewis had made his point about the unavoidability of representation in painting, in any attempt to produce abstraction in art. Apparently, he is disagreeing with Kandinsky’s notion of abstractionism: “as objects, objects in your most abstract picture always have their twins in the material world” (Lewis, 1915: 43) and reinforces this conviction that “these imitations suddenly appear. They appear at once on all hands like mushrooms. [...] this simulacra [...] will appear as though by magic” (*Ibidem*: 71). What connects Lewis and Kandinsky concerning abstractionism is their goal to represent essences and not concepts and this is vividly shown in Lewis’s war paintings as well.

On the 1st January 1918, Wyndham Lewis arrived at Canadian Headquarters, to draw gun emplacements. Then he returns to London and worked on two commissioned paintings, *A Canadian Gun Pit* and *A Battery Shelled*, where we can see that Lewis’s high visual definition copes with Abstractionism because he perceives reality from a unique angle: it is the essence – not the concept – of conflict and trauma that is represented.

Abstractionism emerges in the atmosphere of the coming war. The truth is that war shakes every necessity of abstraction from daily life. The intention of establishing rupture both socially and aesthetically was ironically being materialized. The need to experience Normality was returning. But Normality had changed: it turned out that it could be perceived from both inside and outside simultaneously. And Lewis’s war pictures confirm what he had stated in *Blast 2* in “A Review of Contemporary Art”: “The eyes are animals and bask in an absurd contentment everywhere” (*Ibidem*: 44). Now, the detached observer who had written “The Men who Painted Hell: Modern War as a Theme for the Artist” paints the backstage of the theatre of war and its showmen. Soldiers are shown as actors and spectators, pointing to the creative and ontological will of the posterity evoked in *Enemy of the Stars*, a posterity that was “silent and expectant” before a performance of the cure for trauma, the solving nature of a conflict of what Else Lasker-Schüler identifies with fear: “Until the first human couple was seized with fear, our earthly paradise darkened and lost its equilibrium” (Lasker-Schüler, 1994: 98). Lewis’s Arghol – when killed by

Hanp – “was not sure, if they had been separated surgically, in which self life would have gone out and in which remained.” (Lewis, 1914: 78).

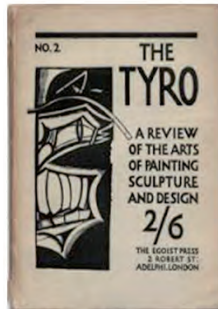


Fig. 9 – *The Tyro* no 2, 1922,
Lewis attempt to continue Blast and Vorticism.

The stage atmosphere is retained in “The Soldier of Humour”, which Lewis wrote during his army training. The Soldier of Humour will from now on “show” himself “manoeuvring in the heart of reality” (Lewis, 1909-27: 19). A “Laugh like a bomb” is the new beauty of this non-human observer of mankind, moving in the arena of satire – “the great heaven of ideas” as described in *Men Without Art*. After all they are “simple shapes”, “little monuments of logic” just reaffirming the Enemy point of view: “Human personality should be left alone” (Lewis, 1909-27: 337).

In the ebullience of war, *Blast* 1 conveys a strong pulse to refraction and conflict which was going on at a national level. After the outbreak of the Great War, *Blast* 2 is the vehicle for a preview of imminent peace, a reflexive atmosphere committed to ethics and aesthetics. In both, another sort of latitude of perspectives and attitudes is felt. The German magazine *Der Sturm*, that prevailed before, during and after the war opens a wide scope of artistic discourse and meta-discourse upon rupture with the *Zeitgeist*. Published before the Great War, the almanac of *Der Blaue Reiter* remains an icon of the blue nostalgia embodied in the European Knight.

References:

- ALDINGTON, Richard, "Blast" (1914) *The Egoist*, July 15th, Vol. I, no. 14.
- ALMS, Barbara (2000), "DER STURM – Corporate Identity für die Internationale Avantgarde", *Der Sturm – im Berlin der zehnten Jahre*, hg. Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Delmenhorst, Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg.
- ANZ, Thomas, and STARK, Michael, Hg. (1982) *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- BRADBURY, Malcolm (s/d), "Modernism and the Magazines", available at: http://malcolmbradbury.com/criticism_little_magazines.html (accessed in September 2014).
- DASENBROCK, Reed Way (1985), *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham LewisP: Towards the Condition of Painting*, Baltimore/ London, The John Hopkins University Press.
- EDWARDS, Steve (1999), *Art and Its Histories: A Reader*, New Haven, Yale University Press.
- EDWARDS, Paul (2000) *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, New Haven and London, Yale University Press.
- FALKENSTEIN, Henning (2005), translation with the assistance of Manug Terzian and Gertrude Hinderlie, *The Blaue Reiter Almanac - Documentary Edition*, Klaus Lankheit, ed./ introduction, Boston, MFA Publications – a Division of the Museum of Fine Arts.
- HUMPHREYS, Richard (2004), *Wyndham Lewis*, London, Tate Publishing.
- KANDINSKY, Wassily (1911), *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei*, Bern, Benteil Verlags AG [2004].
- and MARC, Franz, Hg. (1912), *Der Blaue Reiter*, Jubiläums Edition, München, Zürich, Piper Verlag [2004] / (2005), *The Blaue Reiter Almanac - Documentary Edition*, Klaus Lankheit, ed./introduction, Falkenstein, Henning, translation with the assistance of Manug Terzian and Gertrude Hinderlie Boston, MFA Publications – a Division of the Museum of Fine Arts.
- (1914), *Concerning the Spiritual in Art*. Translation and Introduction M.T.H. Sadler. Toronto/New York, Dover Publications, Inc. [1977].
- KOKOSCHKA, Oskar (1910) *Mörder, Hoffnung der Frauen*, in *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Nummer 20, available at <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg19100714-01.2.3>
- (1971) *Mein Leben*, Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, München, Bruckmann Verlag.
- LANKHEIT, Klaus (2004) „Kommentar“, *Der Blaue Reiter*, Jubiläums Edition, München, Piper Verlag GmbH.

- LASKER-SCHÜLER, Else (1932) *Konzert: Essays und Gedichte*, Umschlagzeichnung von Paul Lasker-Schüler, Berlin, Rowohlt / *Concert* (1994), translated by Jean M. Snook, University of Nebraska Press.
- LEWIS, Wyndham (1909-27) *The Complete Wild Body*, Bernard Lafourcade (ed.), Santa Barbara, Black Sparrow Press [1982].
- ed. (1914), *Blast 1*, Santa Rosa, Black Sparrow Press [1998].
- ed. (1915), *Blast 2*, Santa Barbara, Black Sparrow Press [1981].
- ed. (1921-22) *The Tyro: A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design*, London, Frank Cass and Company Ltd. [1970].
- (1926) *The Art of Being Ruled* (1972, New York, Harper & Brothers Publishers.
- ed. (1927-1929) *The Enemy – A Review of Art and Literature*, 67 Great Russel Street, London WC1, Frank Cass and Company, Senate House Library, Periodicals, University of London.
- (1934) *Men Without Art*, New York, Russell & Russell [1964].
- (1937) *Blasting and Bombardiering*, New York, Riverrum Press [1982].
- (1950) *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, Toby Foshay, ed., Santa Barbara, Black Sparrow Press [1984].
- (1978) *Wyndham Lewis - Collected Poems and Plays*, Alan Munton (ed.), Manchester.
- MARC, Franz (1916) “Im Fegefeuer des Krieges”, *Der Sturm*, April, in *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, hg. Thomas Anz und Michael Stark, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH [1982].
- MILLER, Cristanne (1999), “Reading the Politics of Else Lasker-Schüler’s 1914 Hebrew Ballads”. Project Muse. *Modernism/modernity*, Vol. 6, no. 2, April.
- MUNTON, Alan (1998), “Wyndham Lewis: war and aggression”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett (ed.), Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- PETERS CORBETT, David, ed. (1998), *Wyndham Lewis: The Art of Modern War*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- PETERS CORBETT, David, ed. (1998), *Wyndham Lewis: The Art of Modern War*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- VILAS-BOAS, Gonçalo (2002), “Utopias, Distopias e Heterotopias na Literatura de Expressão Alemã”, in *Utopias – Cadernos de Literatura Comparada 6/7*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / FCT, Porto, Granito Editores e Livreros.
- WORRINGER, Wilhelm (1908) *Abstraktion und Einfühlung* / (1963) *Abstraction and Empathy – A Contribution to the Psychology of Style*, trans. Michael Bullock, New York: International Universities Press, Inc..

SHOOTING STARS

Isabel Capeloa Gil

The death of a beautiful woman is unquestionably the
most poetical topic in the world.
Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*

Invoking the famous phrase by Edgar Allan Poe, I will argue that the execution of a beautiful woman is one of the most inspiring visual topics in classical film. Feminist film critics have discussed at length the various and at times conflicting ways in which the construct of woman has been formulated, mediated and led to support a discourse of death and absence¹. Traditionally, female characters have lent themselves to represent the particular anxieties, phobias and desires of male-coded audiences. In the time between the two World Wars, the heyday of the classical Hollywood film, the allure of the female star on the screen became an extremely productive tool for a regime of visibility that, as William Faulkner observed in 1932, worshipped death (Friedrich, 1997: 237). Within it, woman was normalized either as the desiring and lethal *femme fatale* or instead as the sacrificial victim, submitting to the grinding machinery of an ailing society, and doomed to die for the salvation of the male and the patriarchal family.

On a wider framework, however, the discourse of death was nowhere more pervasive than in the war film. In the aftermath of WWI, Hollywood produced a number of partisan and jingoistic representations of the events that hailed the allies' humanity before the beastly inhumanity of the enemy. D.W. Griffith's *Hearts of the World* (1918), with Lilian Gish in the title role, *The Heart of Humanity* (1919, dir. Allen Holubar), or *The Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns* (1919, dir. Charles Miller) provide cases in point of how the misery of war and its violence is presented in sequences that equate killing on the front to the depiction of civilian atrocities, such as rape, the killing of babies and the execution of civilian populations.

1 See Doane, 1991:1-10; Mulvey, 2009: 484; Bronfen, 2004: 159.

By stressing the contamination of the uncontentious space of civilian life by the raw violence of war, the excessive pathos of these instances of what Leslie Debauche has called ‘reel patriotism’ (Debauche, 2006: 109) appealed to audiences trained in the excessive and sensational mode of theatrical melodrama. Recast in the new robes of film, graphic topics of 19th century melodrama such as the rape and killing of the naïve *ingénue* were easily adapted to the cinematic discourse of war, with the villain replaced by the German soldier and the innocent environment of the bourgeois home or the country idyll transferred to the devastated French and Belgian villages at the front.

Arguably, the rhetorical free-borrowing of narrative tropes from melodrama was particularly useful for Hollywood’s visual discourse of WWI. At a time when technical resources were still limited, and combat sequences on the screen built more on rhetorical persuasion than on ocular conviction, the typified excess of the melodramatic mode provided a productive, if invisible, frame for Hollywood’s ‘way of seeing war’ (cf. Roeder Jr., 2006: 69). Although not all of these films fit into the more canonical definitions of the war film genre as essentially centered on combat sequences,^[2] they do however deal with issues that are peripheral to the war effort, such as its causes, preparation, conduct, prevention and aftermath. Genre purity and the submission to its strict conventions is perhaps less important, than the fact that these films situated on the cusp between the changing politics of warfare and the representation of combat and war as discourse, are particularly instructive as a means to inquire into the rhetoric of war created in the first decades of the 20th century, the kind of earlier models it remediated and the impact it had in the self-fashioning of modernity.

Within this visuality of war,^[3] the depiction of enemy atrocities gained central ground. Amongst them, one stood out for its impact on audiences and the

2 The article follows Russel Shain’s contention that a war film does not necessarily have to be situated in a combat zone, but that: “A war film deals with the role of civilians, espionage agents and soldiers in any of the aspects of the war (i.e. preparation, cause, prevention, conduct, daily life and consequences or aftermath).” (Shain, 1976: 20). Although agreeing with Jeanine Basinger that the war film is not a homogeneous construct and that different wars inspire different filmic genres (Basinger, 2003: 86), it does not follow Basinger’s limited assumption that the broad definition of the war film genre is too generic for a hybrid mode that is intertwined with other contingent film genres, such as *film noir*, for WWII or, I suggest, early melodrama for WWI. Basinger prefers instead of war film the more narrow definition of combat film and proposes a typological definition based on a contingent analysis of WWII filmography (Basinger 87). For a broad overview of the genre discussions see Neale, 1991: 21 or Slocum, 2006: 23-24.

3 Within the scope of this article, visibility is understood as a power discourse allowing disclosure of a person or event or favouring obscurity. Visibility is thus not clearly linked to the visual dimension of

political relevance for the warring parties: civilian executions, particularly the execution of women. A tentative typology of execution structure allows for a differentiation between two basic modes: one, which can be named the retaliatory unmediated execution, resulting from a decision outside any legal framework; and another that could be aptly named the ceremonial execution, framed by the decision of a court and performed within the conventional framework of the State's/Army's or Police's ritual privilege of exercising the death penalty. In this latter case, death by firing squad was a notoriously theatrical moment, at least for those who staged the execution as well as for the by-standers who kept on living after the demise of the condemned. This spectacular ceremonial event followed the traditional structure of narrative, it required protagonists and antagonists, time and place were set according to a very particular script, audiences carefully chosen. The roles were rigidly allotted, leaving no space for improvisation. The characters in the play of death were type-cast: there was the condemned, the firing squad, the institutional witnesses (priest, judge, doctor), the guests (journalists *et alia*). As Robert Stam has pointed out in relation to film narratives in wartime (Stam, Shohat, 2002: 368), the hidden pact established between audiences and shows became overt in this theatre of death as it was clear where the witnesses' sympathies had to lie in order to have access to the ceremony. This was no longer a public event for which everyone was invited, as in the Ancien Règime, but rather a selective performance for a chosen few. These ceremonies of impending death were carefully controlled for as Barbie Zelizer has argued regarding the photographic images of those about-to-die, the moment of execution generates an identification between the audience and the condemned: "[...] the about-to-die image freezes a particular memorable moment in death's unfolding and thereby generates and emotional identification with the person facing impending death." (Zelizer, 2005: 34). Moreover, if the abolishing of the public execution, as Foucault has pointed out, was substituted in modern societies for an internal control and punishment procedure, rather set on educating docile bodies for the sake of profit, than on damaging them (Foucault 18), war time executions suspend the march of the modern process of civilization. They become anachronical interventions in the drive of the modern, aseptic, anonymous and productive

the object. Visuality, on the other hand, is both a semiotic and social keyword which addresses the way in which visual representation allows hegemonic culture to simmer through, whilst enabling means of resisting it by reverse appropriation. Mirzoeff, 2009: 90; Dayan, 2006: 23.

society, by disrupting the anonymous and prude death mechanisms managed within the confines of penal institutions and introducing the damaged body once again as the place where the exercise of the law becomes visible.

The execution of women during WWI, specially after 1915 and the shooting by the German authorities in Belgium of the British nurse Edith Cavell, became for the public opinion and Entente audiences one of the most hideous crimes against humanity committed by the Empires of the Centre. Although official numbers are questionable,^[4] executions of women on the grounds of espionage were practiced by all warring sides.^[5] The overwhelming public attention devoted to them was a result of moral fears as regards the new social disease of ‘spionitis’, the anxiety over the course of the war and the sentimental grammar of gender.

These fears once again drank from the patriarchal tradition and from the ambivalent representation of the woman as savior (the nurse) and devil (the spy). Hence wartime propaganda equated the covert and insidiousness of spying with unmanly behaviour, and whilst feminizing male agents also acted to emplace female spies on the same discursive level as the fallen woman. Wartime representations of lustful and seductive women spies triggered the Victorian fears of a society anxious over the outcome of the conflict. As Arthur Zimmermann, the German Secretary for Foreign Affairs in 1915, mentioned in his remarks on the Cavell execution: “Women [...] are often more clever in such matters [read treason/spying] than the cleverest male spy” (NY Times, 25-10-1915). Nevertheless, the unlawfully sentenced and executed woman, as Edith Cavell was depicted, also embodied the role of woman as nurturer, as nurse and universal sister. Gender was a trope used to submit audiences/readers into a paradoxical identification: on the one hand it provoked alert by

4 The Germans are said to have executed 11 women as spies, the French between 1 and 3 and the Belgians 1 (Benn, 1987: 185). Executions for spying were regulated by the belligerents’ code of military justice. Germany still exercised martial justice as based by the *Militärstrafgesetzbuch* of 1872 as well as the *Militärstrafprozessordnung* from 1892. In France, it was the *Code de Justice Militaire* of 1857, as well as the laws of 1871 and 1895, whilst the UK ruled according to the *Arms Act* of 1881, *The King’s Regulations* of 1912 and the *Manual of Military Law* of 1914. Austria-Hungary acted according to the *Militärstrafgesetzbuch* of 1855 and the *Militärstrafprozessordnung* of 1912. In the USA, executions under martial law were ruled by the *Articles of War* 1776, with a new version in 1806 and revised in 1916. For further information see Hirschfeld, 2003: 704 and Tucker, 2005: 759.

5 The most famous women executed during wartime were, apart from Cavell, Gabrielle Petit, Louise de Bettigny and Marthe Richer, all executed by the Germans. The French famously brought Margaretha Geertruida Zeller (marr. Macleod), known as Mata Hari or spy H21, to face the execution squad. On female espionage during WWI see Bauendamm and Hirschfeld, 2004: 151.

reducing the woman-as-spy to the masquerade of overt sexuality; on the other it activated the sentimental discourse of affective empathy towards the sacrificed maternal feminine. Arguably in the mediated execution of a beautiful woman gender, genre – melodrama – and a pervasive discourse of violence and war converged to simulate a dire regime of spectacular visibility.

By looking at three iconographic instances of Hollywood film dealing with women facing imminent execution in the 1930's (George Fitzmaurice's *Mata Hari*, 1931; Josef von Sternberg's *Dishonored*, 1931 and Herbert Wilcox' *Nurse Edith Cavell*, 1939), this paper claims that the visibility of death in execution scenes is co-opted by the melodramatic grammar into a modern spectacle of desire. Moreover, the body 'about-to-die' in the visual economy of film is framed by filmic and narrative devices that overlap the discourse of the exception of war with the spectacular visibility of the star, whilst re-enacting disguised forms of traditional female figuration.^[6]

Execution and Exhibition: Modes of Spectacular (In)Visibility and the Cavell Performance

As W. Benjamin argued in the third version of *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/6), the film as a technical art and the camera as its instrument whilst revealing the private space of the optical unconscious (I, 2 500) with its subjective movements, simulating an illusory projection onto the screen and from screen into the mind, disclosed a new mode of exposure and allowed for expanded forms of exhibition. Hence film impacted the structure of visibility by means of exposing what lay beneath. It exposed the optical unconscious as it penetrated the hegemonic scopic regime and exhibited its dissonances by means of reverse appropriation. The visuality of female executions in 1930's film is a case in point of this strategy. Execution and exhibition are subsumed under the alluring presence of the star, negotiating amongst submission to the dictates of institutional stardom, popular perceptions of femininity, but also a reverse criticism thereof and of the discourse of violence and war.

The certified number of women executed in ceremonial events during WWI is rather scarce, particularly when compared to the number of civilians

6 Anat Zanger makes the point that traditional female figurations are reenacted by the cinematic institution through contingent acts of figural repetition. These acts seek to reframe the non-reframeable, such as woman's agency. See Zanger, 2006: 23-24, as well as Doane, 1991: 55ff.

or even soldiers executed for reasons that range from spying to retaliation, insubordination and cowardice.^[7] The Germans rank the highest and are said to have shot 11 women, while the French are credited with a number ranging between 1 and 3, and the Belgians are quoted as having shot one female spy (Hirschfeld, Krumech, 2003: 169). Yet, the degree of exposure these executions achieved across media suggests that the remediation of these events is representative of a rather singular cultural transfer from the lust on the public disgrace of others, as Burke observed, witnessed in the pedagogical grammar of ancient public executions, to the privatization of desire, empathy and rejection for the disgraced women, conveyed by the new arts of technical reproduction, photography and film. Then again, they disclose a rather old fashioned revision of the grammar of pity and sentimentality marked by patriarchal gender constructs.

Edith Cavell was sentenced to death by a German Military Court in Belgium on Oct. 11, 1915, on charges of espionage, having confessed to aiding and abetting French and British soldiers and facilitating their escape from occupied Belgium. She was the director of the nursing school Berkendael, in Brussels, and had been living in the Belgian capital for a number of years. The flash speed trial sentenced her to death at 7(?) p.m. on Oct. 11 and she was executed at 2 a.m. the next day in an unknown location and immediately buried in an unmarked grave. The lack of visual documents of the execution, in fact the regime of invisibility the execution was submitted to, was compensated by a wide exposure and an excess of exhibition. Memorabilia of the trial and execution circulated widely in the allied countries (from cups to postcards and newspaper illustrations) creating its very own visual memory of the event. What mattered was not so much what had really happened but how it could best match the taste of sympathetic audiences. These objects enacted a performative authenticity that borrowed from melodrama's sentimental narrative. Thus arose some of the urban legends surrounding the event, such as the story that nurse Cavell was still alive after the first round of shots and was eventually finished off by a German officer with a *coup de grace*, or the fact that one soldier had refused to fire upon a woman and was executed on the spot, a story which came to be known as Private Rammler's legend.

7 In the overall execution survey, for reasons that range from desertion, cowardice and treason to spying, during WWI, the USA performed 10 executions, the United Kingdom 346, Germany executed 48 war related death sentences, France carried out 600, Italy 750, and Austria-Hungary topped all other belligerents with 737 death sentences on the battlefield. See Hirschfeld, 2003: 169.

One of the most melodramatic representations of the execution was the film *Dawn*, directed by Herbert Wilcox, in 1928, based on the novel by Capt. Reginald Berkeley. This dramatic depiction of Nurse Cavell's story^[8] provoked a stir when it was released in February 1928. The BBFC (British Board of Film Censors) refused a certificate and heavy pressure was issued upon the British Government by the German Embassy in London as the film was considered highly partisan and damaging for British-German relations. The *casus belli* resided particularly in the final execution scene, and the contentious *coup de grace* that contradicted the official German report. In the later sound film remake from 1939, again directed by Herbert Wilcox and titled *Nurse Edith Cavell*, the execution scene was cut. Nevertheless, there are other noticeable differences between the two Cavell films. The most striking is the radical change in the cast and the impact this had on the Cavell narrative. For the 1928 version, Wilcox sought the British theatre actress Sybil Thorndike and cast the lead character as a middle aged kind and heroic woman. Miss Cavell was 49 years old when she was executed and Thorndike did make a good performance of the kind older woman, who gave her life to save others. Yet, she lacked the star material, and the alluring seductiveness that would be imprinted on the character in the 1939 remake, now with a much younger Anna Neagle in the lead. Indeed, Anna Neagle with her star system allure activated in the audiences the four qualities Richard Dyer has identified as providing stardom. She produced an emotional affinity between the narrated events and the spectator, enabled female self-identification with the saintly character on the screen, whilst prompting imitation and projection (Dyer, 2002: 18). The execution, one may argue, required the right mode of exposure, in this case the right star's body, in order to increase its exhibition level.

Arguably, drawing on popular tropes of the Cavell story, the film aimed at conveying knowledge through emotion, the melodramatic strategy that prompts the spectator to experience what Peter Brooks has called the 'emotional cognitive moment' (Brooks, 1975: 18), the instant of knowing prompted by affective sentimental identification. More than the indexical value of real execution footage, the fictional reenactment of the scene on the screen projected a spectacle of death that triggered a kind of fictional paradox, defined

8 This became in fact a recurring topic in post WWI film. Some instances of the refiguration of female executions during war time from the first two decades of the 20th century are: John G. Adolfs, *The Woman the Germans Shot* (1918), J. Saerle Dawley's, *In the Name of the Prince of Peace* (1914); *Gabrielle Petit* (France, 1928) or Richard Stanton's *The Spy* (1917).

by Noel Carroll as: “The mystery of how one can be emotionally moved [...] by something you know does not exist” (Carroll, 2008: 153). In fact, the spectator knows that neither the star nor what s/he is looking at is real. What is more, s/he is compellingly aware that what she/he is looking at is fictional, but chooses to engage in an affective identification with the victim, thus lending the iconic a degree of knowledge recognition, which allows the spectator to learn more convincingly, because emotionally, from the pathos of fiction.

Miss Cavell’s execution gave vent to a struggle over representation and the quality of testimony. Indeed, from the start the event was prefigured and pre-mediated in a theatrical context, activating audiences’ expectations of tragedy and blending the judicial with the melodramatic. The Entente, for instance, activated contemporary notions of Victorian womanhood blended with popular appropriations of humanistic exemplary characters thus comparing the wrongful sentencing of a woman to the martyrdom of the beautiful soul of ancient tradition. Cavell was refigured as a nurse whose actions were commanded by a deeper love of humanity, uninhibited by political divisions. James Beck, former Assistant Attorney General of the United States, in an article published in the *New York Times* on Oct. 31 1915 in response to Dr. Arthur Zimmermann, overlaps the ‘Cavell woman’ as the Germans consistently named her with the Greek tragic figure of Antigone, thus placing Cavell’s deeds on an untouchable moral highground:

And you women of America? Will you not honor the memory of this martyr of your sex, who for all time will be mourned as was the noblest Greek maiden, Antigone, who also gave her life that her brother might have the rites of sepulture? Will you not carry on in her name and for her memory those sacred ministrations of mercy which were her life work? (Beck, 1915: 11)

The interpellation of female audiences and the overlapping of the Cavell story with Antigone’s is a rhetorical strategy built out of borrowing and contamination. It is, however, a kind of rhetorical free-borrowing that acts to obscure the story. Albeit aiming to normalize the narration and control the representation thereof, it works at the same time to de-realize the event, placing the narrative on a universal level that obscures the singular reality of Cavell’s execution. Gender is typified and submitted to the power discourse in a way that represses Cavell beneath the pathetic moral tropes of exemplary womanhood. In the absence of images the struggle over narrative is blended

with a dispute over testimony, with several sources cited by the *New York Times*, claiming witness status (s. Beck, 1915: 7 ff.).

The German arguments, on the other hand, stress the fairness of the trial, the proof of all accusations and gender equality before the law. The contentious interview given by Arthur Zimmermann to the *New York Times* on Oct. 25 1915 is particularly representative of both the mention of objectivity as a rhetorical device,^[9] and of the use of the gender card as a token of Germany's progressive stance towards the equality of the sexes waged at the conservatism of the Entente:

It was a pity that Miss Cavell had to be executed, but it was necessary. She was judged justly. [...] It was undoubtedly a terrible thing that the woman had been executed; but consider what would happen to a State, particularly in war if it left crimes aimed at the safety of its armies to go unpunished because committed by women. No criminal code in the world – least of all the laws of war – makes such a distinction: and the feminine sex has but one preference, according to legal usages, namely, that women in a delicate condition may not be executed. Otherwise man and woman are equal before the law, and only the degree of guilt makes a difference in the sentence for the crime and its consequence. (NY Times, 25-10-1915, 2)

In the clash of arguments, the reality of the execution submits to the spectacle of discourse. In fact, the fairness of the arguments depends on the audiences training to decode them. When the story is transferred to the screen, the wound reopens, as governments become increasingly aware of the power of the movies to provide a surrogate ocular conviction.^[10] The struggle over *Dawn* shows that the issue was no longer the battle of reasons regarding the why, but how the event was depicted. So the question was no longer the ethical-judicial why miss Cavell's execution was wrong, but the rhetorical-performative what was wrong with Miss Cavell's execution?^[11]

9 The whole argument was indeed a hoax. Women had scarce legal rights and the universal right to vote was only introduced in Germany in 1919 with the Weimar Constitution.

10 Amongst those opposing the 1928 picture were the Sir Austin Chamberlain and the Countess of Oxford and Asquith quoted by the *New York Times* as saying: "When the efforts of every civilized nation are being directed toward peace and good will, it can serve no good purpose to revive the ugly memories of war." (Nuggent, accessed online).

11 Arthur Zimmermann was well aware of the role played by representation in the public opinion: 'The weakness of our enemies' arguments', he said, 'is proved by the fact that they do not attempt to combat the justice of the sentence, but cry to influence public opinion against us by false reports of the execution. The official report before me shows that it was carried out according to the pre-

Wilcox' remake premiered on Sept 22 1939. In the late 30's the political situation had evolved to blatant confrontation amongst the European powers. In Hollywood the moral conduct code, Motion Picture Conduct Code, named after its chief architect Will H. Hays, had already been adopted,^[12] what accounts for the lack of graphic images in the final sequence. Still, in the 1930's climate of deterrment, the National Council for the Prevention of War was critical of the picture because, despite differences regarding the more openly propagandistic 1928 silent version, it seemed again to be unfriendly towards Germany. Inspired by Reginald Berkeley's novel, but also drawing heavily from witness accounts of Cavell's last moments, much of the film's allure rests on the composed Victorian appeal of Anna Neagle who plays the lead role. *Nurse Edith Cavell* is clearly a woman's film targeting female audiences and the emotional identification with a saintly model of womanhood. Women are in fact the main players in this home front theatre, picking up the heroic narrative where the males left off. Without embodying any kind of complexity or ambivalence, all the women who support the escape network are saintly references, grandmothers, strong willed aristocrats or willful and clever business women. Before this lot, Anna Neagle/Edith Cavell seems almost plain.

On the narrative level, the film is strictly epigonal of melodrama's convention as structured by Christine Gledhill: it begins in an innocent setting, before the outbreak of war where the characters enjoy a state of oblivious innocence soon to be disrupted by the state of war, with victims and foes clearly identified. The film constructs a 'moral structure of feeling' (Gledhill, 1987a: 65ff) that leads the spectator to identify with the victim/lead character in the film. The moral undertone is enhanced by the pathos of the trial. The sequence provides on the one hand for the free-borrowing of classical tropes such as the overlapping of the Cavell character with Antigone, as evoked in James Best article for the *New York Times*. Indeed the trial sequence and Cavell's recognition of her deeds provides yet another staging of the Antigone trope, as the innocent young woman testifying before a resolutely biased and unfair Creon. On the other hand, the trial becomes a rhetorical *mise-en-abyme* for the judging of the character by the audience, a strategy that marks the very mode of

scribed forms and that death resulted instantly from the first volley, as certified by the physician present.' (NY Times, 25-10-1910, 3)

12 The code was adopted in 1930, but only came to be enforced after 1934.

the so-called trial film or court-room drama. In this filmic genre, or style,^[13] the viewers, as Carol Clover points out, are not passive recipients but agents with a job to do (Clover, 2000: 246). In fact, trial sequences enact one of the most representative performances of popular democracy, by transferring the power of jury, one of the foremost marks of American democracy, in Tocqueville's assertion, to the movie-theatre. The cinematic trial mimicks the judicial framework, rendering the filmic economy as the argument over which the audience will exercise its judgement. In Wilcox' film this double mimicry leads the jury/audience to expose the trial as a hoax and reveal the German court as a parody of justice. Yet, this outcome is not only a result of the 'material truth' conveyed by the narrative, but is also strongly dependent on two other formants: the melodramatic grammar and the institutional appeal of the star.

The trial sequence ends with a close-up of Neagle's angelic face, tense with emotion. This shot of the face, repeated in the execution sequence, is enhanced by the lighting, creating a halo effect upon the character's visage, that was a preferred mode of cinematic emphasis upon the star in Hollywood classical film. Hindered by the Hays code to perform a graphic death scene, the tension of the shooting sequence rests on the play of light in Neagle's face. The execution simulacrum begins with Cavell (Neagle) being taken out of the prison where she had been kept. The shot, framed by the shooting squad, focus in on the condemned's face dissolving it into light. In fact, light seems to burst out from the woman's face recalling the mode of classical religious painting, where light drew from the centerpiece position of Christ or the saint. This overlighting contrasts with the obscuring of the face when the character is placed in the line of fire, again to be lit immediately before the firing order is given and Cavell is transfixed from mortal into transcendental martyr. Blending incoming invisible death with visible allure, the sequence overlaps the heartrending depiction of the martyr with the star's glamour. I suggest that *Nurse Edith Cavell*, by drawing upon a popular war narrative negotiated with cinematic convention not only bestows ocular conviction to a contentious event, but, more importantly, unravels a narrative and institutional frame productive for a more systemic discussion of sacrificed womanhood in execution films of the interwar period. The melodramatic grammar blends with the

13 Carol Clover considers the trial movie an acknowledged category, though not a genre (Clover, 2000: 246). For a discussion of the gender issues in the cinematic court see Kamir, 2006: 56.

technical disposition and the star's face exposure value to move the audience into a state of empathy, that Benn's depiction could not achieve.

Agreeing with Mary Ann Doane, that the star's face is the most readable space of the body (Doane: 1991: 59-60), one where inner emotion and posing are woven together in a complex way, I suggest that in the classic Hollywood films about executed womanhood in wartime the star's face reveals the complex layering of at times antagonistic discourses of the visible. It is over this loaded surface, that institutional stardom is negotiated with genre conventions, the grammar of gender and social political practices.

In fact, the close-up of the alluring face of the woman-about-to-die has an iconic exhibition value that supports the cinematic *mise-en-scène* of melodrama itself. A reified phantom of the visual or a statement of woman's being for the gaze of the Other as Mary Ann Doane and Mulvey have argued (Doane, 1991: 55; Mulvey, 2009: 253), the face on the screen is also a complex layered surface where different discursive modes meet: the sentimental grammar of melodrama, the commodified-institutional discourse of Hollywood, but also, an invisible discourse of conflict and war. Arguably, the deep value of the face lies in the fact of being the site where the struggle for truth takes place, as Giorgio Agamben contends in the essay "The Face". According to Agamben, the face is simultaneously the space of exposure and the site of exhibition of the star's commodity value. It is the space where politics becomes visible in the effort to control the passion for revelation, i.e. for meaning, which for Agamben can only lie in language. In a remarkably adornian-like argument, the face as the domain of the visual is a site where the struggle between truth and simulacrum takes place and where language threatens to succumb.

Politics seeks to constitute itself into an autonomous sphere with [...] the separation of the face in the world of spectacle – a world in which human communication is being separated from itself. Exposition thus transforms itself into a value that is accumulated in images and in the media [...] (Agamben, 2000: 94)

Yet, the face is not an uncontentious location, because it mediates between the emergence of truth in language and the repression thereof by the image. The deep value of the face lies precisely in its pure gestural mediality, rendering visible the process of making means visible as such (Agamben, 2000: 57). In film, the face performs gestural movements, prompted by emotion, that

disclose the double exposure – in image and gesture - of a kind of authentic hidden truth, revealed by this medium:

The fact that the actors look into the camera means that they *show that they are simulating*; nevertheless, they paradoxically appear more real precisely to the extent to which they exhibit this falsification. [...] the one who looks is confronted with something that concerns unequivocally the essence of the face, the very structure of truth. (Agamben, 2000: 93)

Layered as it is, the face is double coded. There is, on the one side, the visage - a face that remains at the level of exhibition, which is pure visibility without communicability - , and on the other, a face that “[...] tries to grasp its own being exposed” (Agamben, 2000: 91), by accepting visibility as meaning, as language, as truth. Although Agamben’s assertion dangerously reifies truth as a deep structure beneath the surface of visibility, I suggest that the theory about the face’s semiotic value, beyond the mere discourse of commodity stardom, is useful to understand the ambivalence embodied in the face of the star about to die.

Nurse Edith Cavell is certainly an epigonal instance of a struggle for representation over narrative which overlaps the discourse of war with the cinematic grammar of melo, blending execution with exhibition. In its naiveté, the film repeats, but also recodes, a certain visual discourse of execution that is already present in films like George Fitzmaurice’s *Mata Hari* (1931) and Josef von Sternberg’s *Dishonored* (1931). Within the economy of this ritual of disguise and recoding (Zanger, 2006: 15), I suggest that Anna Neagle’s alluring face before the firing squad evokes the topical discourse of the justified execution of the repented fallen woman, the femme fatale, presented by Garbo’s *Mata Hari* or Marlene Dietrich’s agent X-27, and rebrands it with the exemplary grammar of martyrdom and sainthood, showing the ambivalence and flexibility of apparently type cast products. Arguably, these prefigurations ‘steal’ the scene and recode it.

George Fitzmaurice’s *Mata Hari* with Greta Garbo and Ramon Novarro in the title roles is an espionage drama that recreates the story of notorious (if sadly misrepresented) would-be spy Mata Hari, a.k.a. Margaretha Gertruida van Zeller. The plot picks up some factual data about the real Mata Hari^[14] -

14 Mata Hari’s story was extremely productive on the screen and prompted a number of film releases. Apart from Fitzmaurice’s masterpiece, the dancer inspired Friedrich Feher’s silent film, *Mata Hari*

the fact that she had a Russian lover, her arrest at the hospital in Vittel when visiting her wounded lover and certainly her clumsy spy career – but these episodes only work in so far as they provide the structure for the construction of the seductress, villainous, sexually active character of the dancer-prostitute-spy.^[15]

Apart from the political simplicity of the narrative, the film presented a rather transgressive discourse concerning the sexually active woman and was scrutinized by the Hays Office due to its graphic shots. Of particular concern was Mata's initial dance sequence and the scene where she seduces the young Russian Officer Alexis Rosanoff (Ramon Novarro). The dimly lit shot frames the lovers embracing, then the camera pans upwards at Mata's command to show the Madonna lamp, submitting to the star's control, after she orders the reluctant Russian to take it out. The scene is an antagonistic exercise of dominion centred on the pure gesturality of the shot/reverse shot dynamic of the clashing faces. Mata/Garbo takes the upper hand effacing any other lights from the star-centred stage, so that once the lamp is out, she is finally carried off to bed by the seduced young man. MGM toned down the sexual innuendo, but did not completely cut it. Albeit being a post-Code film, the space for the depiction of an alternative transgressive sexuality was not yet completely curbed, although it already announced the normative pressure over transgressive desire (Hark, 2007: 2).

Mata Hari is a controversial film about the normalization of sexuality and a conversion tale about the transformation of a fallen woman through love. Again, *Mata Hari*'s trial and execution stages the audience's moral judgment of the fallen woman, and in fact prefigures the Wilcox' style, presenting execution and death as consequent, if radical, outcomes of woman's transgression. Banned from representing the death sentence, as in the Cavell case, it is again the face of the star-about-to die that carries the violent antagonism of imminent death and exposes the truth of war and violence beneath the convention of stardom.

(1927), *Over There 1914-1918*, directed by Jean Aurel (1965), *Mata Hari Agent H-21* by Jean-Louis Trintignant (1967) and John Huston's *Casino Royale* (1967).

15 The film builds on the manichean dichotomy between the good allies and the bad Empires of the Centre, and as with *Dawn* prompted a protest from the German Consul General in San Francisco, Otto von Hentig. He was requested by the Hays Office to provide an opinion regarding the book by Major Thomas Coulson, *Mata Hari*, that was to be the backbone to the script. Hentig is quoted as having named it 'one of the most contemptible pieces of war propaganda' he had ever read. (*Mata Hari*, AFI database).

In the closing scene of *Mata Hari*, Garbo is stripped of her exotic clothes and dressed in a dark nun-like robe, that covers all traces of the female body and evokes the sober attire the real Mata Hari wore for her execution, addressing the transformation from sexual icon into sanctified, read about to be sacrificed, ascetic. Carried by the set's lighting halo effect, the face is indeed the site of the character's final struggle for truth and where the acceptance of her fate becomes evident. Since the execution is kept outside the frame, the face becomes the location where death and desire, which as we know from Lacan is always and already a statement of lack, i.e. of death, are finally rejoined.

Beyond the figurality of demise, Roland Barthes' reading of the alluring face of the star in "The Face of the Garbo" (1957), attributes a formulaic essentiality to it that may also provide another insight into the negotiation of death and allure in the (in)visible execution sequences:

[...]in this deified face, something sharper than a mask is looming: a kind of voluntary and therefore human relation between the curve of the nostrils and the arch of the eyebrows; a rare, individual function relating two regions of the face. A mask is but a sum of lines; a face, on the contrary, is above all their thematic harmony. Garbo's face represents this fragile moment when the cinema is about to draw an existential from an essential beauty, when the archetype leans towards the fascination of mortal faces, when clarity of the flesh as essence yields its place to a lyricism of Woman. (Barthes, 1957: 261)

Barthes reading of the face stresses beauty rather than death, essence rather than convention. Yet, Garbo's face in its transcendental form seems not to have any reality other than its perfection. How then can a semiotic negotiation with Agamben's posturing of the truth beneath the face be argued? The mask like dimension of the Garbo provides for Barthes a keen instance of the negotiation between allure and what Barthes aptly names 'the fascination of mortal faces' which is particularly apparent in the close-ups of stars-about-to-die in Hollywood classic film. The face thus becomes a surrogate for the visuality of death (or execution) that is on the one hand authentic, because it addresses the essential mortality of human faces, but on the other is consistently formulaic. Notwithstanding, it is precisely the formula that enables the play of fiction to regulate the always dire search for truth under the guise of death and demise. The normative visibility of the star's face, together with the Victorian pathos of WWI's sentimental codes and its traditional discourse of

the fallen woman, is thus negotiated with the pure mediality of emotion conveyed by cinematic means and indeed opens up a space for what Hans Belting^[16] calls 'the body underneath' the rhetoric. Formula and essentiality are blended into the successful image of the star-about-to-die.

The third and final example of this rhetoric of death and allure is Josef von Sternberg's *Dishonored* (1931). Marlene Dietrich plays agent X-27, a nameless spy for the Austrian government, who is betrayed by her emotions, lets a devious, charming Russian spy escape, and is thus sentenced to death. The script written by Sternberg enacts the layered complexity of the female character, whilst drifting away from the conventional representation of the fallen woman, as the prostitute X-27 sets out to be when she is recruited by the Secret Service, and remains to the end. The final sequence, where the veiled Marlene is shot to death while adjusting her stocking and retouching her lipstick, is quite iconographic of woman's ambivalent status as mother and prostitute. The nameless veiled woman, which is Marlene's attire of choice in this picture, discloses truth – in the plot or in the visual texture of the film – as a hidden rhetorical device, one that the spectator must struggle to uncover, beneath the mysterious visuality of the spy's face. The iconic visibility of X-27 is a *mise-en-abyme* of sorts, revealing woman as the metaphor of the film plot's search for truth, whilst simultaneously presenting the female body as the site that both hides and reveals the narrative of truth.

In *Dishonoured*, the woman about to die is not only already dead on the representational level, but she will also visually die. It is the only film where the star is actually doubly shot. Despite code mandates, the execution of X-27 embodied by Marlene Dietrich does not render the violence of death by firing squad more transparent. If anything, the scene visualizes death in a way that hides its heinous consequences. The sequence is staged as a pacifist act, emplotted with the traces of the Cavell narrative: the reluctant soldier, the priest as a reluctant witness – an intertextual reference to Pasteur Le Seur in the Cavell execution -, the sympathetic soldiers. The only change from the Cavell narrative is the effective depiction of the spy as a consciously active and sexually conscious woman and thus necessarily in need of normalization. I suggest that the film remediates contemporary popular assumptions about executed females during wartime, eventually the Cavell case, but will no doubt prefigure the visuality of future reenactments during the Code era, namely

¹⁶ See Belting, *Likeness and Presence* (1994).

Mata Hari and *Nurse Edith Cavell*. These assumptions are negotiated with current views about the lethal dimension of the sexually active alluring woman. Marlene even draws from her previous roles, namely her leg fetish, that Sternberg so skillfully masters, for X-27's last moments. The close up of the star that precedes the firing shots presents the face that 'tries to grasp its own being exposed', in Agamben's words. It is a complex ambivalent exposure that negotiates allure as both curiosity, objectification and empowerment, and renders visible on the screen the utterly, absolutely (in)visible death, albeit obscuring the violent authenticity of the death by firing squad.

We end thus with the death of a beautiful woman as the most (in)visible topic in the world. It is my contention that the alluring face of death depicted in female executions present a dangerously ambivalent message and one that is a clear evidence of the multifarious ways in which the visuality of melodrama shapes the discourse of modernity. The melodramatic grammar built, on the one hand, upon an archaic pathos formula of suffering in the face of death, provoking commotion in the eye of the beholder; but on the other, it was also supported by the overlapping upon the death scene of the face of the star-about-to-die. Thus, melodrama contained the hostility of the execution scene and instead of conveying any latent pacifist message, in fact, turned death into a modern spectacle of desire, where the camera by "shooting" the alluring Other renders the destructiveness of war invisible.

References

- AGAMBEN, Giorgio: "The Face", *Means Without End. Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 91-101.
- BASINGER, Jeanine: *The World War II Combat Film*, Middtown: Wesleyan U. Press, 2003.
- BARTHES, Roland: "The Face of the Garbo" in Sean Redmond and Su Holmes (ed.): *Stardom and Celebrity A Reader*, London: Sage, 2007, pp. 261-2.
- BAUENDAMM, Gundula: *Spionage und Verrat. Konspirative Kriegererzählungen und französische Innenpolitik 1914-1917*, Essen: Klartext Verlag, 2004.
- BECK, James M. (1915), "The Case of Edith Cavell. A Response to Dr. Albert Zimmermann, Germany's Undersecretary for Foreign Affairs", *The New York Times*, Oct. 31, 1915. (<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=940DE3DF113CE733A25752C3A9669D946496D6CF>), consulted 2-1-2009.
- BENJAMIN, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Bd I, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

- BENN, Gottfried: *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe (ed. Gerhard Schuster), Bd.II, Prosa I, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- BENN, Gottfried; Thea von Sternheim: *Briefwechsel und Aufzeichnungen*, (ed. Thomas Ehrsam), Berlin: Wallstein Verlag, 2004.
- BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale U. Press, 1975.
- BRONFEN, Elisabeth: *Liebestod und Femme Fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- CARROLL, Noël: *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford: Blackwell, 2008.
- CAVELL, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- CLOVER, Carol J.: "Judging audiences: the case of the trial movie", in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.): *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000, pp. 244-264.
- DAYAN, Daniel: *La terreur spectacle: Terrorisme et télévison*, Bruxelles: De Boeck, 2006.
- DEBAUCHE, Leslie Midkiff: "The United States' Film Industry and World War One", in J. David Slocum (ed.): *Hollywood and War: The Film Reader*, New York, London: Routledge, 2006, pp. 109-122.
- "DISHONORED", *AFI Catalog of Feature Films*, <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=4041>, accessed 7-5-2009.
- DOANE, Mary Anne: *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London: Routledge, 1991.
- The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- DÖRING, Jörg, "Wie Miss Cavell erschossen wurde" und der "29. Mai 1941": Gottfried Benn und Ernst Jünger beschreiben eine Hinrichtung" in *Text + Kritik* 44, 2006, pp. 149-170.
- DYER, Richard: *Stars*, London: British Film Institut, 2002.
- ELSAESSER, Thomas: "Tales of Sound and Fury. Observations on The Family Melodrama" in Christine Gledhill (ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI Publishing, 1987, pp. 43-69.
- FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1985.
- FRIEDRICH, Otto: *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*, L.A.: University of California Press, 1997.
- "German Officer Defends killing of Edith Cavell", *New York Times*, Oct. 25 1915, pp.2-3.
- GLEDHILL, Christine: "The Melodramatic Field: An Investigation" in *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI Publishing, 1987, pp. 5-39. (Gledhill a)
- "Melodrama Revised", in Nick Browne (ed.): *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 42-88. (Gledhill b)
- HARK, Ina Rae (ed.): *American Cinema of the 1930's. Themes and Variations*, New Brunswick: Rutgers U. Press, 2007

- HIRSCHFELD, Gerhard: "Mata Hari: Die größte Spionin des 20. Jahrhunderts?" in W. Krieger (ed.): *Geheimdienste in der Weltgeschichte*, München: Hanser, 2003, pp. 151-169.
- HIRSCHFELD, Gerhard; Gerd Krumech; Irina Renz (eds.): *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn, München: Ferdinand Schöningh Verlag, 2003.
- HOLTHUSEN, Hans Egon: *Gottfried Benn. Leben, Werk, Widerspruch 1886-1922*, Stuttgart: Rowohlt, 1986.
- HORNE, Charles: *Records of the Great War, Vol. III*, New York: National Alumni, 1923
- JÜNGER, Ernst: *Das Erste Pariser Tagebuch, Sämtliche Werke* Vol.2, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004. *Annäherungen: Drogen und Rausch*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2008.
- KAMIR, Orit: *Framed. Women in law and Film*, Durham: Duke University Press, 2006.
- KIESEL, Helmuth: *Ernst Jünger. Die Biographie*, München: Siedler, 2007.
- LETHEN, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Min: Suhrkamp, 1994. (Lethen a) *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Berlin: Rowohlt, 2006. (Lethen b) "Mata Hari", *AFI Catalog of Feature Films*, <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=7315>, consulted 7-5-2009.
- MIRZOEFF, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge, 2009.
- MULVEY, Laura: *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave, 2009.
- NEALE, Steve: "Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film", *Screen*, 32:1, 1991.
- NUGGENT, Frank: "Nurse Edith Cavell, 1939", *The New York Times*, Oct. 22, 1939, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D00E0DC1030E53ABC4A51DFBF668382629EDE>, consulted, 22-9-2009.
- "Nurse Edith Cavell", *AFI Catalog of Feature Films*, <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=4629>, consulted 7-5-2009.
- ROEDER JR., George: "War as a Way of Seeing", in J. David Slocum (ed.): *Hollywood and War: The Film Reader*, New York, London: Routledge, 2006, pp.69-80.
- SHAIN, Russell: *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry 1939-1970*, New York: Arno, 1976.
- SCHNEIDER, Thomas F.: *Gottfried Benn (1886-1956) Studien zum Werk*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007.
- SINGER, Ben: *Melodrama and Modernity*, New York: Columbia U. Press, 2001.
- SLOCUM, J. David (ed.): *Hollywood and War: The Film Reader*, New York, London: Routledge, 2006.
- STAM, Robert; Ella Shohat: "The Imperial Imaginary" in Graeme Turner (ed.): *The Film Cultures Reader*, London: Routledge, 2002, pp. 366-378.
- SUDENDORF, Werner (ed.): *Marlene Dietrich. Dokumente/Essays/Filme/Teil I*, München: Carl Hanser Verlag, 1977.
- TUCKER, Spencer C. (dir.): *World War I Encyclopedia. Vol III*, Santa Barbara: Clio, 2005.
- ZANGER, Anat: *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*, Amsterdam: Amsterdam U. Press, 2006.

THE BOSNIAN WAR THROUGH THE EYES OF SUSANA MENDES SILVA: FROM THE PUBLIC TO THE PRIVATE AND BACK

Maria Luísa Coelho

UNIVERSIDADE DO MINHO, CEHUM, BRAGA, PORTUGAL
UNIVERSITY OF READING, HISTORY DEPARTMENT, READING, REINO UNIDO

marialuisa.coelho@gmail.com

In 1998, as a follow up to her participation at the Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean, held the year before in Turin, Susana Mendes Silva attended a workshop in Sarajevo, shortly after the end of the Bosnian War. The physical and psychological scars could still be seen everywhere throughout the city, making the whole experience of visiting Sarajevo a wild, crazy and unforgettable one; indeed, when recently asked about the workshop, the artist still vividly remembered food and water rationing, strict safety measures and the gutted landscape, as the group crossed the roads that would take them to the Bosnian capital (Coelho, 2014). In this paper I want to analyse and discuss the works that resulted from Mendes Silva's visit to Sarajevo; these comprised an installation – *Untitled (Sarajevo)*, 1999, consisting of several photographs of the eviscerated city buildings stretched in an embroidery hoop – and an art book – *Delicatessen*, 1999, displaying another selection of photographs from Sarajevo, through which the artist seems to examine household objects and domestic environments, revealing what laid behind the eviscerated walls.

The year before Mendes Silva arrived to Sarajevo, Marina Abramovic had won the Golden Lion at the Venice Biennale for her multi-media project *Balkan Baroque*, which conquered widespread acclaim and shock. Addressing her cultural and family identity, the Serbian-born artist created a performance in which she scrubbed 1,500 cow bones for six hours a day, as well as singing songs and telling stories about Belgrade. *Balkan Baroque* came to public attention at a time when many exhibitions, conferences and publications critically addressed Balkan culture, identity and politics, as well as the very mediatised, and hence public, Bosnian War (1992-95). Given this historical and cultural context and the fact that *Balkan Baroque* was presented at such a

mass-consumed space for art exhibition and circulation as the Venice Biennale and, as such, one with global visibility, it became an unavoidable work of the period. The dominant critical analysis of Abramovic's project has reiterated how the artist drew attention to the Balkan conflict in very personal terms, working from her cultural heritage (she was born in former Yugoslavia, which she left in 1976) and self-implicating herself in the performance. The ritualistic dimension of her actions highlighted their symbolism, for they addressed the ethnical cleansing defining of the Balkan conflict as well as suggested the purifying dimension of the process. This dual symbolism has led art historian Louisa Avgita to conclude that Abramovic "uses the concept of the Balkans to address the barbarism of the war, but also the purity of primitivism" (2012: 15).

Such purity will show up again in another of Abramovic's works relating to her Balkan identity: in *Balkan Erotic Epic*, from 2005, a group of half-naked women sensuously engage with the primitive forces of nature and thus not only revive the myth of the mother-earth but also reinforce the myth of Balkan passion and sensuality (which was already present in *Balkan Baroque*). Abramovic's work seems to reinforce rather than overcome the dual nature of Balkan identity, as this has been discussed by historians like Maria Todorova (1997), since it explores and reinforces opposite identity concepts that, nevertheless, are inescapably linked to each other in terms of Balkan identity. The latter displays an ambiguous, liminal characteristic, dominated as it is by aggression and sensuality, violence and purity, Thanatos and Eros. Abramovic therefore replaces myth for history and, as such, she little adds to the critical discussion of the Balkan conflict or its resolution.

Abramovic's connection and contribution to a feminist art movement emerging in the West in the 1970s goes without saying and we can also explore her works dedicated to the/her Balkan identity in terms of the reckoning of the private in relation to the public, in what is a return to the feminist slogan 'the personal is political', as well as of the artist's effort to reveal the participation and contribution of women and their personal stories to History and national identity. Nevertheless, critics like Avgita have also argued that Abramovic's personal experiences are transformed into universal images, to be consumed in the global art markets and exhibition circuits. As the critic concludes: "[h]er personal experiences and family history are universalised through rituals and images that articulate the Balkans' eternal ahistorical character" (2012: 13).

Set against the backdrop of Abramovic's work, Susana Mendes Silva's take on the Bosnian War seems to relate but also contrast to in several ways.

Conceptually speaking, she explores the visible signs and resonances of the war through representations that are simultaneously and almost paradoxically suggestive of an intimate context, a private, domestic and personal experience. But if there is a similar interest to Abramovic's in articulating History in relation to the individual, violence to beauty, brutality to delicacy, such intention is not accomplished through histrionic performance, bodily or self-representation but precisely through the absence of these elements. Instead, what we are given to see are the spaces where that very same absence is conspicuous and concomitant with the stillness of the photographic image.

Space has always been a central dimension of Mendes Silva's practice, an aspect that can be related to her degree in sculpture and her teaching on urban and landscape architecture at the Universidade de Évora, in Portugal. In this context, *Rose Ladies* (1998), a work produced around the same time as her trip to Sarajevo, is particularly relevant since by depicting little toy soldiers conquering what seems to be a woman's foot, it too explores space, and more specifically corporeal space, as an occupied territory subject to violence. Here, Mendes Silva can be said to enact Barbara Krueger's aphorism of her 1989 work – "your body is a battleground" – and therefore reaffirm the feminist interest in the politics of the body and in disciplinary technologies that act upon the body in general and female bodies in particular in order to make them occupied, colonised bodies, bodies under control. On the other hand, *Rose Ladies* also presents a subversive disruption of violence and external forms of control through the ironic transformation of the masculine toy soldiers, who, dispossessed of their virility, turn into pink, feminine beings. Of course these pink soldiers/ rose ladies could also allude to the self-patrolling processes Michel Foucault explores so convincingly in his *Punishment and Discipline's* chapter "Docile Bodies" (1991) and that feminist critics have also addressed so as to further explain women's subjection to the patriarchal law. Nevertheless, they introduce a lighter, humoristic dimension to the work and suggest the desire to overturn dominant power structures.

If in *Rose Ladies* the body is the site of territorial occupation, a battleground, in the installation *Untitled (Sarajevo)*, the impact of warfare is no longer visible in relation to the body but in the images of ruined buildings, photographed by the artist while ambulating through the streets of Sarajevo. These buildings are physical testimonies of the past and the layering of different times (for example, of time *before* and *after* the war) and, as such, sites of History. Consequently, the photographs suggest the spatialisation of the past, a process

that, in actual fact, is always implied in the photographic image. But as ruined buildings, they also intimate mourning, decay and loss of that past, a circumstance also enhanced by the ontological status of the image itself. Indeed, for American critic Eduardo Cadava, “the image of ruin tells us what is true of every image: (...) that what dies, is lost, and mourned within the image (...) is the image itself” (2001: 43); “the image is always at the same time an image of ruin, an image about the ruin of the image, about the ruin of the image’s capacity to show, to represent, to address and evoke the persons, events, things, truths, histories, lives and deaths to which it would refer” (*Idem*: 44). If then, for Barthes (2000) the photographic image is an index of what, on the one hand, is not there, but, on the other hand, has been, the photographs of Sarajevo taken by Mendes Silva, whilst documenting the Barthesian “this-has-been”, also explore the photographic potential of enhancing the ruin of space *and* history, in the aftermath of war.

Discussing the German blitz and the destruction of London during the Second World War and in particular a photograph of the destroyed Holland House library, Cadava concludes: “[d]uring the two months of sustained bombing, the space called ‘London’ – a space with an immense and stratified history, with its walls, its buildings, and its streets – became a space that could no longer be inhabited in the same way, that could not be recognized as itself” (2001: 46). Mendes Silva’s images of Sarajevo and its buildings also connect the ruin of the image and the image of ruins to the spatial changes produced in the urban landscape by war, in order to suggest that not unlike bombed London, place could no longer be recognised as itself nor inhabited in the same way, if inhabited at all. As a result, and despite denying the direct representation of subjects and subjectivity, Mendes Silva’s installation is still able to intrinsically connect the historical and the public to the personal, albeit in ways paradigmatically contrary to Abramovic’s, and therefore explore the interdependence of people and places.

I am here using the term place in relation to what humanist geographers refer to as the intertwining of people and space leading to the creation of another geographic dimension – that of place. As Edward S. Casey puts forward, place is “the immediate ambiance of my lived body and its history, including the whole sedimented history of cultural and social influences and personal interests that compose my life-history” (2001: 404), so much so that “there is *no place without self; and no self without place*” (*Idem*: 406). Sarajevo can thus be seen as such place, that is, as inhabited space, and it is this symbiotic

relationship between people and their geographical location that warfare ultimately unsettles.

The dialogic condition of people and place, and the impact of violent conflicts in the way bodies experience and live place, affecting the relationship between those two occupied territories, is also one of the central motifs of *Delicatessen*, the book created as a companion piece to *Untitled*. But contrary to her installation, which dealt with the external scars of war, in *Untitled* the artist dwells on what lied behind the facade, assembling a domestic and private environment (created from photographs of the house where she was living during her time in Sarajevo) in order to suggest a similar sense of bodily absence and disrupted habitus already observed in *Untitled*.

For Casey (after Bourdieu) habitus is a middle term between lived place and the geographical self, for “the self is constituted by a core of habitudes that incorporate and continue, at both psychological and physical levels, what one has experienced in particular places” (*Idem*: 409). In *Delicatessen* the unsettling of habitus and forms of habitation comes from the attention granted to personal belongings left behind. These household objects are traces, or ruins, of domestic lives and deaths and signal a sudden and seismic disruption of the home-place. They are the visible signs of traumatic events, of trauma. The camera framing given to these objects and rooms is quite relevant for my discussion, since it creates the impression of stillness, turning the objects into still-lives, as pointed out by Nuno Faria (1999) and further suggesting interrupted domestic activities, or, again in Faria’s analysis, of domesticity devoid of meaning (1999). Furthermore, this framing intimates paralyzed time-space, which is also the characteristic of trauma, given that this paralysis is associated with the inability to speak, to give meaning to the traumatic event. But I would also like to propose that these objects and their paralyzing stillness confront the viewer with a sense of the uncanny.

According to Freud (2003), the uncanny is an uncomfortable feeling of something being familiar and yet strange; Freud says in his essay “The Uncanny”: “[t]he uncanny (*das Unheimlich*, ‘the unhomely’) is in some ways a species of the familiar (*das Heimlich*), ‘the homely’” (*Idem*: 134). As suggested by Freud’s text, the uncanny is an inherently liminal experience (hence its connections with the Kristevan abject), which is what makes it utterly uncomfortable. By suggesting the uncanny (the unhomely) in the visual depictions of Bosnian domesticity (the homely), Mendes Silva further explores the lack of spatial recognition and the inability to inhabit space in the same way. Like

Untitled, then, *Delicatesse* too connects the private to the public and the ruins of personal stories to the ruins of communal history.

However, Mendes Silva's response to Sarajevo also attempts to trace place amidst unrecognizable space, habitus amongst dislocation, and in this sense her work exhibits some sort of hope in a homing process capable of repairing physical and symbolic wounds or gaps and reconciling people with each other and with space, which also means returning Sarajevo to its dimension of place-world (Casey, 2001: 410). As a result, she explores the power of ruins and images as forms of addressing survival as much as destruction, a paradoxical condition also addressed by Cadava in his previously mentioned essay:

There can be no image which is not about destruction and survival, and this is especially the case in the image of ruin. We might even say that the image of ruin tells us what is true of every image: that it bears witness to the enigmatic relation between death and survival, loss and life, destruction and preservation, mourning and memory (2001: 35).

The process of survival, preservation and reconciliation is accomplished in *Untitled* and *Delicatesse* in related, albeit distinctive, ways. In the case of *Untitled*, the healing process was initially found in the buildings themselves, for in their surface there were already signs of reconstruction, as concrete plasters had been applied to the still visibly wounded walls, creating a strong image that, according to Mendes Silva, reminded her of scabs. The survival potential of the ruined walls was then aesthetically enhanced by the formal techniques chosen for this project, which consisted of, firstly, printing the original photographs onto taut fabric stretched by an embroidery hoop, secondly, creating gaps in the fabric by tearing it in order to resemble the gutted walls, and finally, darning the fabric so as to span the gaps. Stitching had here a restorative value; it sutured the wounds, "restoring the surface of a body brutally violated. The body of the city", as argued by critic Alexandre Melo (1999, my translation). By embroidering the ruins of Sarajevo onto her work, Mendes Silva is also returning space to its form of lived place. Sarajevo, so she seems to believe, is already or at least may soon be an inhabited place.

The same belief is also found in *Delicatesse*, which, despite revealing the disruption of life and domestic habitus caused by conflict, loss and death, also implies the reverse, that is, the reoccupation of space, the return to habitus essential to personal survival and the pervasiveness of habitation. As such, the domestic objects, the furniture, the house become not just memories of previ-

ous lives, but also surviving elements of these lives and their moments of intimacy, towards which the silent work of the artist ultimately aims. It's a fragile balance that is here attempted, the scars still fresh, the scabs still so delicate, as delicate as this book, in a way a travel book, meant to be handled with care.

Untitled and *Delicatesse* also suggest that suturing strategies leading to healing processes are possible when created from within the private, personal sphere. As a result there is in these two works a domestic iconography that can be linked to a feminine way of being in the world, given that it is women who have traditionally occupied the home, who have developed under-rated creative forms such as embroidery and who have been aligned to an ethics of care. By associating this domestic, feminine imagery to individual healing and cultural reconciliation the artist also returns the private world of existence to the public and the political.

To conclude, Mendes Silva's work under analysis suggests warfare as a very public and political event that is still implicated in the domestic and private spheres and, as a result, experienced, negotiated and hopefully overcome at the level of the personal and the individual. Moreover, because the artist's attention is centred on spaces associated with such private and personal sphere, she encourages the viewer to reflect on the role played by women as historical social agents and agents of social change, as well as on the importance of gender in our understanding of war and its reverberations. I would thus like to ultimately suggest that by embroidering a private, domestic story amongst the History of the Bosnian War and, more specifically, of Sarajevo, Mendes Silva produces a subversive counter-history, a history that goes beyond the ahistorical and dual Balkan myths often reproduced by dominant cultural and artistic perceptions. This counter-history (which may well also be a her-story) replaces the blast and noise of conflict by a silent aftermath (whereas Abramovic's works, intensely aural, seem merely to reproduce it); but rather than being sucked by that silence, the gaps created by the traumatic event, and their destructive threat, it resolutely searches for healing and repair. It is a quest on which the artist and the viewer embark and which takes them both from the public to the private and back.

References

- AVGITA, Louisa (2012), “Marina Abramović’s universe: universalising the particular in Balkan Epic”, *Cultural Policy, Criticism and Management Research, Issue 6, Autumn 2012*, 7-28, disponível em http://culturalpolicyjournal.files.wordpress.com/2012/10/issue6_avgita_marina_abramovic.pdf, consultado em 14/07/ 2015.
- CASEY, Edward S. (2001), “Body, self, and landscape: a geophilosophical inquiry into the place-world”, in Paul C. Adams, Steven Hoelscher & Karen E.Till (eds.) *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 403-25.
- CADAVA, Eduardo (2001), “‘Lapsus Imaginis’: the image in ruins”, *October* 96, pp. 35-60.
- COELHO, Maria Luísa, “Unpublished Interview to Susana Mendes Silva”, 23/10/2015.
- FARIA, Nuno (1999), *Delicatessa*, disponível em <http://www.susanamendessilva.com/Text.aspx?ID=4>, consultado em 14/07/2015.
- FOUCAULT, Michel (1991), “Docile bodies”, in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [translated by Alan Sheridan], London, Penguin, pp.135-169.
- FREUD, Sigmund (2003), “The Uncanny” [1919], in *The Uncanny*, London, Penguin Books, pp. 121-162.
- MELO, Alexandre, (1999) *Delicadeza*, disponível em <http://www.susanamendessilva.com/Text.aspx?ID=14>, consultado em 14/07/2015.
- TODOROVA, Maria (1997), *Imagining the Balkan*, New York and Oxford, Oxford University Press.

O NOME DO MEDO

IMAGENS APESAR DA GUERRA

Eduardo Paz Barroso

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

epb@ufp.edu.pt

O modo como as imagens da guerra irrompem através dos tempos no discurso artístico tem variado em função das conceções estéticas e das convenções culturais, mas foi necessário chegar ao século XX, devastado por duas atrocidades que prenunciam o fim da modernidade, e de novo traumatizado na sua década final por uma guerra étnica na Jugoslávia, ou, mais recentemente pelos massacres no Ruanda, para em definitivo se ter aberto caminho à banalização do terror. Uma vez instituída pelos registos mediáticos dos conflitos armados que foram proliferando pelo mundo, acabou por tornar necessária a reavaliação do visível, da sua relação com o conteúdo representado e deste com a imaginação. A evolução da arte no sentido de um aprofundamento político das contradições sociais e toda a reelaboração do significado dos objetos decorrente do projeto da modernidade criou novas condições de consideração do signo. Pós termo a princípios de fidelidade entre significante e significado, que governavam as relações de comunicação em regimes de produção do sentido altamente hierarquizados e dogmáticos. E deu lugar a uma nova perceção estética.

A utilização, cada vez mais intensa na pós-modernidade, das tensões e dos fenómenos sociais (grandes desequilíbrios, injustiças, globalização, diluição das fronteiras entre público e privado, dominação ideológica das tecnologias, espetacularidade da informação, novas modalidades de alienação, divórcio entre pensamento e agenda governativa, totalitarismos financeiros, etc.) como matéria prima da criação artística, suscita uma cada vez maior atenção à experiência sensível daquilo que é admitido, sancionado, justificado e celebrado como uma obra de arte. Benjamin (2006) formulou com grande clareza algumas destas questões, ao acentuar o papel da técnica e da reprodutibilidade como fatores de difusão e de elaboração de condições *progressistas* para um devir artístico que transforma materiais e objetos em situações de confronto

ético com o gosto. E, desse modo, reorientou o sentido da transcendência e da catarse. “A reprodução técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte. Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo diante de um Chaplin” escreve o filósofo num texto célebre (Benjamin, 2006: 230). Por outro lado, a técnica ao serviço das imagens, desde logo com a invenção da fotografia e do cinema, para além de inaugurar o debate no campo visual, entre verdade e acontecimento, documento e prova, e iludir as fronteiras que tradicionalmente separam realidade e ficção, gera as condições que permitem convocar a História, já não como narrativa e interpretação, mas como multiplicidade disruptiva onde os ideais de progresso civilizacional e a falência da razão iluminista coexistem com o caos e com a barbárie. Essa enorme perplexidade traduz-se, designadamente, sob a forma de deslegitimação das narrativas, questionamento da sua autoridade, deriva do sujeito, ou mais especificamente por aquilo que no pensamento de Lyotard se designa por “pragmática do saber narrativo”, isto é uma dimensão do saber que, para além das competências qualitativas, avaliativas e prescritivas dos enunciados, envolve uma tradição mediadora de vínculos sociais e que se veio a desagregar com o fim da modernidade (Lyotard, s/d: 42 – 50).

Entre Ucello e Rossellini

A arte transformada em conceito aberto organiza redes de visibilidade que articulam o olhar e a câmara, a imaginação e a factualidade histórica, e nessa medida valorizam e ampliam sinais, objetos e fragmentos que isoladamente, ou noutros contextos, não são reconhecidos como símbolos estéticos nem como elementos de linguagem artística. Por isso Walter Benjamin considera que “a natureza que fala à câmara é diferente da natureza que fala aos olhos”. E logo concretiza: “Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin, 2006: 246). Encontrar aquilo que escapa, captar o que tende a passar despercebido, aceder ao “inconsciente ótico” (*idem, ibidem*), envolve um trabalho de desocultação. A cruel realidade da guerra manifesta-se na arte, através dos tempos em múltiplos aspetos, desde a inebriante policromia das pinturas de Ucello (1397-1475) até ao cinema de Rossellini (1906-1977), recordemos por exemplo “Roma Cidade Aberta” (1945), passando naturalmente pela estética cubista, pelos expressionismos, até obras

contemporâneas como as de Joseph Beuys (1921-1986) com a sua paródia à América da guerra do Vietname,^[1] ou de Christian Boltanski (1944), com as suas instalações onde o vestuário remete para corpos ausentes, ou ainda Marlene Dumas (1953), com as suas pinturas alusivas ao conflito israelo-palestiniano. Por diferentes processos criativos, em todas estas obras, a violência simbólica adquire uma entoação, uma intensidade e um dramatismo que não se resignam com a guerra enquanto – e em última instância - meio de institucionalização da morte como finalidade em si.

Com o modernismo ocorre a imbricação entre o estético e o político. Já não se trata de usos políticos da arte, nem da sua inscrição nos mecanismos do poder, ou ainda, de fazer dela um ato da renúncia, uma súplica, um pedido de absolvição. O que agora ocorre é a estetização da matéria política, e com ela, nalguns casos, a contenção do medo. A *Guernica* de Picasso, com todos os estudos preparatórios, constitui nesta perspetiva um momento fundador da monumentalização do terror bélico moderno e testemunha a exigência de liberdade por parte do artista, sinónimo daquilo que sobrevive. Diante do calvário da História patente no holocausto, cabe à arte a responsabilidade de debater o irrepresentável. A guerra e o terrorismo situam-se desse outro lado, para o qual talvez não exista qualquer equivalência no plano da imagem.

Jacques Rancière tem, como é sabido, protagonizado um influente debate sobre este género de questões, desde logo ao chamar a atenção para o facto da arte se confrontar com uma espécie de hierarquia das representações, de

1 A performance *I like America and America likes me* (1974) apresentada em Nova Iorque na galeria René Block constitui um dos momentos mais emblemáticos da obra deste artista que criou uma forte mitologia individual alicerçada no conceito de escultura social. Para Beuys a obra de arte é sempre algo de total, e de absoluto. Nesta performance, o artista faz-se transportar de ambulância desde a sua residência, em Dusseldorf, na Alemanha, até à geleira americana. Uma ambulância espera-o à saída do avião, no aeroporto John F. Kennedy, de onde Beuys segue escoltado pela policia em direção à galeria. O artista tinha como objetivo nunca pisar o solo americano, enquanto durasse a guerra do Vietname. Por isso apenas pisou o chão da galeria. Na galeria conviveu durante três dias com um coyote, animal selvagem característico da vastidão lendária do Texas, capturado propositadamente para a ocasião. Ambos partilharam aquele espaço e o animal por vezes morde uma manta de feltro, material que se tornou um signo do trabalho deste artista. Exemplares do *Wall Srett Journal* fornecidos diariamente serviam para o coyote fazer as necessidades fisiológicas. A descrição pormenorizada desta performance bem como vários registos visuais estão disponíveis em linha em diferentes sites. Naturalmente que esta recusa de uma ideologia norte-americana tem no seu cerne os EUA enquanto superpotência bélica. Esta obra parte da ideia de que “qualquer coisa é uma obra de arte e qualquer um é um artista”, tese que Beuys fez prevalecer mediante um empenho persistente e de grande ousadia intelectual e cívica. Sobre a obra de Beuys, de entre a extensa bibliografia disponível, para além dos seus próprios escritos, veja-se por exemplo o catálogo *The Image of Humanity*, Museo di Arte Moderno e Contemporânea di Trento, Silvana Editoriale, Tertento, 2001.

correspondências e analogias que lhe definem um caráter e uma dignidade temática. Importa assim definir um “regime” onde a arte se distingue por si própria, e não seja um meio de fazer, ainda que diferente, entre outros:

O regime estético das artes é o regime que identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos géneros e das artes (...). Este regime afirma a absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático suscetível de identificar essa singularidade (Rancière, 2010: 24-25).

O problema da autonomia da arte determina que esta não poderá ficar desligada das formas através das quais a vida “se molda a si própria”. Nesta aceção, o autor reforça a ideia do desajustamento vigente entre o luto da modernidade e a liberdade de exaltar “os simulacros, as mestiçagens, as hibridações”.

Questão essa que nos reconduz à vanguarda, tomada como realização que vive historicamente o desígnio de duas “subjetividades políticas”. Uma, relativa ao seu próprio modo de conceber e realizar artisticamente (a antecipação e a originalidade da linguagem, a rotura e o escândalo, no campo plástico, literário, performativo e musical). Outra, relativa à afirmação do poder e aos jogos e táticas da guerra, que permitem impor e exercer dominação (Rancière, 2010: 31-33). É talvez a partir daqui que podemos, de certo modo, reelaborar uma abordagem das cenas de guerra na arte ou, melhor dito, comentar as razões da imbricação entre a dimensão bélica e a dimensão estética (deixando de lado a arte da guerra propriamente dita e os seus jogos) como forma de aceder ao irredutível, ao sofrimento deslocado da palavra, ao anátema da razão.

Nem sempre a questão do irrepresentável se colocou. Regressemos portanto a Paolo Ucello (1397-1475) e à sua obsessão pela perspetiva. Ucello é um pintor capaz de uma beleza perturbadora. As suas obras tocam um tipo de êxtase que nada possui de religioso, na aceção teológica do termo. Trata-se de um êxtase profundamente humano, imbuído de um realismo mais pressentido que declarado, que a pintura experimenta e exalta como coisa sua, com vontade em ser exata e realista. Uma das suas obras mais célebres e deslumbrantes, a *Batalha de San Romano* (c. 1438-40), mostra cenas da guerra que opôs as cidades-estado italianas de Florença e Siena em 1432.^[2] Percebe-se neste tríp-

2 Esta obra é um tríptico atualmente disperso por três dos mais importantes museus do mundo: a National Gallery, em Londres, o Louvre, em Paris, e os Uffizi, em Florença (onde está a única

tico uma vastidão comparável aos grandes planos cinematográficos que varrem amplas parcelas de paisagem. Esta sequência de telas proporciona a criação de espaço, uma largueza de movimentos, ao mesmo tempo que estabelece uma relação única entre pequenos elementos (armas, lanças, cavalos, estandartes) e o conjunto, de modo a entrelaçar as partes no todo. Cada soldado ou cada rosto, ou os cadáveres caídos por terra, fundem-se nas manchas da massa militar em confronto. Por isso, esta é uma típica pintura de guerra de grande sedução plástica, onde o todo e as partes se equilibram com magnificência, como se a ordem irrompesse do caos. O poder analítico daqui resultante só foi possível mediante a utilização da perspectiva que tem nesta obra um dos seus pontos culminantes no contexto da sua refundação renascentista.

A história do cinema acabou por se envolver com a perspectiva linear da pintura. Na representação desta batalha interessa considerar a lógica sequencial do tríptico, pois desencadeia um efeito cinematográfico aliado à passagem de um fotograma para outro, e sugere um tipo específico de movimento. Em *A Batalha de San Romano*, os *condottiere* e as suas milícias são personagens que existem na e pela pintura, que não os deixa serem traídos pela artificialidade. Este realismo é muito mais o realismo da imagem do que a realidade do combate.

Factualidade e verosimilhança em Spielberg

Muito mais tarde, com o cinema na sua plenitude técnica e com a mestria das grandes produções, uma batalha acabaria por se tornar de tal forma verosímil que a diferença entre uma sublime reportagem de guerra e um filme narrativo de ficção se esbate a ponto de preferirmos o segundo à primeira, por causa da capacidade de acrescentar realidade ao real, isto é, levar a imagem ao âmago de si própria, torná-la mais verosímil do que o seu referente. É o que acontece, por exemplo, em toda a sequência inicial de *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg onde a partir de um ponto de vista que poderia ser o de

parte do tríptico assinada). Cada um dos elementos tem cerca de 3 por 2 metros, mas a imponência desta obra, mesmo se vista em separado, deve-se à captação de um ambiente, possivelmente reconstituído através de relatos de cronistas que eram naturalmente parciais, mas nem por isso deixaram de transmitir o esforço e a luta, o desgaste e a euforia da vitória. O detalhe e a objetividade das armas e das armaduras, e a plausível hipótese do pintor ter falado com participantes na batalha, defendida por alguns historiadores, confere uma autenticidade às cenas, mas a verdade nelas contida é acima de tudo a verdade da pintura, fruto de uma transformação da representação mental em representação plástica.

um repórter, o espectador assiste, ao longo de cerca de 30 minutos, ao desembarque dos Aliados na Normandia. O dramatismo, desde o pormenor das expressões deste ou daquele soldado em concreto, na sua singularidade existencial e no inesperado desfecho do seu destino individual, até ao movimento coletivo das sucessivas vagas de homens que protagonizaram o desembarque, não é uma imitação do que aconteceu, não é o decalque de um documento para cada uma das cenas. Encontra-se, pelo contrário, na sua génese o próprio imaginário histórico, e torna-se intrínseco à realização cinematográfica. Faz aparecer cada rosto, cada baixa, cada progressão no areal, na condição definitiva de um passado restaurado. Uma operação possível porque a arte não é uma versão da História, mas um elemento que nela se imiscui filosoficamente. E isso é tão válido para a agitação distante da *Batalha de San Romano*, quando o tilintar das armas e o choque das armaduras chega até nós como um ruído abafado e longínquo, apenas perceptível enquanto pintura, como para o filme de Spielberg, com o seu desespero imediato e a sua coragem inaudita. Ambas são obras criadoras de um espaço interior, onde é possível superar fraquezas e celebrar a transcendência que a guerra por vezes também suscita. Mas como aprender a ver tudo isso é o que tentaremos saber de seguida.

Georges Didi-Huberman fala-nos, a propósito da obra de Donald Judd (1928-1994), uma das maiores referências do minimalismo norte-americano, do “dilema do visível”. Para o filósofo, as evidências estabelecem entre si um jogo que depende do facto de “a arte ser algo para que se olha”. Logo, é do modo como algo, por mais simples e essencial que seja, se dá a ver, desde que essa legibilidade se inscreva no código estético, que depende uma imposição, um efeito de presença específico e insubstituível (Didi-Huberman, 2011: 41). Este dilema, gerado na tensão da arte contemporânea (uma obra de Judd consiste por regra numa forma muito elementar, produzida por exemplo em alumínio, e praticamente sem que haja intervenção do artista), ajuda-nos a abarcar outros dilemas igualmente decorrentes da complexidade do olhar, como as manifestações da guerra, dos seus resíduos e cicatrizes elaboradas num objeto/discurso artístico.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, no seu ato, no seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação rasgada, inquieta, exaltada, aberta. Todo o olho traz consigo o seu invólucro, além das informações de que se poderia julgar, a partir de dado momento detentor (Didi-Huberman, 2011: 57).

É precisamente por causa desta operação *rasgada*, isto é, capaz de romper a superfície do próprio visível, desembrolhar o real das suas aparências, e forçar definitivamente a linha que delimita o corpo daquilo que o rodeia, que se poderá sonhar “com um olho em estado selvagem” (*idem, ibidem*). O equivalente a *ver tudo* na exaustividade de um *travelling* total, a que nada escapa. Não se trata de ver tudo ao mesmo tempo, como um observador num panóptico alucinado. Mas ainda assim de ver brutalmente. Ou de ver sem estar corrompido. O desembarque na Normandia criado por Spielberg não possui nada de minimalista (nem poderia), mas arranca o corpo do espectador à sua letargia complacente, não para o tornar próximo da guerra, mas para o fazer olhar para ela, segundo um *phatos* cinematográfico. Altura em que, como escreve Didi-Huberman, há um “momento em que o que vemos começa justamente a ser atingido pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 2011: 58). Nessa precisa ocasião não existe sentido a mais: e deixa de ser preciso acreditar. Mas é também, paradoxalmente, o momento de uma falha de sentido, que dá lugar a uma espécie de ininteligibilidade sarcástica: e então deixa de ser preciso aturar a repetição e a redundância.

Certos artistas ligados ao expressionismo também se aproximaram dessa situação limite, como acontece com a visceralidade de Otto Dix (1891-1968). Veja-se por exemplo o quadro intitulado *Trincheira na Flandres* (1934-6). O “atrozmente verdadeiro” de que nos fala Argan (1999: 242-246) é uma das preocupações da sociedade alemã derrotada e gera a necessidade de comunicar a devastação interior causada pelo desamparo, pela perda e pelo luto. Quer com Otto Dix, quer com George Grosz (1853-1959), que por exemplo retrata num dos seus quadros um *Funcionário do Estado para as pensões dos Mutilados de Guerra* (1921), vamos encontrar expressões do sofrimento que a pintura faz prevalecer, graças a uma determinação cultural que aceita todas as impurezas, permanecendo cética quanto a quaisquer possibilidades de redenção. A noção de “nova objetividade” delimitada ainda no contexto do expressionismo e que integra, para além dos já citados pintores, Max Beckmann (1884-1950), testemunha precisamente a necessidade da pintura (entendida à maneira de Cézanne como produção de conhecimento, numa aceção de tipo epistemológico) transmitir com uma exatidão de cariz fotográfico o lado não imediatamente apreensível da dilaceração do sujeito. A enorme decepção social que marcou a República de Weimar encontra-se bem presente no quadro intitulado *A noite* (1918-19), de Beckmann, onde vemos um grupo de pessoas que gesticula com movimentos contraditórios, num ambiente sombrio de fim dos

tempos. O grupo expressa com grande dramatismo a dimensão traumática que então era importante mostrar, em imagens plásticas de enorme dureza, aptas a lidar com materiais neuróticos e sombrios.

Nestes quadros a pintura integra a frágil condição do homem, caído na desgraça da guerra. Assumem por isso o difícil papel de expurgar os fantasmas da violência e da morte, propondo a realização plástica como superação de antagonismos e como apelo a uma racionalidade política, cujo déficit determinadas imagens poderiam suprir imaginariamente. Geroge Grosz pressentiu a nova catástrofe, ao evidenciar preocupações com o nazismo emergente, e ao procurar analisar com uma frieza caricatural as elites responsáveis por fomentarem uma nova guerra. Incapazes de se assumirem como tal, as elites alemãs da época não asseguravam a coesão e a credibilidade institucional, apenas tiravam partido da sua posição. Ao denunciar a avidez pelo poder, a pintura de Grosz estabelece um contraponto cruel ao desentendimento do mundo. Um desacerto que chega até nós com uma reverberação política.

Rancière dedica um dos seus textos (*Os paradoxos da arte política*) ao desejo que os artistas recentemente manifestam de “repolitizar” a arte, reconquistando de algum modo o poder de escândalo, o fulgor cético e a desconfiança subversiva que o modernismo havia instaurado (Rancière, 2010: 76-122). Mas nota, com pertinência, que estas estratégias se desenvolvem ainda ao abrigo de uma “tradição mimética”, não obstante esta ter sido abundantemente criticada. Quer dizer, à arte caberia mostrar coisas revoltantes e a sua eficácia social dependeria muito dessa capacidade de contaminação com efeitos políticos. E nada existe de mais revoltante que a guerra. Apesar disso, uma certa indiferença cobre as imagens, por mais impiedosas que elas sejam. Como se já nada de novo houvesse para acrescentar ao horror. Mas quando penetramos no universo do coronel Kurtz e mergulhamos no *coração das trevas* (Joseph Conrad), subindo o rio árduo e cheio de ciladas que Coppola desvenda em “Apocalypse Now” (1979), podemos ver as coisas de outra maneira, porque o horror soletrado por Marlon Brando precipita-se num olhar para dentro e para trás. E chega a um ponto a partir do qual já não há regresso possível. Um dos mais importantes fatores estéticos numa iconografia da guerra (o que quer que esta expressão possa afinal significar) consiste na impossibilidade da casa, que aparece sempre mais forte que a morte (veja-se como toda a mitologia das narrativas, artísticas ou mediáticas, sobre soldados a combater, assenta na ficcionalização de um regresso a casa).

Questões de eficácia estética

Como podem as imagens artísticas ser eficazes? Não se trata, é claro, destas cumprirem uma missão “informativa”, nem de as vincular a uma ideologia, mas da forma como agem sobre o mundo, influenciando-o e transformando-o esteticamente. Para Rancière, a questão coloca-se em termos de uma oposição entre a “mediação representacional” e a “imediaticidade ética”. A eficácia implica suspender a relação automática entre a produção de formas de arte e a produção de “efeitos no público” (Rancière, 2010: 88). Quer dizer que esse hiato, esse corte, vai desconectar os signos, afastando-os do óbvio, do manifesto, para dar lugar a um conflito, a uma procura, a um outro tipo de consciencialização e de assumpção que implica a adoção de “lógicas heterogêneas”, uma das quais diz respeito à política da estética e outra à estética da política (Rancière, 2010: 95-97). Estas lógicas modificam os “modos de apresentação sensível” e os próprios “enunciados”. Em suma, alteram a expectativa e o tipo de ordenação dos processos de significação consensuais. Trata-se então de construir uma distância simbólica que desarticula regimes de percepção, encaideamentos de sentido dominantes, mesmo quando se tem, como em certos regimes de funcionamento da imagem, a ilusão das analogias, de uma aparente identidade entre causa e efeito, como acontece frequentemente na fotografia e no cinema.

A utilização revolucionária da máquina de fotografar *Leica* (inventada por Oskar Barnak, e que começou a ser utilizada no início da década de 30) veio alterar profundamente a relação entre o fotógrafo e a realidade. É por isso um dado fundamental nesta alteração dos regimes de percepção, designadamente da guerra, que não é “uma condição natural da vida”, embora seja contraditoriamente e, na perspectiva de Clausewitz, uma “continuação da política” (Ancona, 1989: 352). Foi a *Leica* que alimentou a obsessão pela imagem única, insubstituível, reveladora do desconhecido, capaz de satisfazer a curiosidade, ou de alterar para sempre o conhecimento da verdade. Fez cintilar o instante, que passou a ser capturado como uma presa. Estes são talvez os principais atributos dos ideais do fotojornalismo que uma revista como a *Life* (refundada em 1936) ou a agência Magnum (fundada em 1947) ajudaram a perpetuar. Criou-se desse modo uma ideologia popular segundo a qual o valor das imagens instaura uma credibilidade total. E não foi por acaso que o fotojornalismo nasceu na Alemanha, acabando por ser inseparável das trajetórias das duas grandes guerras e das habilidades da manipulação. A central de fotografia

nazi organizada por Heinrich Hoffman em Berlim, encarregue das imagens da frente de batalha e das imagens oficiais de Hitler, demonstra como o controlo do que se pode mostrar e difundir é fulcral para o poder. Do mesmo modo, a parcialidade do enquadramento e a ênfase em certas atitudes do corpo e das suas disposições sociais, uma vez sujeitas ao dispositivo da imagem única, que prevalece e elimina todas as outras, cria um redundante efeito totalitário.

A pintura de cariz realista ou expressionista preocupada com as temáticas da guerra encontrou neste tipo de fotografia uma reciprocidade, celebrizada no trabalho de Robert Capa, ou de Cartier Bresson. Ambos simbolizam o culto emergente da captação genuína do real (mesmo quando o real possa ser alvo de uma encenação) e toda uma retórica do perigo associado à imagem inquietante. “O novo estilo de fotojornalismo introduzido pelas revistas alemãs no princípio dos anos trinta, parcialmente retomado um pouco mais tarde em França pela revista *Vu*, influenciou profundamente os criadores da *Life*, que se inspiraram nele para contar histórias inteiramente por sequências de fotografias” (Freund, 1995: 135).

Não podemos deixar de encontrar nestas sucessões de fotografias uma dinâmica que nos lembra o enredo da fotonovela, a sua lógica de articulação de imagens, alusões ao cinema, designadamente pelo dramatismo proporcionado pela montagem, e também pela utilização da película interligada com a agilidade de movimentos que a *Leica* permite. A coincidência histórica entre estes desenvolvimentos da fotografia, a gestação, e depois o eclodir da segunda guerra mundial, acaba por marcar de modo definitivo as representações da violência e da guerra. Gisele Freund, que consagra um estudo clássico ao tema da fotografia, considera um editor de uma importante revista de Berlim, Stefan Lorant, como pioneiro da verdade fotográfica, fazendo dele um símbolo da recusa da fotografia encenada e artificiosa. Um dos meios mais consistentes para concretizar este empreendimento é a criação de séries de fotografias sobre um único tema. A exaustividade, a sensação de esgotar tudo o que exista de relevante para ver e ser mostrado e a consequente impressão e difusão desses materiais nas páginas consecutivas de importantes revistas fazia do mero ato de as folhear uma aproximação intensa à vida (e à morte) (Freund, 1995: 119).

Essa agilidade do instantâneo permite ao fotógrafo penetrar na superfície das coisas, mesmo quando estas surgem assustadoramente deformadas. Ao aproximar-se fisicamente dos acontecimentos, o que naturalmente se repercute na observação da guerra, no registo dos movimentos dos seus líderes, dos seus heróis, de vencedores e derrotados, este novo tipo de fotógrafo animado

pelo espírito de reportagem cria uma intimidade com o visível e promove o que tende a passar despercebido ou muitos preferiam ver ignorado. É por isso impossível separar toda a atividade fotográfica que decorre desde o começo do século XX até ao pós-guerra, ou mesmo à guerra do Vietname, sem ver nela matéria-prima e discurso matricial constitutivo de muitas peças de arte contemporânea. A relação com a memória e o arquivo e um certo pendor do cinema narrativo de ficção para a reconstituição são fatores decisivos para uma fundamentação estética do ato de fotografar e de filmar. Até no aspeto técnico, o facto da *Leica* utilizar película como a do cinema (Freund, 1995: 121) aproxima estes dois domínios que, uma vez sujeitos ao crivo do juízo estético, obrigam a diferenciar claramente virtuosismo técnico e essência ontológica. Haverá sempre lugar a escolhas e esse material controverso e agonizante em que as guerras modernas são pródigas aparece em números, hoje considerados históricos, de algumas publicações. Revisitá-las solicita um gesto e um trabalho especificamente artístico, uma dissipação da estabilidade do sujeito.

“Intolerável” porquê?

Quando os ideais de beleza metafísica e a exaltação do objeto como forma pura deixaram de prevalecer com a modernidade, a beleza e o sublime transferiram-se para a inteligência inventiva da criação e para a coragem de ver. E vendo, tudo compreender, até à laceração de toda a harmonia. As guerras do século XX, através da sua inscrição violenta no fluxo das imagens e da arte, moldaram a nossa percepção do sofrimento e dos valores, o que exerceu uma definitiva influência na politização da arte contemporânea. Numa recente exposição que abarcava vários aspetos desta temática (*Às artes cidadãos/ To the arts, citizens*, Museu de Serralves, Porto, 2011) um dos artistas presentes na mostra, Stefan Bruggemann, expunha uma obra de matriz conceptual, onde um *lettering* em vinil preto construía a seguinte frase, apresentada numa parede do museu: *To be political it has to look nice* (2003). A constatação sarcástica de um modo de estar onde o exercício da política se confunde com uma facilidade comunicacional assume aqui o pendor estético de uma frase que se isola no espaço institucional de um museu ou de uma galeria comercial. Na mesma exposição, uma outra peça, intitulada *Memory II* (2008), da autoria de Shilpa Gupta, constituída por blocos de cimento normalmente utilizados em obras públicas, muitas vezes para barrar acessos às áreas em construção, configurava a palavra *Memory*, perfurada nos blocos e permitindo ver através deles segundo o dese-

nho de cada uma das letras e da própria palavra como conjunto de signos. A disposição destes blocos em diferentes locais joga com o espaço circundante, que tanto pode ser uma floresta como uma rua. O contraste entre o material anónimo e um pouco sórdido da obra com uma palavra que significa a própria condição humana em toda a sua densidade cultural evoca assim toda a memória social do mundo.

Nestes dois exemplos, nenhum deles relativo a imagens diretas de guerra, há, ainda assim, qualquer coisa de medonho que assalta o espectador. O apelo a um debate e a uma discussão com impacto público é uma preocupação destas obras. Uma discussão que devia ser habitada pela incerteza das imagens. A força crua da imagem fotográfica, e dos seus pressupostos clássicos (já tão distante dos enredos renascentistas das telas de Ucello) encerra um debate hoje determinante: porque é que certas imagens se tornaram insuportáveis, ou como escreve Rancière “intoleráveis”.

Num texto seminal sobre o efeito das imagens nas nossas vidas, *A imagem intolerável* (Rancière, 2010a: 123- 153), o filósofo refere-se a uma suspeição sobre a “imagem da realidade” para evidenciar a ideia de “aparência da realidade”, como se todos, hoje, face a certas imagens, nos encontrássemos intoxicados por uma overdose de real que nos deixa atordoados e atormentados. A questão apresentada por Rancière remete para certas dimensões do real que dificilmente podem ser (ou não são mesmo) compatíveis com uma imagem (o holocausto e as atrocidades a que ele deu origem suportam este raciocínio). O sentimento de culpa por parte de quem verdadeiramente olha tais imagens constitui outra das questões a considerar. Saber quando é que uma imagem deixa de ter capacidade para agir criticamente sobre a realidade é, pois, uma questão política. A arte analisa essa questão sob vários ângulos, mas em todos eles ressaltam contradições, abismos entre aquilo que as coisas na verdade são e os modos de as fazer aparecer. Rancière salienta a este propósito as concepções de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e o fetichismo da mercadoria, as dimensões do consumo que separam a vida e o sujeito, para chamar a atenção para o facto de as imagens mostrarem “a vida invertida”, sendo nisso que consiste a sua espectacularização. Ser autêntico é pois substituir a passividade pela ação, deixar de ser espectador para passar a ser produtor, o que obriga a repor a verdade do acontecimento no lugar da verdade da imagem, sendo este que a torna, em certos casos, intolerável.

É neste momento que o pensamento de Rancière se cruza com o de Georges Didi-Huberman quando este último, num texto em torno de uma expo-

sição intitulada *Memória dos Campos* dedicada precisamente à memória dos campos de extermínio nazis, “sublinhava o peso de realidade” presente em quatro pequenas fotografias feitas clandestinamente em Auschwitz-Birkenau por um elemento dos *sonderkommandos*. Nessas fotografias viam-se mulheres nuas a serem levadas para câmaras de gás e cadáveres incinerados ao ar livre (Rancière, 2010a:132- 138). Muitas imagens deste tipo surgiram, depois, fomentadas por outras guerras e perseguições, como aconteceu na Bósnia (1992-1995) e em tantos outros lugares. E todas com um peso esmagador. Mas as de Auschwitz parecem manter intacto um terror em paralelo, associadas a uma consciencialização da barbárie alheia aos canais mediáticos e aos deveres do jornalismo de guerra. Talvez por isso se prestassem ainda mais à discussão sobre o intolerável, e à necessidade de saber se ele é afinal resultado daquilo que está para além do suportável. Como se a imagem tivesse que respeitar um interdito em relação a si própria. Ou ainda, para referir outro tipo de objeções (Rancière, refere-se especificamente a uma discussão veiculada por artigos de Elisabeth Pagnoux e Gérard Wajcman publicados na revista *Les Temps Modernes*): será que, apesar de tudo, aquelas imagens *mentiam*, sendo isso que em definitivo as tornava intoleráveis. E porque mentiam elas? Por se ocuparem de um horror, e de uma realidade, só parcialmente abordados? Faltava, para o terror ser total, registar o extermínio dos judeus dentro das câmaras de gás.

Por outro lado nem tudo o que é real é “solúvel no visível”, sendo portanto capaz de se deixar captar para ser visto. E, por último, “no cerne do acontecimento da Shoah há um irrepresentável, algo que estruturalmente não pode coagular-se numa imagem” (Rancière, 2010a: 133). A relação entre o saber e o irrepresentável é que vai dar sentido e razão de ser às imagens. Não lhes pode ser pedido que façam prova. A questão determinante que então se coloca é a de sabermos se é possível olhar para as fotografias do mesmo modo que seria possível olhar para a realidade de que elas são uma duplicação. Mas a imagem é sempre muito mais do que duplo: “o poder da voz que se opõe às imagens tem de exprimir-se em imagens”, escreve Rancière (2010a: 137), ao comentar um filme de testemunhos de sobreviventes do holocausto, quando um antigo barbeiro de Treblinka não consegue prosseguir com o seu relato e se ouve uma voz em *off* que o instiga a continuar. No limite, uma palavra “sacraliza” a imagem. Mas é o silêncio que acaba por ditar a sua lei. Porém, um silêncio mostrado enquanto imagem da impossibilidade de dizer.

Muitas obras de arte contemporânea operam neste nível, criando imagens para as quais não existe qualquer sutura possível. E nisso reside o seu principal

efeito de violência simbólica. Por essa razão faria todo o sentido imaginar uma obra de arte constituída por uma lista com o nome dos campos nazis. Materialmente constituída por um conjunto de letras com uma determinada expressão gráfica (o que seria o menos importante desta obra de dimensões variáveis consoante o local onde estivesse exposta) a peça é conceptualmente constituída por tudo o que está para além do nome, impronunciável e ainda assim suportado por ele. A localização geográfica, as características e funções de cada um dos campos pertenceriam já a outro regime de comunicação. Claro que esta lista para ser de facto uma obra de arte teria que estar inserida no sistema específico da arte contemporânea, quer dizer, validada criticamente, logo ter sido ideia de um artista com capacidade para a impor como signo estético, o que levaria designadamente à sua apresentação em museus de referência. Nesse caso, funcionaria como uma representação da guerra em antagonismo aos alinhamentos editoriais mediáticos que “banalizam o horror”, como explica também Rancière, não por causa de um excesso de imagens, mas pelo processo de seleção relativamente àquelas que são capazes de as compreender, de as suportar, de discorrer sobre elas. Cada coisa tem que ter um nome, cada cadáver e cada ferido nos atentados que as televisões mostram diariamente, complementados com a informação sobre o número de vítimas, tem direito a uma “história individual” que lhes é negada. “O problema não é opor as palavras às imagens visíveis. É, sim, transformar a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns”, escreve Rancière (2010a: 143).

A nossa hipotética obra de arte obedece ao dispositivo do filósofo para restaurar a especificidade de cada ente. Por isso, ele considera que “a questão do intolerável deverá (...) ser deslocada” (Rancière, 2010a:144). Conclusão suportada pelo seu comentário de uma obra de Alfredo Jaar, intitulada *The yes of Gutete Eméríta* (1996), sobre o massacre do Ruanda, onde aquilo que constitui o discurso da obra, na sua plasticidade, não é a violência captada através da imagem, mas a relação entre um olhar e um texto que personifica o testemunho. A violência reside neste caso no facto de um ser humano ter presenciado uma coisa terrível e, por esse facto, a operação estética ter a capacidade de substituir uma cena de massacre, pelo olhar da vítima que a presenciou. De modo semelhante a lista dos campos nazis faz parte de uma memória que desloca a violência e o intolerável para uma esfera de visibilidade onde cada palavra impede a camuflagem de um anonimato massificador. Na sua lentidão, cada um desses nomes volta a existir nas paredes brancas de um museu, exigindo a responsabilidade e o sacrifício de quem o queira ver/ler.

Singularidade, decepção, visibilidade

É também essa elaboração de cada sujeito tornado irrepetível na sua condição pessoal e no ato de viver sozinho uma singularidade aparentemente comum que está patente numa das obras mais significativas do trabalho de Tracey Emin (1963). A artista protagonizou o movimento dos *Young British Artists*, e a peça em questão intitula-se *My Bed* (1999), e foi apresentada no âmbito do prémio Turner, um dos mais importantes veículos de consagração nas artes plásticas no Reino Unido. Esta peça é constituída pela cama da artista, onde ela habitualmente dormia, até decidir expô-la, com lençóis, almofadas, uma série de objetos, detritos, garrafas de plástico vazias, embalagens de medicamentos utilizadas, jornais... em suma, uma quantidade enorme de objetos todos com marcas muito pessoais e íntimas. A grande maioria deles está amontoada no chão ao lado da cama. Uma sensação de excesso, de ressaca e de desproporção prevalece diante deste conjunto. O interesse desta peça depende da capacidade de Tracey Emin contar histórias difíceis sobre si, manuseando materiais autobiográficos e acentuando sempre com grande veemência discursiva a condição feminina. No seu trabalho é muitas vezes apontada uma vertente narcisista e lasciva, suscetível de ser apreendida pelo espectador como um ato de exibicionismo. Mas é sobretudo de um mal estar que se trata. A delimitação psicológica e corpórea (podemos mesmo dizer carnal) dessa atitude crítica dá lugar a uma visão decepcionada do sujeito e do mundo. Para a questão da violência simbólica e da individualidade, que aqui mais diretamente nos importa, trata-se de uma peça para a qual converge um enorme investimento no papel desempenhado pela realidade pessoal do sujeito, e pela história comezinha de qualquer um. O impacto resulta da transformação em discurso plástico cujos materiais são, por um lado, o que há de precioso no quotidiano e, por outro, as situações sociais percebidas a partir de elementos de choque e da provocação estética, cujo fundamento e legitimação se encontram no dadaísmo. Este manuseamento de materiais autobiográficos por parte de Tracey Emin e o protagonismo estético que assumem coaduna-se com a ideia de Rancière quando afirma que a revolução estética é a “glória do qualquer”, encontrando-se nesse gesto algo de pictórico e de literário antes de mais. Nesse sentido também esta artista se inscreve na passagem dos “grandes acontecimentos e personagens à vida dos anónimos”. A sua obra remete então para a procura “dos sintomas de um tempo, de uma sociedade, de uma civilização” (Rancière, 2010b: 37). E encontra-se com o anonimato e o sofrimento daqueles que anonimamente sofrem em qualquer guerra.

A violência desta peça aproxima-a por isso de um estado de exasperação e de esgotamento que detetamos em representações plásticas da guerra. Um estado fundado no que está para além daquilo que se vê, mas que reaparece a qualquer instante desde que puxado pelo espectador, pelas suas memórias e saberes. Um dos elementos mais incisivos na atual conceptualização estética, e que ficamos a dever ao pensamento de Georges Didi-Huberman, designadamente na sequência do seu comentário à obra de Tony Smith intitulada *The Black Box* (1961), diz respeito à “dialética do visual”, à “associabilidade” e “latência” das quais um objeto é capaz. O que explica que “talvez a imagem só possa ser pensada radicalmente para além da oposição canónica do visível e do legível” (Didi-Hberman, 2011: 75). O que existe de comum entre a peça de Tracey Emin, que nada tem de semelhante com a contenção minimalista da peça de Tony Smith, é que, ainda assim, ambas escondem alguma coisa que está sempre na iminência de reaparecer. O ego da artista por detrás dos fragmentos autobiográficos que formam a sua peça, no caso de Tracey Emin; o que quer que seja que caiba estranhamente num cubo grande negro, na peça de Tony Smith. Em suma, aquilo que se poderá esconder por entre imagens da guerra não será muito diferente desta dialética de desaparecimento e reaparecimento, desde que as imagens elaborem a individualidade psíquica que permite dar um nome àquilo que, perante os grandes desastres, nunca desaparece de vez (mesmo quando só somos apenas testemunhas). Isso que não desaparece nunca é o nome do medo.^[3]

“A pequena memória” é a designação dada por Christian Boltanski ao que nos “diferencia uns dos outros”. A sua obra plástica, já extensa,^[4] confere uma enorme importância aos arquivos, utiliza com grande mestria o potencial de

-
- 3 A propósito da temática do desastre e das proporções catastróficas dos mega acidentes contemporâneos e do terrorismo, é fundamental ter presente o trabalho de Paul Virilio, designadamente a sua ideia de que estamos condenados a confrontarmo-nos incessantemente com aquilo que de inesperado acontece. Somos enfim obrigados a discernir, neste tempo demasiado acelerado que afeta os nossos costumes, aquilo que se configura como um “acidente do próprio tempo”. Naturalmente que seria muito produtivo integrar neste ensaio um comentário às perspetivas de Virilio e, especificamente, à exposição *Ce qui arrive*, (Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris, 2002) por ele organizada e teorizada. Esta exposição incluía um conjunto de obras constituídas por vídeos e filmes que utilizavam imagens de acontecimentos como o desastre nuclear de Tchernobyl ou o 11 de setembro, indagando em diferentes perspetivas “a inspiração do mal”.
- 4 Ver a este propósito a revista *Arte Capital* (<http://www.artecapital.net/home.ph>) e o catálogo Christian Boltanski *Advento e outros tempos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, 1996 de onde são retiradas as citações transcritas no texto. Uma das grandes intervenções do artista data de 2010 e da sua participação, pela terceira vez, na *Dokumenta* de Kassel, Alemanha. Outra referência importante é a sua exposição instalação intitulada “Personnes” no Grand Palais em Paris, em 2010.

peças de vestuário anónimas e o caos cromático a elas associado. O impacto físico e psicológico do trabalho deste artista é também uma interrogação sobre o desaparecimento e, nessa perspetiva, pode ser interpretado como uma indagação sobre um tipo de devastação provocada pela guerra. O que nos reconduz, mais uma vez, à precária realidade concreta de cada sujeito. Quando o artista sublinha a ideia de que todos os seres humanos morrem duas vezes – uma primeira vez quando morrem realmente e uma segunda vez quando, passados tempos, ninguém reconhece essas pessoas numa fotografia - tenta explicar porque é que na sua arte há qualquer coisa de “sentimental”. Em “Personnes”, uma exposição fundamental na obra do artista, o espectro dos campos de extermínio está disseminado por inumeráveis vestígios que jogavam com o espaço arquitetónico do *Grand Palais* em Paris. Toneladas de roupas, umas vezes amontoadas (como cadáveres), outras dispostas em conjuntos geométricos (como campas). Ou um muro que corta a linha de visão para o conjunto da exposição, espécie de extenso arquivo com latas enferrujadas de bolachas. Coisas que já não pertencem a ninguém. E dilaceram a imaginação (Didi-Huberman, 2011: 76).

Aquilo a que podemos chamar representações artísticas da guerra são obras e discursos que criam a incerteza de não sabermos, afinal, de que lugar ela pode ser olhada, sem cair no estereótipo mediático e nas armadilhas dos dados não confirmados. E, apesar da guerra, são imagens. Fazem parte dela ou do que resta dela, quando acaba. Imagens nunca isentas de medo, quase sempre à procura de um nome para dar a *soldados desconhecidos*.

Referências

- AAVV (2011), Às Artes, Cidadãos ! / *To the Arts, Citizens!* Porto, Museu de Serralves, Catálogo da Exposição.
- ANCONA, Clementina (1989), “Guerra,” trad. Eduardo Veloso e Matos, in *Estado – Guerra*, Lisboa, Einaudi, INCM, pp. 348-371.
- ARGAN, Giulio Carlo (1999) *Arte Moderna*, 6ª ed., trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, São Paulo, Campo das Letras.
- BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade*, tradução e notas de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

É impossível, desde logo, ficar indiferente à ambiguidade presente no título que remete para “pessoas” e para a aceção pejorativa de “ninguém”.

- BOLTANSKI, Christian (1996), *Advento e Outros Tempos*, Catálogo da Exposição, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *O que nós vemos, o que nos olha*, trad. Golgona Amghel e João Pedro Cachopo, Porto, Dafne.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), *Imagens apesar de tudo*, trad. V. Brito e J.P. Cachopo, Lisboa, Kkym .
- FREUND, Gisèle (1995), *Fotografia e Sociedade*, trad. Pedro Miguel Frade, Lisboa, Veja.
- LYOTARD, Jean- François (s/d), *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, (edição original 1979, Paris, Minuit).
- RANCIÈRE, Jacques (2010a), *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2010b), *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, trad. Vanessa Brito, Porto, Dafne.

RANDOLPH BOURNE E A GRANDE GUERRA DA AMÉRICA

Jaime Costa

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

jaco@ilch.uminho.pt

We have not ended the submarine menace. We have lost all power for mediation. We have not even retained the democratic leadership among the Allied nations. We have surrendered the initiative for peace. We have involved ourselves in a moral obligation to send large armies to Europe to secure a military decision for the Allies. We have prolonged the war. We have encouraged the reactionary elements in every Allied country to hold out for extreme demands. We have discouraged the German democratic forces...

The Collapse of American Strategy

Tal como sucedera com Henry David Thoreau, Randolph Bourne morreria jovem, com só 32 anos em 1918, ironicamente, ambos tentaram fazer da juventude o motivo e o alicerce para efectuar a renovação do seu país. É, também, desde a juventude que vislumbram com receio a possível orientação de tudo aquilo que a América supunha ou, melhor, devia supor, quando alcançasse a sua maturidade.

É nos primórdios do século XX que os ventos de mudança se fazem sentir com toda a sua energia nuns Estados Unidos que já se revelam assumidamente como a nova potência mundial ultrapassando todas as outras, vistas, sem mais contemplanções, como algo pertencente a um passado já anacrónico. Bourne dá voz aos anseios de uma nova geração que deseja, para além de revitalizar, dar, também, um novo impulso aos Estados Unidos. Bourne, tal como toda a geração de jovens intelectuais de que faz parte, encontra-se em conflito com todos aqueles que governam o mundo com valores ultrapassados, colados a tradições improdutivas, cristalizadas e originadas no puritanismo e no materialismo. Estes jovens representavam a vitalidade, a adaptação às novas realidades e às oportunidades que vão surgindo e encontravam-se imbuídos de um

desbordante optimismo e idealismo resultantes da enorme confiança depositada na possibilidade de que o ser humano moderno saiba criar um mundo melhor e mais justo. Em termos filosóficos, tal como indicara Josiah Royce, propõem combinar os ideais com a criatividade ao serviço das necessidades da vida confiando sempre no poder da razão e, diremos que, deste modo, acabam também por aportar o seu contributo, positivo ou negativo, àquilo que George Santayana denominava de *Genteel Tradition*.

Esta geração profícua, empenhada com os valores do denominado “progressivismo” norte-americano, leva a cabo uma notória actividade cultural e política, constituindo “a esquerda” para a geração anterior. Dentre a produção intelectual de carácter político e social, destacam-se os livros de Van Wyck Brooks *America's Coming of Age* (1915), em que se responsabiliza os pioneiros peregrinos das limitações culturais norte-americanas, o de Walter Lippmann *A Preface to Politics* (1913), onde propõe uma abordagem tão prática como a de pôr ao serviço da humanidade as ideologias e as instituições e o de Herbert Croly *The Promise of American Life* (1909), onde se critica o individualismo jeffersoniano como algo sem lugar numa sociedade industrial e interdependente. É uma geração que faz uso de um amplo número de publicações periódicas, nomeadamente de revistas, entre as que se destacam: *The Smart Set*, que se definia como “Uma revista para as mentes não primitivas,” cuja orientação se situa dentro da direita liberal e fora fundada, em 1914, por H.L. Mencken, especialista em Nietzsche e crítico acérrimo das imperfeições da democracia americana; é de salientar, ainda, a revista *The Seven Arts*, que teve como editores James Oppenheim e Waldo Frank que a iniciaram em 1916. Por último, temos *The Masses*, fundada em 1912, que, pela mão de Max Eastman e de Floyd Dell, afirmava no seu lema não ter “respeito pelo respeitável.” Por último, é de destacar a revista *The New Republic*, de Herbert Croly, Walter Lippmann e Walter Weyl, que se decantaram inicialmente pelos valores democratizantes da revolução russa e, mais tarde, com o andamento da mesma, aderem ao *mainstream* representado pelo partido democrata ou pela esquerda liberal. Aí publica Bourne mais de 100 artigos e resenões. O seu livro *Education and Living* reúne praticamente tudo o que publicou, tanto da sua época universitária como da sua época de crítico social posterior.

Em Bourne temos, pois, alguém cuja grande preocupação será a de abordar os fundamentos que determinem os factores identitários do seu país, não só como factor de coesão, mas também como factor criador de um meio ambiente

onde cada qual possa “exercitar as suas capacidades.”^[1] Tal como Emerson e Thoreau (ou como o próprio Whitman), Bourne ficará preocupado com a situação da cultura norte-americana, com a definição daquilo que deverá ser considerada como cultura imperante e com o que a cultura norte-americana deverá reflectir em termos de identidade nacional como factor determinante de um futuro melhor agora ameaçado pela guerra. Bourne fá-lo, precisamente, num momento histórico que exige uma redefinição dos Estados Unidos face às grandes alterações sofridas no seu tecido económico, social e político causadas pela revolução industrial e, principalmente, após uma Guerra Civil que faz com que a América se interrogue sobre o andamento do seu projecto como Estado. Para muitos, a Guerra Civil marcou o fim do idealismo norte-americano e gerara um vazio insuperável. É no período de reconstrução que os Estados Unidos parecem dar um passo em falso para um novo século com uns valores políticos, e não só, aparentemente consolidados, mas que já não chegam a dar resposta a uma realidade cambiante, empurrada pelo desenvolvimento industrial que se apoia na ciência e na tecnologia.

São os tempos da *Progressive Era*, do optimismo, da fé total na racionalidade. São os tempos da mobilização, sem precedentes, da sociedade civil que acaba por impelir os partidos tradicionais para uma acção política a fim de corrigir todo o tipo de iniquidades. É aqui que Bourne surge como um intelectual crítico para com o desenvolvimento dos Estados Unidos. Tanto democratas, como Woodrow Wilson com a sua *New Freedom*, ou republicanos, como Theodore Roosevelt, com o *New Nationalism*, partilham do ímpeto reformista dominante e fazem do *progressivismo* uma corrente de pensamento trans-partidária, algo que não satisfaz plenamente a Bourne. Devido a este espírito reformista são assinaláveis várias reformas levadas a cabo. No campo político, mediante eleições primárias de candidatos, abriram-se os partidos à participação directa dos cidadãos, é aprovada a eleição directa de senadores e começou-se a utilizar o referendo como meio de aferir os desejos populares e, também, estabelecem-se os mecanismos para submeter os políticos, no exercício do seu mandato, ao parecer popular (*recall*) e, *last but not least*, foi aprovado o voto das mulheres. No campo da economia é preocupante a avidez e domínio avassalador do capital e, neste sentido, são implementadas iniciativas legislativas tendentes a limitar os

1 Talvez esta seja a melhor aproximação à definição de cultura presente em “For Radicals,” in Martin S. Sheffer, ed. *In Search of Democratic America: The Writings of Randolph Bourne*, Lanhan-Maryland Lexington, Books, 2002, p. 161.

monopólios: a pioneira *Clayton Act* completada pela *Federal Trade Commission Act* de 1914 que submete os grandes grupos financeiros e industriais à supervisão da administração. Em termos sociais, são dados os primeiros passos para a criação do *welfare state* e é aprovada legislação mais abrangente no campo da educação, contra o trabalho infantil e a favor da melhoria das condições de trabalho. Confrontados com este esboço, seria injusto não atribuir um devido reconhecimento ao Presidente Woodrow Wilson^[2] que foi capaz de estabelecer um consenso de centro-esquerda, que reúne republicanos progressistas, para conseguir materializar muitas destas reformas e ganhar a confiança e respeito da ala mais liberal da sociedade civil norte-americana. A visão de Bourne sobre Wilson é outra questão – não será nada positiva. Nunca lhe perdoará que não tivesse um pulso suficientemente firme para manter o país fora da guerra, como também não pactuará com a tolerância do presidente para com o atropelo dos direitos civis que se impôs no denominado esforço de guerra.

A 20 de Julho de 1914, com o início da guerra na Europa, Bourne dá início à sua particular guerrilha pacifista. A guerra parecia-lhe uma tradição do passado. O desenvolvimento humano, naquele que para alguns era o seu ponto mais elevado, parecia ter excluído tal possibilidade. Bourne será, com toda a certeza, o intelectual norte-americano mais radicalmente oposto a quaisquer aventuras militaristas dos Estados Unidos. Será o primeiro a expor a relação espúria entre o Estado, a indústria e, até, o mundo da cultura em relação à guerra. Porventura, será quem, com mais lucidez, conseguirá detectar a natureza da guerra moderna. Uma guerra tecnológica e, assim, associada à investigação científica, ao trabalho dos cientistas e dos intelectuais que lhe darão suporte, tanto técnico como ideológico.^[3] Mas, mais ainda, esta nova maneira de fazer guerra necessitará decididamente de todo o apoio burocrático do Estado, da criação de um poder centralizado de carácter político e militar que

2 Wilson chegara à presidência como consequência das desavenças, no Partido Republicano, entre Roosevelt e Taft. Wilson como presidente, na esfera da esquerda moderada, destaca-se pela implementação de um grande número de reformas que o tornam num ídolo de massas, não nos EUA, mas na Europa onde é recebido e aclamado por multidões, pelos sindicatos e pelos partidos de esquerda. Para a cidadania liberal, Wilson teria tomado perigosos passos que comprometeriam os EUA com a Europa. Talvez por isto, a proposta de criação da Sociedade das Nações estivesse condenada, desde o início, ao fracasso pela opinião pública americana.

3 Algo que também aparecerá claramente explícito na Mensagem de Despedida do Presidente Dwight Eisenhower, em 1962, no discurso conhecido como “O Complexo Militar-Industrial.” Uma advertência sobre as relações espúrias entre a investigação universitária, o poder económico e o poder militar.

tornará mais clara a relação do poder do Estado com o poder militar instituído. Razão esta que levará Bourne a afirmar: “A guerra é a saúde do Estado.”^[4] Será Bourne, no seu ensaio anti-belicista “*Twilight of Heroes*” que alerta claramente contra as “possibilidades”^[5] oferecidas pela guerra. Para isso, faz uso do pragmatismo para fazer transparecer o carácter avassalador da guerra: “a guerra é simplesmente uma situação absoluta, com o seu próprio fim e meios que, com rapidez, anula o controlo inteligente e criativo... uma vez que, quando é iniciada, nem os meios nem os fim podem ser revisados ou alterados.”^[6] Será neste mesmo ensaio onde lançará a mais incómoda das perguntas: “Se a guerra resulta demasiado forte para ser travada, como é que logo poderá ser bastante dócil para a controlar e a moldar para os propósitos liberais?”

Como seria de esperar, Bourne é um intelectual em sintonia com o seu tempo. A América é o país de todas as novidades e Bourne não é alheio ao turbilhão intelectual do momento. É educado na universidade de Columbia, uma universidade que, no novo século, se apresenta como centro cultural influente na criação de conhecimento para uma nova realidade. Individualidades como Charles A. Beard no campo da história e da economia, Franz Boas, como criador da antropologia norte-americana, William P. Trent, no campo da didáctica da literatura, ou outras personalidades como James Harvey Robinson, John Dewey e Joel Spingarn associadas respectivamente às correntes da “nova história,” “nova educação” e “nova crítica,” serão quem moldarão, em boa medida, o futuro da América.

É, precisamente, em Columbia onde surge a primeira corrente filosófica de origem americana, o pragmatismo. Tal como o próprio nome refere, a filosofia pragmatista aponta para a avaliação prática das consequências de qualquer linha de pensamento e de acção, partindo sempre de hipóteses e não de verdades absolutas. Será necessário mencionar que esta corrente filosófica surge do dilema moderno de conciliar o nosso conhecimento do mundo, facultado por novos métodos de carácter científico, com um mundo em regressão, o mundo tradicional, o dos valores e da religião. Pretende, pois, compatibilizar o opti-

4 O historiador alemão Heinrich von Treitschke, no seu ensaio de 1897 intitulado “The Aim of the State” e publicado nos Estados Unidos em 1914, definira a guerra, sem ironia alguma então, como um medicamento para os Estados. Para Treitschke, sem guerras não haveria grandes avanços, nem seria possível a união dos povos para fins superiores. Não será necessário dizer que Treitschke seria um dos autores que aportaria sustento ideológico ao Nacional-socialismo.

5 Lembremos aqui a posição do seu tão admirado professor de Columbia, John Dewey, a favor da Grande Guerra pela sua capacidade reorganizadora da sociedade.

6 “Conscience and Intelligence in War,” *Dial*, 13 de Setembro de 1917.

mesmo que recaía sobre o poder da ciência com uma tradição rígida, estática, e idealista. Como consequência da avaliação da realidade mediante a experiência, a verdade passa a conceber-se como contingente,^[7] assumindo plenamente um carácter dinâmico. Politicamente, a filosofia pragmatista, tal como concebida pelo seu mais destacado impulsionador, John Dewey,^[8] redefinirá, frente ao liberalismo clássico, o espaço público de acção do indivíduo. Em oposição a um individualismo exacerbado, Dewey proporá um individualismo social onde o conflito (concorrência entre indivíduos) é substituído, em prol do bem comum, pelo diálogo e a participação relacional entre indivíduos.^[9] Daqui, surge a preocupação, presente tanto em Dewey como em Bourne, pela educação em função da sua acção salutar para a formação de uma sociedade civil devidamente capacitada para a tomada de decisões na vida política. É, também, aqui, nesta conjuntura favorável àquilo que é mais avançado e novo, que Bourne surge com uma proposta arriscada de identidade americana baseada no que designa como “transnacionalismo.” É no respeito daquilo que veio a ser denominado como alteridade, que Bourne consegue ver uma solução à necessidade de identificar a cultura norte-americana, outorgando, precisamente, voz às pequenas narrativas das minorias como contributos enriquecedores para uma maior narrativa justificadora.

É assim que Bourne vem em defesa do indivíduo, condenado à obediência ao Estado, ao redefinir^[10] a ideia de identidade americana segundo um modelo que integra tanto elementos baseados na tradição, descendência (*descent*), como na aprovação, na escolha livre ou no assentimento (*assent*),^[11] do próprio

7 Na revista *Seven Arts*, Bourne fará manifesto, numa série de artigos, o seu desejo de levar o Pragmatismo para consideração da verdade como algo contingente e com tão-só um valor experimental.

8 Tanto James como Pierce tiveram relutância em assumir a paternidade do termo, que tivera aparecido em Kant. No mundo anglo-saxónico, parece ter sido o britânico Alexander Bain a usá-lo por primeira vez, em 1875. Pierce menciona Bain e o termo no seu ensaio “Pragmatism Made Easy,” por volta de 1906. Pierce parece ter formulado bases desta corrente em “How to Make our Ideas Clear” de 1875. Por último, William James tem um livro de subtítulo elucidativo *Pragmatism, A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1907).

9 Para alcançar os objectivos de emancipação e progresso, o seu pensamento neste sentido parece prefigurar Jurgen Habermas e a sua “racionalidade comunicativa.”

10 É em 1915, em paralelo a Bourne, que surge uma explicação para a identidade que atende ao pluralismo, a ser respeitado em termos de pressupostos democráticos, defendida por Horace Kallen em “Democracy versus the Melting Pot”. Obviamente, salvaguarda os direitos cívicos da cidadania mas, no entanto, não foca o problema da representatividade não supondo qualquer ameaça à maioria cultural.

11 Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 6.

povo americano. Bourne verá que uma visão de identidade assente exclusivamente na herança (*descent*) é limitadora, por ser estática e impedir a adaptação a novas situações e novos desafios. Neste sentido, a ligação norte-americana a um passado único, comum, anglo-saxónico, por inteiro, é uma lacra, impedindo a adaptabilidade a todo tipo de contingências do país por parte da cultura dominante em qualquer momento da vida da comunidade.

A história oficial é amplamente conhecida: os Estados Unidos, após um esforço quase hercúleo por parte do presidente Woodrow Wilson, são forçados a entrar em guerra contra as denominadas “Potências Centrais,” a 2 de Abril de 1917.^[12] Para trás ficaria a tentativa de manter a jovem potência mundial numa neutralidade para muitos sintomática da supremacia moral de um sistema político que, na sua bondade, possuía um carácter quase espiritual.

É já com a guerra em curso que Randolph Bourne virá a confrontar-se com as forças políticas instituídas, tanto com o partido Democrata como com o Republicano, que nunca mostraram oposição alguma à entrada do país na guerra europeia, e com os sempre presentes poderes fácticos interessados na permanência do *status quo* económico-social do momento. É, precisamente, na abordagem destes últimos e dos dados assumidos que eles representam na vida dos Estados Unidos em que Randolph Bourne se revelará como um pensador radical. Neste sentido, será necessário explicitar o sentido do epíteto “radical.” Tal como em relação a Henry David Thoreau, o sentido desta palavra deverá associar-se ao facto de ambos se encontrarem ideologicamente ligados às raízes do momento revolucionário originário dos Estados Unidos e, assim, Bourne analisará as ligações históricas que condicionam a maneira de fazer política do seu tempo e que determinaram a entrada na Grande Guerra.

Será em *Transnational America*, de 1916, onde Bourne denunciará a ideologia subjacente à criação do mito do *melting pot*, como uma de apagamento e de silenciamento das minorias, da realidade multicultural dos Estados Unidos, por parte de uma maioria *white-anglosaxon-protestant* que, já então, por causa de diferentes condicionantes económico-sociais, começa a perder a sua preponderância ao mesmo tempo que se aferra a ela. Será, também, em *The*

12 Será nesta data quando o presidente Woodrow Wilson se dirige a uma sessão conjunta das duas câmaras do Congresso dos Estados Unidos para pedir a declaração de guerra contra a Alemanha. Este discurso justifica a guerra com o objectivo de “tornar o mundo seguro para a democracia.” Dois dias depois o Congresso votaria maioritariamente a favor com tão-só uma oposição de seis senadores e cinquenta congressistas.

State,^[13] escrito em 1918, e publicado postumamente em 1919, na colectânea *Untimely Papers*, onde Bourne explicitará as origens autocráticas do Estado e a sua compleição naturalmente belicista, evidenciando que, apesar da passagem do tempo e, neste caso concreto, apesar da “revolução” (sic) americana, os Estados Unidos ainda se encontravam ligados, pela sua génese e modo de operar, à metrópole europeia. Serão, também, estes dois ensaios, complementares entre si, e serão aqueles que se aprestam como mais esclarecedores sobre o pensamento bourniano acerca da guerra, de qualquer guerra, e acerca do Estado, de qualquer Estado.

Em *Transcultural América*, Bourne fará um levantamento do significado do termo *Kultura*^[14] (sic) numa sociedade moderna como a Americana. Para Bourne, uma autêntica guerra de culturas tinha-se digladiado no continente americano muito antes do início da Grande Guerra. Se é verdade, como Bourne menciona, que esta batalha se tinha deflagrado a nível intelectual, no entanto, será difícil não realizar ligações com os contextos bélico e político do momento e com aquilo que o discurso oficial estabelece: um confronto entre o bem e o mal, onde os valores de justiça, de liberdade e de democracia são defrontados com um poder estrangeiro, classificado de autoritário e imperialista. É de salientar que esta “Batalha de *Kulturas*” revela bem a natureza diferenciada da sociedade americana frente à europeia e, necessário será referir também, um subjacente orgulho de Bourne sobre as autênticas conquistas da América, nomeadamente a efectiva convivência de culturas numa sociedade moderna e um afastamento da belicosidade que o contacto multicultural apresentava no solo europeu.

Devíamos pausar o nosso olhar sobre aquilo que a América fez, e não sobre aquilo que não chegou a cumprir dos códigos medievais de duelos. Transplantámos a modernidade europeia para o nosso solo, sem o espírito que a inflama e que encaminha toda a sua energia para uma neutralização colectiva. De alguma maneira, a estes povos estrangeiros foi-lhes exprimido o veneno. Uma América “hifenizada,” mesmo até ao ressentimento.

13 Será conveniente mencionar aqui que este também fora o título de um livro de Woodrow Wilson quando era professor na Universidade de Princeton. Wilson é considerado como um dos fundadores da ciência política moderna.

14 Bourne tenta ironizar germanizando a palavra cultura mediante a letra K. A antropologia de origem alemã tinha atribuído a este termo uma forte conotação racial. Será Franz Boas quem lhe retirará esta conotação mediante aquilo que é conhecido como “relativização cultural”. Este professor de Columbia situará a cultura no contexto de adaptação humana ao meio e, portanto, negará a possibilidade de haver culturas superiores ou inferiores.

mento, é de algum modo não detonável. Pois, mesmo se nos déssemos à simpatia por uma nação europeia, mesmo se a guerra tocasse em cada um de nós uma fibra sensível pulsada desde o outro lado do Atlântico o efeito seria o de uma quase dramática ausência de dano. Aquilo que realmente testemunhámos neste país, embora sem nos apercebermos, tem sido uma empolgante, embora incruenta, batalha de *kulturas*. (TA p. 116)^{15]}

O aspecto mais relevante da *América Transnacional* será a denúncia do mito do *melting pot*, que Bourne vê como o mecanismo de uma assimilação forçosa, em suma, de “anglo-saxonização” das minorias por parte das classes dominantes inglesas dos Estados Unidos que nunca verdadeiramente chegaram a contribuir efectivamente em processo algum de construção nacional autêntica, de americanização, limitando-se a mimetizar a metrópole em tudo. Este “fracasso do *melting pot*,” no entanto, para Bourne, vem assinalar um ponto de partida. Nada mais do que a necessidade do início da experiência autenticamente democrática na América e a transição para um “ideal mais elevado” do que aquele que tivera sido propagandeado como americanização mas que só era, ao fim e ao cabo, uma superficial aculturação sobre os mais rudimentares moldes das tradições dos cidadãos identificados como “anglo-americanos”. É aqui onde se encontra o ponto mais controvertido de Bourne. Para ele, a fonte de todos os problemas é a subserviência à “causa da civilização inglesa” por causa do *melting pot*, e como reacção a uma imposição, o que fez com que os imigrantes revertissem para a sua cultura originária tornando a americanização tão-só, e para os anglo-saxónicos, na “nossa assimilação por parte deles”. Esquecendo-se, assim, a assimilação dos valores americanos por parte dos imigrantes e a futura construção de novos ideais.

A procura de um “ideal mais elevado” que o do *melting pot*, que servisse para projectar os ideais democráticos numa sociedade multicultural e que se pretenda autenticamente democrática, isto é, popular, leva-o a ir ao encontro daquilo que ele denomina como uma “América Transnacional,” já existente mas ignorada, e de tudo o que ela politicamente supõe. A visão de Bourne assume a libertação da predominância da cultura (política, social, económica, etc.) daqueles que considera simplesmente como os primeiros emigrantes, dos anglo-saxónicos, e das suas limitações e que, conseqüentemente, acarretará uma autêntica “entrega sem reservas” aos valores do novo país, aos

15 Os excertos citados são traduções do autor do ensaio. TA e TS referem-se, respectivamente, a “Transnational America” e a “The State” in Carl Resek (ed.) *Randolph S. Bourne: War and the Intellectuals, Collected Essays 1915-1919*, Hackett Publishing, Indianapolis-Indiana, 1999.

valores de todos aqueles que se encontram a viver nele. Para Bourne é claro que os anglo-americanos, como primeiro grupo de “hifenizados,”^[16] deverão ceder capacidade decisória a todos os outros grupos nacionais. A “cultura” da América, termo aqui também equivalente a cultivo hortícola, será aquela que os imigrantes, toda a cidadania decida, não devendo existir uma cultura excludente que impere sobre as outras por razão de uma mera herança histórica que relega para um plano secundário qualquer decisão popular. Assim, Bourne afirma o carácter do país como um projecto que, como tal e por inerência natural, deverá vir a ser materializado no futuro, sublinhando claramente o carácter de “trabalho em curso,” dinâmico, e nunca completamente finalizado, de toda a democracia. Estranho, ou mesmo paradoxal, como possa parecer, Bourne extrapolará os preceitos do constitucionalismo clássico, britânico, para o domínio cultural, fazendo também aqui assim, prevalecer o princípio fundamental do consentimento popular, quebrando todo o tipo de obediência a quaisquer tipos de tradições e heranças que não fazem mais que obstruir a criatividade e liberdade. Neste sentido, para Bourne, os Estados Unidos constituem um exemplo a ser apresentado ao mundo, de convivência transnacional, como federação de culturas.

Cabe-nos, neste momento, perguntarmo-nos sobre o valor da cultura numa sociedade ainda muito recente como a americana e num contexto de coexistência de várias identidades culturais. Sem dúvida alguma, o projecto, ou experiência político-social, pioneiro encetado nos Estados Unidos, depende, como tantas vezes é reiterado, de uma boa preparação do povo para assumir as grandes responsabilidades e trabalhos a que um governo democrático obrigam e, mais ainda, no contexto de criação de uma cultura autenticamente independente que permita a implementação da “experiência democrática”^[17] na América. Devemos, ainda, considerar a visão de Bourne sobre a cultura como a de um bem a ser valorizado pela sua capacidade potenciadora da convivência num intercâmbio intercultural considerado como enriquecedor para uma experiência nacional inédita até então. É, segundo Bourne, no ambiente livre

16 Bourne não se esquecerá, em abono da igualdade, que “hifenizados” são todos os norte-americanos, começando pelos primeiros, os anglo-americanos. É Theodore Roosevelt quem utiliza mais visivelmente este termo, pela primeira vez, em 12 de Outubro de 1915, num discurso dirigido a uma associação católica conservadora, os *Knights of Columbus*, afirmando que não existia na América lugar para um americanismo hifenizado.

17 Como americanistas desejamos aqui sublinhar a consideração geral pelas fontes da caminhada da república na América até à democracia popular como a de uma experiência quase de ordem laboratorial.

das universidades^{18]} onde já existe um espírito multicultural que surgirá o transnacionalismo:

Uma universidade onde um tal espírito seja possível, mesmo no seu grau mínimo, possui no seu interior as sementes do mundo intelectual internacional do futuro. Sugere que o contributo da América será um internacionalismo intelectual que vai de longe muito mais para além do mero intercâmbio de ideias e de descobertas científicas e de um mero registo dos factos. Consistirá numa afinidade intelectual que não ficará satisfeita até que tenha penetrado no coração das diferentes expressões culturais e sinta aquilo que elas sentem. Poderá ter uma vocação ampla, mas fará da compreensão, e não da indignação, o seu fim. Tal afinidade unirá e não dividirá. (TA p. 118-119)

Já no começo do século XX, tal como Bourne reconhece, e desde uma perspectiva democrática, a natureza multicultural dos EUA torna-se num facto incontornável, numa realidade à qual é necessário dar resposta e que se apresenta como algo que os distingue positivamente dos outros países:

Nenhum nacionalismo rigoroso de concepção europeia poderá ser o nosso. Será que não vemos já um novo e mais audacioso ideal? Não vemos como as colónias nacionais na América, que derivam a sua vitalidade do profundo coração da Europa e, no entanto, já a viverem aqui em mútua tolerância, libertas daqueles remotos emaranhamentos de raças, credos e dinastias poderão vir a concretizar um ideal federado? A América é uma Europa transplantada, uma Europa que não foi desintegrada e disseminada ao ser transplantada mediante algum tipo de sêmea por dispersão. As suas colónias vivem aqui inextricavelmente misturadas embora não sejam homogêneas. Misturam-se mas não se fundem. (TA p. 114)

18 Este esforço pela partilha dos valores transnacionais, já estava também patenteada na experiência escolar de Gary. As Escolas de Gary, no estado de Indiana, constituíram uma importante experiência pedagógica da época pela implementação e posta à prova do conceito de John Dewey de “vida comunitária embrionária” onde a sociedade é considerada como uma rede de relações mútuas entre indivíduos que aprendem através da realização de tarefas: “learning through doing.” A experiência de Gary surgiu sob os auspícios da U.S. Steel Corporation que criou toda uma comunidade piloto cujo centro era a educação. Bourne escreveu uma série de artigos de grande impacto publicados na *New Republic* sobre a educação e que seriam posteriormente publicados em *Education and Living* (1917).

O nacionalismo europeu, de fundamentações essencialmente histórico-culturais, já não tem lugar numa América concebida como “ideal de transnacionalidade,” como federação de culturas. Frente à uniformização e à conformação da sociedade anglo-saxónica, de improdutivas e nefastas consequências,^[19] Bourne propõe a exploração da realidade transnacional da sociedade como uma solução patentemente enriquecedora e frutífera, que porá fim à possibilidade de qualquer conflito armado, sendo que esta será a implicação política subjacente ao transnacionalismo diametralmente oposto ao “ideal de Estado” tradicional ainda imperante nos EUA.

Para Bourne, uma sociedade moderna é uma sociedade que se revela nas suas relações complexas entre os diferentes grupos que a formam e na lealdade de um indivíduo para com os diferentes grupos de que faz parte. Uma identidade única, tal como uma lealdade única, demonstram ser uma impossibilidade perante a diversidade. Uma negação desta realidade é equivalente a um acto *contra natura* nos EUA:

A América é um singular tecido sociológico que revelaria pobreza imaginativa se não se chegasse a estimular com as potencialidades incalculáveis de uma união de homens tão recente. O não procurar outros objectivos a não ser o puído nacionalismo, beligerante, exclusivo, consanguíneo, cujo veneno vemos agora na Europa, é fazer do patriotismo um equívoco insensato e declarar que, apesar do nosso orgulho, a América deverá ser sempre seguidora de nações e não a sua líder. (*TA* p. 114)

Nesta afirmação, Bourne não deixa de ser muito diferente dos seus antecessores românticos, nomeadamente de Ralph Waldo Emerson e de Walt Whitman.^[20] Para ambos, a América, por causa do seu projecto político crucial e inovador, deverá criar uma cultura própria que fortaleça e vigorize a nação nos seus valores democráticos. Também será importante salientar que este projecto, e tal como já foi referido, é um projecto libertador de carácter espiritual e, claramente, tendente a uma educação, cultivo do Homem plenamente livre, sendo que a cultura é a expressão natural e livre do espírito do povo, fora do controlo de qualquer construção artificial como o Estado. Por outro

19 Bastará aqui recordar que para Bourne a região mais inglesa dos EUA é o Sul, que se tem estagnado frente ao dinamismo do Norte, de influência primordialmente germânica e nórdica.

20 Sobre estes autores e neste contexto, devemos citar o *The American Scholar*, de Emerson, uma autêntica declaração de independência (na nossa opinião não só de ordem cultural), e o ensaio político *Democratic Vistas*, de Whitman, pela sua visão sobre o futuro desenvolvimento espiritual da democracia na América.

lado, um sistema político implica uma visão mais abrangente que a mera gestão do Estado e supõe uma visão “naturalista da democracia” como algo que deve operar segundo as leis da natureza, garantia de universalidade e intemporalidade. Entre estas leis políticas naturais e essenciais estão a liberdade e a diversidade. Para Bourne, um jovem americano de concepção democrática e assim, moderno, dará lugar à primeira nação internacional:

Vê aqui estas novas gentes com uma nova percepção. Já não são uma massa de estrangeiros, aguardando por serem “assimilados,” aguardando por serem diluídos numa massa indistinta de anglo-saxonismo. São os filamentos de culturas cheias de vitalidade e energia a lutar de modo resolutivo por se tecerem numa nova nação internacional, a primeira que verá o mundo. Na Áustria-Hungria ou na Prússia a mais forte de estas culturas avançaria quase instintivamente para subjugar a mais débil. Mas na América esses desejos de poder são canalizados para uma direcção diferente, para aprender a conviver. (TA p. 120)

Será às questões políticas surgidas no novo século (aquele que se proclamava como o tempo de concretização última da modernidade e do moderno), que Bourne dedicará o seu ensaio *The State*. Nele debruçar-se-á sobre a verdadeira natureza do Estado e sobre a relação do cidadão para com o Estado e a actuação deste para com a cidadania, no grave contexto que a Grande Guerra determina. Assim, Bourne analisará criticamente todas as ideias assumidas sobre o Estado moderno e a sua génese, concluindo num posicionamento claramente anarquista e, paradoxalmente, nacionalista porque Bourne revela um desmedido orgulho por pertencer a um grupo humano concreto, a uma nação, que como qualquer outra nação, considera sinónimo de paz e de liberdade. A nação tem a sua expressão num território, num país, embora a pertença não seja resultante do exercício do livre arbítrio ou, mesmo, de uma escolha racional:

Somos parte de um País, para bem ou para mal. Chegámos até aqui mediante a operação de leis fisiológicas e de nenhuma maneira mediante a nossa própria escolha. Quando atingimos aquilo que se denomina como a idade de ter senso, as suas influências já moldaram os nossos hábitos, os nossos valores, os nossos modos de pensar e, portanto, independentemente da nossa consciência, nunca realmente perdemos o cunho da nossa civilização, ou poderíamos ser confundidos com os filhos de qualquer outro país... O País, como grupo inescapável no qual nascemos e que faz de nós aquele tipo de cidadão particular do mundo, parece ser um facto fundamental da nossa consciência, um mínimo irredutível de sentimento social. (TS p. 67-68)

Assim, como pós-modernista^[21] *avant la lettre*, tentando fazer evidente aquilo que permanece oculto ao entendimento, e tal como se tratasse de uma anamnese freudiana, recuperando o que está oculto e quase esquecido no subconsciente, Bourne foca o seu olhar sobre conceitos que todos têm presentes, mas que poucos chegam a perceber em toda a sua profundidade e consequências.

O País é um conceito de paz, de tolerância, de viver e deixar viver. Mas o Estado é essencialmente um conceito de poder, de competição: equivale a um grupo no seu aspecto agressivo. E temos a desgraça de ter nascido, não só, num país, mas num Estado e enquanto crescemos aprendemos a misturar estes dois sentimentos numa confusão irremediável. (TS p. 68)

Definidos aqueles conceitos irreflectidamente assumidos de País e de Estado, Bourne passa a definir o conceito de Povo. O povo ou país agora confinado às fronteiras de um Estado moderno não é senão um conceito de liberdade, “de viver e deixar viver” que, no entanto, se encontra submetido ao Estado como conceito concorrencial que enfrenta os povos, levando-os inevitavelmente e irremissivelmente à guerra.

São os Estados que fazem a guerra e não as nações e o puro pensamento bélico, a necessidade de guerra, encontra-se quase sempre enlaçada com o ideal do Estado. Durante centúrias não têm existido guerras de nações. (TS p. 79)

Para Bourne, a libertação de toda a energia criativa do povo só poderá ser levada a cabo mediante a abolição do Estado. Se a “América transnacional” e o seu ideal supõem uma importante alteração do curso histórico de um país em termos culturais, trata-se, no entanto, de uma alteração concretizável mediante a implementação de políticas. Neste sentido, Bourne menciona a rápida ascensão do Japão desde o “medievalismo ao pós-modernismo” como mudança radical feita possível mediante um sistema educativo. Contudo, a questão da abolição do Estado apresenta-se mais como uma visão de carácter

21 A crítica norte-americana menciona o autor espanhol Federico de Onís como o primeiro que faz uso deste termo em 1934 para diferenciar dentro da literatura hispânica modernista uma tendência radical, o ultra-modernismo, de outra menos radical, o pós-modernismo. Bourne, segundo cremos, será o primeiro intelectual a fazer uso do termo pós-moderno para referir-se já às circunstâncias do seu tempo, uma nova era que, mediante a educação, permitirá ao ser humano dar resposta às novas necessidades.

utópico para a qual Bourne não oferece informação acerca de como poderia ser implementada. É mais um diagnóstico e uma análise crítica sobre o surgimento do Estado e da sua natureza perversa quando foge ao controle de uma democracia que se proclama nos seus documentos fundadores, tais como a Declaração de Independência^[22] e a Constituição Federal, como natural e tendencialmente como popular e abstraída de qualquer preconceito rácico ou cultural.

Bourne chega até à origem das questões analisando a causalidade mais remota originária da situação presente para dar a conhecer a “des-verdade” de tudo aquilo que não se questiona por ter uma longa tradição como justificação. Assim, estudando criticamente a realidade política norte-americana Bourne conclui que, nos EUA, aquilo que prevalece é ainda uma concepção que funda o Estado no Direito Divino. Daí a ironia, e mesmo sarcasmo, com a qual Bourne descreve as origens religiosas do Estado, do denominado “Estado ideal.” Um Estado que “não é o produto racional e inteligente do homem moderno” e que se funda sobre a irrealidade “das nossas imaginações retrospectivas.” No entanto, na América, o Estado tinha sido fundado com outras pretensões:

A Revolução Americana foi iniciada com umas esperanças latentes concretas que ocasionariam uma ruptura genuína com o estado ideal. A Declaração de Independência anunciava doutrinas que eram completamente incompatíveis não só com o conceito centenário de Direito Divino dos Monarcas mas com o de Direito Divino do Estado. (TS p. 95)

Para chegar a esta conclusão, Bourne evidenciará a inegável e pesada herança britânica, uma herança que em tudo considera conservadora e que levava os Estados Unidos ao imobilismo. Sobre a evolução do Estado na América, Bourne revelará o seu compromisso e autêntica linhagem:

22 Elaborada por Thomas Jefferson e aprovada a 4 de Julho de 1776. É, em primeiro lugar, uma justificação de carácter ético-político das razões que levaram à secessão com a Inglaterra. Para isso, enumera uma série de violações, por parte do rei britânico, das leis do Direito Natural e do Direito Divino. No segundo parágrafo, estabelece os princípios que devem reger um governo, reconhecendo direitos inalienáveis, tais como a vida, a liberdade e a felicidade, cuja protecção é a justificação da existência de qualquer governo. Por último, a Declaração estabelece a soberania popular, sendo que toda a legitimidade política assenta no consentimento do povo em ser governado. Consequentemente, se um governo não possuir esta legitimidade o povo tem o direito ou, mesmo, o dever de o alterar ou abolir.

No entanto, uma simples consideração rápida deverá revelar-nos que apesar de toda a evolução da monarquia inglesa, com todos os seus desenvolvimentos e revoluções e até com o seu salto através do mar para uma colónia que se tornaria numa nação independente e, posteriormente, num estado poderoso, é ainda aquele mesmo o estado que opera e as suas atitudes têm permanecido, essencialmente inalteradas. As mudanças têm sido formais e não afectam o seu carácter interno. (*TS* p. 91)

O Estado americano, tal e como ele é entendido, e para insulto dos republicanos mais orgulhosos, não deixa de ser uma transposição das justificações baseadas no Direito Divino setecentista da monarquia, para um modelo republicano. Esclarecendo, mais uma vez e de modo peremptório, esta linhagem do Estado afirmará:

O Estado na sua origem é uma monarquia pura e dura, é o poder armado que culmina numa só cabeça, empenhada num objectivo único, em reduzir à submissão, a uma lealdade incondicional e sem compromissos todas as gentes de um determinado território. Este será o interesse primordial do Estado e isto será algo que, através de miríades de transformações que gozará, o Estado nunca perderá. (*TS* p. 93)

Em consequência, e numa situação extrema como se tratava da participação numa guerra, Bourne exige que o povo seja ouvido^[23] ou que, pelo menos, o povo como soberano tenha direito a se expressar perante uma declaração de guerra. Confrontado com o facto consumado da guerra, Bourne analisará como se tinham processado politicamente, ao longo dos tempos, as guerras. Assim, são os Estados, mediante os seus agentes (os governos) que, de costas para o povo, os têm encaminhado para a guerra. Guerra que bem pode acabar com a nação, sendo que o Estado (que em tempos de paz, permanece claramente em estado letárgico) recupera todo o seu ser mediante a violência que lhe é exigida, arregimentando a nação. Bourne é claro sobre este ponto:

No entanto, com o choque da guerra, o Estado retoma o seu ser. O Governo, sem mandato algum do povo, sem consultar o povo, conduz todas as negociações, confirmando apoios e estabelecendo o cumprimento de objectivos, efectuando ameaças e apres-

23 O “controle democrático” da política externa era algo já implícito na declaração de guerra de Wilson. Esta é uma exigência de todos os grupos pacifistas. Seguindo o exemplo da Austrália, em Março de 1917, nos EUA, houve uma proposta, rejeitada no Congresso, de aprovar mediante referendo a entrada na guerra. Os propositores foram os senadores Robert La Follette e Thomas P. Gore. Foi, também, neste momento que Bourne, Amos Pinchot e Max Eastman se juntaram a esta iniciativa.

tando justificações, que lentamente, o põem em colisão com um outro Governo e, com suavidade e rapidez irresistíveis, faz escorregar o país para a guerra. (*TS* p. 66)

Deste modo, e de uma forma indirecta, Bourne vem apontar para o anacronismo que as guerras supõem em sociedades modernas onde os seres humanos se relacionam entre si estabelecendo ligações complexas para as quais é inerente a capacidade de individuação. O Estado em guerra é capaz de reverter este processo do homem moderno ao torná-lo parte de uma manada, que supostamente lhe dará protecção. Uma protecção semelhante à que se dá em animais inferiores. Com esta afirmação claramente chocante, Bourne salienta as consequências da natureza autêntica do Estado, a mesma que leva a considerar o Estado em termos de “pátria” ou “mátria”^[24] delatando, assim, uma regressão para a infância da cidadania.

Um povo em guerra torna-se, no sentido mais literal, em obediente e respeitoso, numa criança fiável, cheia de fé ingénua na completa sensatez e poder total do adulto que toma conta dela e lhe impõe a sua branda mas necessária autoridade e na qual perde a sua responsabilidade e ansiedades. Neste ressurgimento da criança, existe, em boa medida, grande conforto e um certo afluxo de poder. (*TS* p. 74)

Uma nação é empurrada para a guerra pela sua “confiança” numa organização política, o Estado, que existe à sua custa, e que tem a sua objectivação no governo que nem sequer a representa nas circunstâncias mais extremas. Bourne continua, assim, a desmontar as identificações que são estabelecidas pela artificio do ideal de Estado:

Numa nação em guerra, cada cidadão identifica-se a si próprio com o todo e sente-se imensamente revitalizado com tal identificação. O propósito e anseio da comunidade colectiva vive em cada pessoa que se lança de todo coração na causa da guerra. A incómoda distinção entre sociedade e individuo é quase extinta. Em estado de guerra, um individuo torna-se quase idêntico à sua sociedade. Ele alcança uma extraordinária auto-confiança e intuição sobre a justiça de todas as suas ideias e emoções e, assim, na repressão de opositores ou de hereges é imbativelmente firme; sente detrás dele todo o poder de uma comunidade colectiva. O individuo como individuo social em guerra quase parece ter alcançado a sua apoteose. (*TS* p. 71-72)

24 Bourne fala de uma série de cartazes encomendados pela Cruz Vermelha Americana ao ilustrador Alonzo Foringer (1878-1948). Destaca o intitulado “The Greatest Mother in the World,” onde o retrato da enfermeira e do soldado ferido facilmente se associam a *La Pietà Vaticana* de Miguel Ângelo.

Não é assim, obviamente, que se dá qualquer apoteose do indivíduo que é sacrificado pela obrigatoriedade do serviço ao Estado.

A guerra, ou pelo menos a guerra moderna feita por uma república democrática contra um inimigo poderoso, parece concretizar para uma nação quase tudo aquilo que um inflamado político idealista poderia desejar. Os cidadãos já não são indiferentes ao seu governo, antes cada célula do corpo político desborda com vida e actividade. Estamos, por fim, a caminho da plena realização daquela comunidade política na qual cada indivíduo dalgum modo possui a virtude de todos. (*TS* p. 71)

Aqui o que temos, de facto, é a apoteose do Estado que se contrapõe ao princípio originário dos Estados Unidos pois, tal como observa Bourne, a Revolução “continha nela os princípios de uma experiência moderna muito arrojada – a fundação de uma nação livre que faria uso do Estado para materializar os seus objectivos grandiosos”. Isto é, a soberania popular, como libertação do povo, punha em causa o “ideal de Estado” fundado sobre o Direito Divino. É esta uma insinuação grave, pois os EUA teriam, assim, abandonado os valores revolucionários e, em consequência, tudo aquilo que os tinham levado a declarar a sua independência.

Para Bourne, “A guerra é a saúde do Estado” pois com ela o Estado consegue eliminar todas as divisões e diferenças inerentes a uma sociedade moderna, criando um só objectivo incontestável ao qual se devem sujeitar todos os outros. A cidadania fica relegada ao mero papel de uma manada sob o domínio do Estado encarnado num governo de seres humanos falíveis. Assim, o processo mediante o qual os Estados Unidos entraram na guerra mundial merecerá toda a atenção de Bourne:

Tanto nas repúblicas mais livres, como também nos impérios mais tirânicos, toda a política externa, as negociações diplomáticas que ocasionam ou impedem a guerra são, por igual, propriedade privada da ramo Executivo do Governo e, por igual, não estão submetidas a qualquer fiscalização de órgãos populares, ou ao próprio povo que as vote em massa. (*TS* p. 66-67)

Como se não fossem suficientes as críticas de Bourne, a evolução dos EUA vai contra outro dado adquirido e contraria toda a historiografia do “Estado ideal”, que estabelecia o modelo federal como “uma união mais perfeita.” A

experiência democrática tinha abandonado a descentralização brindada pela primeira constituição, os “Artigos da Confederação,”^[25] por temor ao poder da soberania popular, trocando-a por um Estado mais centralizado e forte como um Estado federado onde os diferentes Estados já não se mantinham como soberanos e livres. Para Bourne, isto tratou-se de um autêntico golpe de estado constitucional ao qual se segue toda uma campanha de propaganda de descrédito contra a confederação inicial dos EUA.

Estes malfadados artigos tiveram de suportar a infâmia lançada pelos radiantes vencedores tal como aquela outra que se lança sobre todos os arguidos que ainda se encontram a aguardar uma decisão da justiça. A nação precisava de ser forte para repelir a agressão, forte para pagar até ao último tostão as dívidas das classes abastadas e previdentes, forte para impedir os não abastados e imprevidentes de alguma vez usarem o governo para tentarem a sua própria prosperidade à custa do capital financeiro. Mediante os Artigos os novos Estados tentavam, obviamente, a sua reconstrução com uma alarmante delicadeza para o homem comum depauperado pela guerra. (*TS* p. 98-99)

A construção dos EUA como federação supõe o triunfo da desconfiança sobre a soberania popular. Bourne segue o pensamento de uma série de pensadores liderados por Charles Beard que vêm nos Pais Fundadores, como classe significativa, um desejo de preservar os direitos e interesses económicos das classes dirigentes.^[26] Algo que parece explicar para Bourne o facto de que a Constituição Federal, saída da Convenção de Filadélfia, tenha sido aprovada numa sessão secreta^[27] e, portanto, nada democrática. Assim, a democracia elitista de Thomas Jefferson não distaria muito da democracia popular de

25 Devido à desconfiança de um poder central forte, cada um dos estados, na primeira constituição, “Artigos da Confederação” (1781-1787), mantém a sua “soberania, liberdade e independência.” A experiência foi curta (acabou numa falência económica), o que leva a que seja substituída pela Constituição federal de 1787.

26 Só nos anos sessenta se começa a contestar a motivação económica. Uma verdade é certa, nem todos os membros da convenção que partilhavam dos mesmos interesses económicos votaram a favor. Por outro lado, a organização do Estado deu lugar a diferentes interpretações e figurações do bem comum, também a nível económico.

27 Inimaginável hoje em dia, a Convenção de Filadélfia (1787) não foi uma Assembleia Constituinte. Surgiu de uma necessidade premente que levou os delegados a um acordo, excluindo, desde logo, toda a demagogia. A Constituição surge da urgência de um “encontro entre cavalheiros” com diferentes visões sobre a necessidade de unidade política e, ao terem-na delineado com princípios gerais para governar um país, o resultado foi uma Constituição longa que perdura mediante pequenas adaptações (designadas como Aditamentos) às necessidades que vão surgindo.

Andrew Jackson^[28] que lhe sucede no tempo. Para Bourne, supõe só a mudança de modelo de cidadão exemplar: de um “cavalheiro rural” para um “cavalheiro cidadão.” Ainda mais grave será a avaliação que Bourne realiza sobre o processo mediante o qual é efectuada a eleição do presidente com a intervenção de um colégio eleitoral^[29] que merece o comentário seguinte:

A sua eleição nunca sairia da mão dos notáveis e o cargo teria a garantia de ser assumido por um fiel representante das exigências da classe alta. Aquilo que devia representar de forma mais clara eram os interesses do corpo que o elegera e não os da massas do povo que ainda permaneciam sem se terem registado para votar. Pois o novo Estado não nascera com crença quixotesca alguma de sufrágio universal. (TS p. 102)

O conflito armado na Europa e, principalmente, a participação da América vem a exacerbar o ímpeto anti-Estado de Bourne. De facto, para alguém que defende o fim do Estado como passo necessário e prévio à libertação da nação, a Grande Guerra supõe um corte sem precedentes dos direitos, liberdades e garantias^[30] da Constituição Federal. Daí que haja intelectuais que coincidiam em afirmar que a democracia sofria mais com a perseguição do “inimigo interior” que no campo de batalha. Se, por um lado, o estado de guerra é uma

28 Um Jefferson defensor das virtudes da agricultura frente ao industrialismo e ao capitalismo dará lugar, no final da vida, a um Jefferson que vê na industrialização um sinal inevitável dos tempos que assegurará a independência. Andrew Jackson (1757-1845), em 1828, torna-se o primeiro presidente a ser eleito mediante sufrágio e não mediante o “caucus system” que desaparece de vez. Sinaliza o fim da república aristocrática da “virtude e dos talentos” baseada no mérito que tão ardentemente defendera Jefferson. Jackson supõe a irrupção da democracia popular. O seu ideário fundamentar-se-á na inclusão dos mecânicos e dos operários no poder decisório do Estado junto aos fazendeiros das grandes plantações e aos agricultores.

29 O “Colégio Eleitoral” é um corpo constitucionalmente designado para eleger o Presidente. Obviamente, uma eleição assim não parece muito democrática e, de facto, nalguns casos o presidente eleito não corresponde ao resultado expresso pelos votos populares, uma vez que nada obriga os Eleitores deste corpo a respeitarem o voto popular. Este Colégio é formado por um número fixo de eleitores, dois por cada estado, e um número de eleitores variáveis segundo a população de cada estado. O Colégio Eleitoral não deixa de ser uma situação de compromisso muito polémica, muitas vezes discutida. Recentemente assistiu-se a uma tentativa de o submeter a uma obediência ao critério imposto pelo voto popular. Basta pensar na eleição de Bush frente a Gore em 2000 para ver que o seu acolhimento não é nada pacífico.

30 A própria interpretação do Tribunal Supremo sobre a questão da liberdade de expressão deixou muito que desejar apesar de o próprio Wilson imprimir um cunho progressista ao nomear como juizes Louis Brandeis e John Hessin Clarke. Mesmo assim, houve uma decisão paradigmática conhecida como *Schenck vs. United States* que determinou que nem todas as formas de expressão política se encontravam protegidas sob o Primeiro Aditamento da Constituição que garante a liberdade de expressão.

situação excepcional, também é verdade que a partida para uma aventura militar não deveria pôr em causa quaisquer dos alicerces e fins de uma democracia. Mas os bens relacionados com a consecução do bem comum não fazem parte da natureza do Estado. Assim, Bourne afirmar:

[...] tais bens seculares, relacionados com o melhoramento das condições da vida, com a educação humana e com o uso do conhecimento para concretizar a razão e a beleza na vida comunitária da nação, são estranhos ao nosso ideal tradicional de Estado. O Estado está intimamente ligado à guerra, pois ele é a organização da comunidade colectiva quando age de forma política e o agir de uma forma política para com um grupo rival tem sempre implicado, através da história, a guerra. (TS p. 72)

A chamada de atenção de Bourne pretende revitalizar e também fazer lembrar aqueles aspectos visivelmente mais democráticos que tinham caracterizado a Revolução Americana, reflectindo não só o distanciamento dos governos face aos desejos populares mas também salientando o conceito de representação sobre o qual, em boa medida, assentam as democracias. Aquilo que nos parece ser evidente é que as propostas de Bourne não são mais que uma leitura completamente constitucional dos princípios políticos organizadores dos Estados Unidos, daí que possamos afirmar que é uma leitura radical, reclamando as fundações e os princípios que a Declaração de Independência e a carta constitucional reclamavam como promessa para a vida americana. Neste sentido, a abolição do governo surge como uma possibilidade, na própria Declaração de Independência, quando um governo contraria a obtenção do bem comum.

PAUL RICOEUR, DIÁLOGO DE CULTURAS

ENCONTRO DE CIVILIZAÇÕES

Luís Pereira

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
migbasto@gmail.com

1. Introito^[1]

A única forma de resolver os conflitos é com as armas da discussão

Ricoeur, 1995: 44

Celebramos recentemente o final da Primeira Guerra Mundial. A 11 de novembro de 1918, num vagão-restaurante, na floresta de *Compiègne*, os aliados, de um lado, e a Alemanha, doutro, assinavam o famoso armistício, que colocou um ponto final nas hostilidades vividas ao longo de quatro anos. Vinte e dois anos mais tarde, exatamente no mesmo local, no mesmo vagão, Hitler obrigava a França a assinar a capitulação, humilhando os franceses e vingando a derrota alemã.

Quase um século depois e por entre comemorações, memórias e dramas, o primeiro grande conflito armado à escala global tornou-se símbolo dos traumas vividos ao longo do século XX e aproximou a experiência da guerra e os seus efeitos devastadores da contemporaneidade. À medida que as memórias vivas deste conflito armado vão desaparecendo e nos restam os fragmentos da memória histórica, torna-se imperioso refletir sobre as causas profundas que levam homens, povos, línguas e nações a afrontarem-se, abandonando o silêncio da paz e trilhando o caminho traumático do barulho das armas.

Hoje, depois de duas guerras mundiais, seguidas de uma longa guerra fria e de vários conflitos regionais, alguns de grande amplitude, impressos nas memórias coletivas pela aldeia global dos meios de comunicação, a cada momento, somos confrontados com a guerra declarada, com os seus simulacros ou aparências e também com os seus efeitos. Embora neste pedaço de

1 A tradução dos textos citados é da responsabilidade do autor.

terra que habitamos, o barulho das armas nos pareça longínquo e não venha incomodar a paz dos espíritos, a todo o momento vai crescendo nas consciências uma angústia e alguma ansiedade face aos novos tempos inaugurados a 11 de setembro de 2001.

Para nos ajudar na nossa reflexão chamamos a terreiro um interlocutor privilegiado, Paul Ricoeur, não apenas como um dos grandes filósofos que o século XX viu nascer, mas também como um protagonista da experiência da guerra, em carne e osso, vivida na primeira pessoa, seja numa infância ausente da figura paterna, seja na idade adulta, preso nas malhas de um conflito armado.

Desde o eclipse do segundo grande conflito mundial, o jovem professor de filosofia tomou como tema das suas reflexões a violência e a guerra, dando-lhe sempre uma tonalidade muito própria. O conflito entra na lógica maior da problemática do mal, cujas raízes profundas no coração da humanidade é preciso discernir. Só um pensamento ancorado numa fenomenologia hermenêutica dos textos e no paradigma da tradução pode avaliar as suas manifestações.

O autor evitou sempre o comentário circunstancial aos acontecimentos presentes, ou, pelo menos, recusou tratá-los apenas enquanto tal, pois estes são símbolos de um grande “mito” coletivo que habita o coração do humano.

2. A Herança familiar

A experiência da guerra entra desde a mais tenra idade no quotidiano da família Ricoeur. Órfão de pai e mãe, o jovem Ricoeur descreve assim o seu triste e sentido desaparecimento marcado pela tragicidade da vida: “a minha mãe morreu logo após o meu nascimento e o meu pai, professor de Inglês no liceu de Valence, tinha sido morto em 1915 no início da Primeira Guerra Mundial” (Ricoeur, 1995: 13). Daí que o luto do pai e a austeridade fizeram com que a família nunca fosse tocada pela euforia geral do pós-guerra (*Ibidem*).

A experiência das duas guerras afigura-se, no seu testemunho, como bem diferente. Na sua autobiografia refere de forma contundente o seguinte: “a descoberta precoce – por volta dos onze, doze anos – da injustiça do Tratado de Versalhes tinha brutalmente invertido o sentido da morte do meu pai, na frente de combate em 1915; privado da auréola reparadora da guerra justa e da vitória sem mancha, esta morte revelar-se-ia por nada” (*Idem*, 19).

Já a experiência da Segunda Grande Guerra, apesar da ausência do convívio familiar, é encarada de uma outra forma. O mesmo escreve: “a guerra surpreendeu-me no final de um verão bem passado com a minha esposa na

Universidade de Munique num curso de aperfeiçoamento da língua alemã. Fui alternadamente civil mobilizado, depois combatente vacante, finalmente combatente vencido e oficial prisioneiro” (*Idem*: 20).

Mesmo assim, os tempos da Segunda Grande Guerra foram, nas suas palavras, tocados pelo religioso, um “retiro forçado de cinco anos” (*Idem*: 21). Paradoxalmente ao que seria de esperar, foram anos frutuozos, tanto do ponto de vista humano, como intelectual. Ao longo dos mesmos o autor confessa que “o cativo passado em diferentes campos (...) foi a ocasião de uma experiência humana extraordinária: vida quotidiana, interminavelmente partilhada com milhares de homens, cultura de amizades intensas, ritmo regular de uma aprendizagem improvisada, leitura ininterrupta dos livros disponíveis no campo” (*Idem*: 20).

Durante a guerra, mesmo prisioneiro, ignora o horror dos campos de concentração, até à sua libertação na primavera de 1945. É aí que nasce a questão da *violência*, que mais tarde é englobada numa reflexão mais abrangente sobre a questão do *mal* e a sua presença na história. Esta problemática é um ressurgir dos conflitos interiores imanados desde a infância. Pois, como o mesmo escreve, a questão da violência e a sua presença na história criou um debate interior no pós-guerra, cuja origem remonta às descobertas feitas enquanto criança em relação às injustiças e às mentiras da Primeira Guerra mundial (*Idem*: 21).

3. Os paradoxos entre civilização e cultura

Depois da experiência traumática do conflito, os anos do pós-guerra representam novos desafios e o sonho de um progresso gigantesco para todos. Ao mesmo tempo e num novo contexto, são uma tarefa esmagadora de sobrevivência e adaptação das heranças culturais. O desafio está na tensão criada, por um lado, da necessidade de acesso a este progresso e, por outro, da exigência de salvaguardar o património herdado (Ricoeur, 1961: 439).

Esta é uma das muitas metamorfoses do conflito que o autor equaciona. A aporia a que o autor nos conduz está no facto de que “nós estamos numa espécie de intermédio, de interregno, onde não podemos mais praticar o dogmatismo da verdade única e não somos ainda capazes de vencer o ceticismo no qual entramos. Nós estamos no túnel, no crepúsculo do dogmatismo, no limiar do verdadeiro diálogo” (*Idem*: 453). Como chegamos aqui?

Ricoeur equaciona o diálogo entre uma “civilização universal” iminentemente demarcada pela ciência, coadjuvada pela técnica e balizada pelo pluralismo cultural e o reconhecimento das múltiplas heranças culturais da

humanidade. Sem negar os benefícios do progresso e a sua irreversibilidade, procura apontar as suas fragilidades. Se todas as culturas têm de se confrontar com este novo espírito do tempo, elas não podem abandonar aquilo que as forjou, ou seja, o carácter recriador incessante, alicerçado num núcleo ético-mítico de valores que são a expressão simbólica de um imaginário coletivo. Só este fundo pode dar valor às novas conquistas civilizacionais, pois ele define uma finalidade e mantém a coesão do todo.

3.1. Civilização – Cultura

Paul Ricoeur distinguia entre, por um lado, o longo movimento de acumulação e de progresso que forma, do seu ponto de vista, a “civilização universal”, processo de humanização tendente ao universal, para o qual todos os homens contribuem, e, por outro lado, a vida específica das civilizações e culturas nacionais, cujo núcleo duro constitui de alguma forma o “sonho acordado” de cada grupo histórico.

Os fatores decisivos de uma *civilização universal*, que hoje poderíamos apelidar de mundialização, são cinco. O primeiro não é a difusão da técnica, mas o próprio espírito científico, pois “é ele (...) que unifica a humanidade num nível extremamente abstrato, puramente racional, e que, nesta base, dá à civilização humana o seu carácter universal” (*Idem*: 439). Ao mesmo tempo, o carácter técnico desenvolve uma relação com a natureza de carácter artificial, isto é, por meio de ferramentas constantemente revolucionadas pelo conhecimento científico (*Ibidem*). Estendida ao campo político, o próprio *Estado* desenvolve-se, num terceiro plano, como uma experiência de política racional, alicerçando-se no direito e no desenvolvimento de meios de execução, sobre a forma de uma administração. Um quarto plano é o de uma *economia racional universal* através do desenvolvimento de técnicas económicas de carácter verdadeiramente universal (*Idem*: 442). Finalmente, a civilização universal manifesta-se pelo mundo, numa espécie de género de vida igualmente universal, unido a uma cultura de consumo de carácter mundial.

Esta *civilização universal* representa o acesso de grandes massas a bens elementares. Os seus benefícios não podem ser negados. Porém, o progresso não pode ser uma simples acumulação e melhoramento, pois ele tem de promover o reconhecimento do homem pelo homem. No entanto, esta ação universal exerce uma forma de desgaste e erosão no fundo cultural que forjou as grandes civilizações do passado. Ricoeur está consciente de que nem todas

as culturas podem suportar e absorver o choque de uma *civilização mundial* (*Idem*: 446).

Sobre um outro ângulo, não é fácil continuar a ser *si-mesmo* e a praticar a tolerância a respeito das outras culturas. O simples facto da sua descoberta faz que sejamos um entre outros. Contudo, o grande perigo para as culturas é o que “representaria o triunfo da cultura do consumo, universalmente idêntica e integralmente anónima, o grau zero da cultura da criação; seria o ceticismo à escala universal, o niilismo absoluto no triunfo do bem-estar. É necessário confessar que este perigo é pelo menos igual e talvez mais provável do que o da destruição atômica” (*Idem*: 447).

Qual é então o núcleo criador de uma civilização? Este núcleo são os valores, que residem nas atitudes concretas de um povo face à vida. O que se contrapõe ao valor são os instrumentos, enquanto conjunto de meios, pois é no valor que está a finalidade e são as ações valorizantes que definem o próprio sentido dos instrumentos. Os valores de um povo exprimem-se através dos costumes praticados, manifestam-se nas instituições tradicionais e têm o seu núcleo profundo nos símbolos e imagens que constituem as suas representações de base. É, por isso, que uma cultura é definida pelo seu núcleo ético-mítico, criado por um dado povo (*Idem*: 449). Este núcleo ou está votado ao desaparecimento ou, então, recree-se sem cessar. Eis o grande desafio com que todas as culturas são confrontadas.

3.2. A Cultura, ao risco de si mesma

No ato pensante ricoeuriano, existem para a humanidade duas formas de atravessar o tempo: a forma *civilizacional* que desenvolve um determinado sentido do tempo, baseado na acumulação e no progresso; o espaço da *cultura*, que repousa na lei da fidelidade e da criação.

Deste modo, “é preciso que se levante um escritor, um pensador, um sábio, um místico que relance a cultura e a exponha de novo a uma aventura e a um risco total” (*Idem*: 450). As grandes criações nasceram sempre do escândalo e é necessário que haja escândalos. Pois, ao verdadeiro artista, não se lhe pode prescrever o que fazer, dado que a sua criação seria falsa e um povo tem sempre a tendência de mostrar de si próprio uma imagem bem pensante.

Esta é a *lei trágica* da criação de uma cultura: o artista tem de quebrar a carapaça das aparências. E aquilo que, a um dado momento, pareceu fruto

de contestação e de incompreensão, algum tempo depois, será retido como a expressão verdadeira de um povo.

Ao contrário, a civilização é a acumulação tranquila de novos utensílios. Qualquer cultura tem de assumir o desafio de “desposar” o seu tempo. Deste modo, no diálogo civilização-cultura, as únicas culturas que poderão sobreviver são aquelas capazes de integrar uma racionalidade científica.

3.3. Encontro de Culturas

O terceiro desafio está na possibilidade de um encontro de culturas que não seja mortal para todos. O homem é um estrangeiro para o homem, mas também um semelhante. Por maior que seja o nosso desenraizamento, mesmo assim não saímos da espécie humana. A comunicação é sempre possível, pois existe sempre uma tradução possível. Ser homem é poder ver as coisas sobre uma outra perspetiva, um outro ângulo de visão e acreditar que é possível compreender por *simpatia* e por *imaginação* o outro além de mim.

“Só uma cultura viva, ao mesmo tempo fiel às suas origens e no estado de criatividade no plano da arte, da literatura, da filosofia, da espiritualidade, é capaz de suportar o encontro das outras culturas” (*Idem*: 451). O próprio encontro de culturas, de identidades singulares, é criador e o pior que pode acontecer é a tentação do sincretismo, um fenómeno que nada tem de criador e é sempre um precipício histórico (*Idem*: 452).

4. Pedagogia da paz

Ricoeur procura evocar uma crítica da civilização de carácter pré-político, ao nível da opinião pública. Quando o destino de um povo se encontra ameaçado, revela-se, nesse momento, o verdadeiro poder da *opinião pública*. Qual o valor da opinião pública? Se esta é, por uma lado, o lugar vago e difuso onde se elaboram as opiniões político-sociais mais importantes, onde as escolhas são ainda fluídas e inorganizadas politicamente, ela é também o lugar onde as mesmas estão em estado nascente; resumindo, ela é o lugar por excelência da motivação social, onde é debatido o estilo civilizador de uma época (Ricoeur, 1951: 408).

É na opinião pública que se joga este debate e é nela, e não nas ameaças externas de agressão, que tem de ser exercida uma ação que vise a concentrar a atenção nos desequilíbrios sociais da nossa sociedade ocidental (*Idem*: 412).

Este é um trabalho contra o medo e contra a angústia, que visa a *descontração interior* da opinião ocidental, a denúncia de um espírito de cruzada e a dissolução crítica do *mito* salvador ocidental.

4.1. Denúncia e *descontração*

O debate acerca da guerra e da paz encerra um fundamento antropológico e social e deve ser elevado a uma crítica da civilização. É significativo quando Ricoeur afirma que “a guerra e a paz nascem como um perigo e uma oportunidade do tipo de homem e do estilo de civilização” (*Idem*: 409). Assim sendo, escolher um campo é escolher um tipo de homem, uma maneira de viver, de trabalhar, de distribuir, de comandar, de se divertir, etc. É o homem e os projetos de estilo humano que temos de explicitar e criticar e, através desta análise, reconhecer o homem que advém e o devir humano.

Todas as civilizações estão em processo. Cabe-nos a nós discernir em que aspetos estão ameaçadas pela guerra, quais os traços que as tornam capazes da paz e, sobretudo, as configurações que as tornam capazes de uma coexistência pacífica. O trabalho de discernimento das forças de guerra e de paz ao nível dos tipos de civilização deve ser um “trabalho de denúncia e de relaxamento [descontração interior]” (*Ibidem*).

Ricoeur denuncia ironicamente “a boa consciência americana”, o imperialismo e a crítica que é necessário fazer a uma mentalidade atraída pelo medo e pelo espírito de cruzada. E o autor acrescenta: “é necessário mostrar que o perigo da guerra se alimenta atualmente do que aí se crê de mais puro, de mais honesto, de mais desinteressado, em suma, de mais moral” (*Idem*: 410). Pois, “desde que um povo se crê depositário de valores civilizacionais, esta estima coletiva de si conduz a uma representação fantástica do adversário como mundo das trevas” (*Ibidem*). É esta visão maniqueia que é fonte de fanatismo e de violência e o começo do espírito de cruzada. O impulso de vingança cresce na exata proporção da diminuição do espírito crítico.

As causas da guerra podem estar enraizadas na economia capitalista. O autor dá o exemplo do *american way of life* ancorado numa opinião pública massiva e que perfaz as condições psicológicas de uma espécie de pré-fascismo, como um processo canceroso, instalado no coração de uma democracia formal e ao abrigo de instituições, que não são colocadas em causa. Este estilo de vida sustenta uma tendência pouco consciente que transfere num pseudo-inimigo todas as causas de desordem. E o exemplo citado é o da Alemanha dos anos

30, onde os problemas de carácter económico encontraram um bode expiatório num inimigo exterior: o judeu ou o democrata.

Além do carácter económico, *the american way of life* reveste-se de características de tipo religioso: uma salvação; a convicção de um ser à parte; um povo eleito que ora se isola com o medo da contaminação, ora se expande quando se faz messianismo. “*The american way of life* é, de facto, uma religião, a religião americana, denominador comum de todas as outras confissões religiosas” (*Idem*: 411). Este espírito é próprio das grandes nevroses obsessivas, onde os doentes são incapazes de inventar comportamento úteis, adaptados e libertadores.

A época em que Ricoeur se exprimia deste modo estava marcada pela existência de dois grandes blocos antagónicos: Nato *versus* Pacto de Varsóvia. Hoje vivemos num mundo mais polarizado, onde os blocos não desapareceram, mas apenas se transformaram, criando outros centros de influência que não deixam de se aliar em momentos chave. As recentes incursões do antigo bloco de leste no ocidente não deixam de reatualizar aquilo que Ricoeur remarcava no homem comunista, ou seja, não a tentação da guerra sob a forma do medo, da obsessão mágica, mas como uma forma de zelo histórico e uma tentativa de compensar a falta de elã revolucionário pela força militar (*Idem*: 413). É novamente a falta de reflexão das patologias internas ao Estado que deixa o “homem comunista” e, podemos acrescentar, qualquer homem em qualquer sistema político, sem defesas face a este tipo de alienação da qual não quer tomar consciência.

4.2. A força da não-violência

A tarefa está em desenvolver uma ação orientada para a coexistência pacífica das civilizações. Cada sistema precisa de paz para curar as suas patologias próprias e entrar num processo positivo civilizador. Esta função tem de partir da sociedade civil e dos seus movimentos. Se o autor acredita nesta hipótese, logo parece duvidar da eficácia da mesma. No entanto, não a abandonando, diz que a mesma deve promover a participação de diversas personalidades ou associações não violentas, sobretudo de carácter religioso.

Não é a pureza do não violento que é importante, mas a eficácia do seu testemunho que consegue romper o charme de um mundo maléfico onde a violência irrompe num autêntico círculo vicioso. A nossa ação deve caminhar para uma finalidade humanista onde temos necessidade de pessoas que ante-

cipem o curso da história e que promovam a paz, porque elas têm um espírito de paz.

Outra resposta do autor, evidentemente limitada, é a criação de uma neutralidade militar e diplomática no seio da qual os conflitos se possam desenvolver, sem a absurdidade maior de um conflito armado, pois o perigo da guerra está sempre na polarização de forças massivas e fanatizadas.

Um novo pacto pela paz implica também a atuação dos partidos políticos. Um aspeto que o autor refere, de extrema pertinência no contexto da atual crise, é a chamada questão social. Na época, final dos anos 50, Ricoeur pugnava por um esforço da nação francesa na construção do que hoje vulgarmente chamamos de *estado social*, com o mínimo de cuidados vitais, uma política da habitação, de ensino, etc. Hoje, o desafio está em conservar essa marca profunda de uma Europa humanista e integradora, no contexto de uma mundialização de rosto anónimo e de práticas ditas selvagens.

Na sua autobiografia intelectual, perante a experiência da guerra vivida na primeira pessoa, o autor afirma: “ao pacifismo saído destas ruminações juntou-se muito cedo um sentimento vivo da injustiça social (...). Parece-me que a minha consciência política nasceu nesse dia” (Ricoeur, 1995: 19). Agora escreve: “só uma nação, que tem em curso uma experiência social válida, oferece aos seus membros as razões de viver e esperar” (*Idem*: 1951: 417). Estas podem ser consideradas, da parte de um grande filósofo, palavras proféticas, pois, na realidade, não raras vezes, “a verdadeira frente [de combate] é a miséria” (*Ibidem*).

Se queremos fazer frente à guerra e à violência, que nasce no coração da miséria humana, temos de dar uma resposta a estes problemas. É mais importante concentrar o nosso esforço numa construção social válida, ainda que vulnerável, do que destruir moralmente e fisicamente um povo, através de uma política “belicista” que não dá segurança, que aumenta o perigo e que anula as razões internas da existência nacional (*Idem*: 418).

Politicamente, o autor também defendia a salvaguarda do ideal federalista e a luta no plano ideológico contra o princípio regressivo da soberania absoluta dos estados. No entanto, este ideal não deveria ser comprometido pela ilusão atlântica, evidentemente de carácter bélico. E termina deste modo: “em cada época os homens de boa vontade têm de discernir e querer a precária paz de que é capaz a estrutura presente do mundo, a pequena paz que deve ser sem ambição desmedida” (*Idem*: 419). Esta paz não tem por objetivo em nenhuma época suprimir a luta de classes, de civilizações, de nações; permite, apenas, a essas lutas inelutáveis forjar uma história que tenha um sentido e um futuro.

5. A questão da tolerância

Um outro ponto importante a equacionar é a uma reflexão que o autor faz a propósito da ideia de tolerância, extremamente clarividente, na nossa opinião, pois procura discernir a acuidade do conceito e desmascarar o semblante daquilo a que hoje chamamos tolerância, mas que não passa de mera indiferença. A tese que o autor procura defender é que atualmente existe um *desgaste* [usure] da tolerância. Por isso, nada melhor do que analisar as várias metamorfoses do conceito ao longo dos últimos dois séculos. A conclusão a que podemos chegar é que este percurso produziu duas coisas: um *consenso mudo* e uma espécie de *desarmamento intelectual*. O paradigma que temos atualmente é qualificado pelo autor como o de uma “tolerância ultrapassada”. Acompanhando o autor, precisemos o propósito de forma mais detalhada.

A vitória sobre a intolerância representa o triunfo sobre uma das fortes tentações da natureza humana, ou seja, a persuasão de impor aos outros o seu pequeno ou grande poder. Neste sentido, o poder é um “poder sobre” que envolve uma tentativa ou tentação de impor aos outros as suas crenças, convicções, a forma de conduzir a sua vida, pois acredita-se que sejam as únicas válidas e legítimas. Assim, a intolerância é legitimada por aqueles que a exercem sob o presumível fundamento da crença e da convicção (Ricoeur, 1997: 98). Deste modo, entramos numa lógica conceptual onde *desaprovação* mais *poder de impedir* é igual a intolerância.

É no contexto de uma Europa marcada por guerras religiosas que se exerce o paradigma da luta contra a intolerância. As principais etapas identificadas pelo autor, como pontos fulcrais de renúncia à presunção da verdade total e, conseqüentemente, à violência são as seguintes:

- a) “Eu suporto contra a minha vontade o que eu desaprovo porque não tenho o poder de o impedir” (*Idem*: 99). É a paz de Westphalie ou o Édito de Nantes, onde reina uma mútua desaprovação concomitante com a impossibilidade de impedir, ou seja, temos uma coabitação forçada.
- b) “Eu desaprovo a vossa maneira de viver, mas esforço-me por compreendê-la, sem lhe poder aderir” (*Ibidem*). É uma espécie de crise interna da convicção. É cronologicamente o tempo de Erasmo ou de Leibniz, ou do destino, em certa medida, trágico da Europa, tecido por heranças culturais diversas e heterogêneas, juntamente com a nova ciência nascente, o que cria um relação instável entre a crítica e a convicção.

- c) A terceira metamorfose do conceito é, para Ricoeur, a etapa decisiva da tolerância: “Eu desaprovo a vossa maneira de viver, mas respeito a vossa liberdade de viver de acordo com a vossa vontade, porque reconheço-vos o direito de manifestar publicamente esta liberdade” (*Idem*: 100). É a época do Iluminismo, onde existe um clima de desaprovacão mútua entre religiosos e homens das luzes, mas onde se forjaram as liberdades de opinião, expressão, associação, publicação, manifestação, ensino, culminando na liberdade de participar ativamente na constituição do poder político, quaisquer que sejam as suas crenças ou, então, a sua ausência.
- d) A quarta etapa representa já um ponto de viragem que corresponde a um enfraquecimento do conceito: “Eu nem aprovo, nem desaprovo as razões pelas quais viveis de forma diferente de mim, mas talvez essas razões exprimam uma relação ao bem e ao verdadeiro que me escapam, devido à finitude da compreensão humana” (*Idem*: 100). É o desarmamento do poder e o dismantelamento da convicção. Passamos da quebra das convicções ao desmembramento da verdade. Como afirmava Gabriel Marcel: “eu não estou numa relação de possessão da verdade, mas espero estar na verdade” (*apud* Ricoeur, 2007: 101). A verdade existe para além de mim. “Aqui, justiça e verdade, separadas no estado precedente, encontram-se, pagando o preço da implosão da ideia de verdade” (*Idem*: 101).
- e) Quinta e última etapa: é aqui que a ideia de tolerância aparece como um modelo usado, pois o que chamamos de tolerância não é mais do que daquilo que entendemos por *indiferença*, ou seja, falamos de tolerância, mas de facto estamos é perante a indiferença. Esta passagem da diferença à indiferença é, para Ricoeur, característico da sociedade que habitamos, onde apenas nos podemos agarrar aos gritos de indignação e onde a máxima é a seguinte: “eu aceito todas as formas de viver na condição que os outros não sejam vítimas de danos” (*Idem*: 102). Passamos a vida a denunciar os campos de deportação, a pedofilia, as desigualdades extremas. Consideramos que são um mal, mas não sabemos de que bem eles são o inverso. Isto suscita uma política mínima: impedir a causa de danos.

Existe certamente uma positividade que nasce, ao longo deste percurso, como em Hans Jonas com a ideia do “frágil” e a responsabilidade pessoal e

social em relação a essa fragilidade. Mas o que fazemos, na maior parte dos casos, é substituir atualmente uma ética política, por outras formas, como seja a preocupação da segurança face a todas as formas de perigo, ou seja, quase como se a única resposta possível face aos possíveis danos causados fosse a de cobrir todos os riscos através de um seguro. Ricoeur vê essa preocupação quase hipocondríaca nos cuidados de saúde, comparável, no seu entender, ao medo da morte violenta em Hobbes.

É por isso que é necessária uma refundação, pois não podemos ater-nos nem ao intolerável, nem ao securitário. Neste sentido, o intolerável seria uma espécie de despertar para uma nova consciência que o autor chama de conceção “consensual-conflituosa” (*Idem*: 104). Tratar-se-ia do que Rawls chama de “consenso de sobreposição” ao qual acrescenta posteriormente “a aceitação de desacordos razoáveis”, pois a reconciliação de todos com todos, seria na prática um projeto violento.

6. Diálogo das religiões

Eis um dos campos fundamentais, no qual o autor sempre procurou construir pontes. Além disso, quando outros menosprezaram o diálogo religioso, relegaram a convicção religiosa a um campo subalterno, Ricoeur sempre tentou mostrar que é fundamental pensar em razão o que a convicção religiosa opera no terreno da fé e qual a melhor arquitetura conceptual para o fazer.

6.1. O Luto da verdade

Paul Ricoeur procura salvar a convicção religiosa pagando o preço do luto da verdade absoluta; agindo desse modo, esboça os instrumentos do diálogo: uma via de uma permuta pacífica das culturas e do religioso que não sacrifique a compreensão religiosa (Dubertrand, 2007: 208). Para o autor, a verdade religiosa assume um plano escatológico, porque a recapitulação de todas as coisas só se pode realizar no último dia, o dia do Senhor. O acesso ao verdadeiro e ao uno é, deste modo, de carácter escatológico.

Em *História e Verdade*, recolha dos escritos da juventude, Ricoeur apreende o conceito de verdade como uma “ideia reguladora” em tensão permanente com o saber absoluto e a unidade do ser. Porém, a tentação imanente a qualquer poder está em impor uma verdade absoluta, a que o mesmo chama uma síntese política ou clerical do verdadeiro (*Idem*: 209).

Através dos símbolos, da metáfora, do mundo do texto, descobrimos que a linguagem poética e a ficção abrem um horizonte de sentido, que introduz um horizonte de “segundo grau” que nos leva a compreender a realidade de uma forma mais profunda. Num primeiro momento, a linguagem simbólica procura dizer a realidade indizível do sagrado através da analogia à qual podemos aplicar a dialética do explicar e do compreender. Num segundo momento, esta linguagem simbólica pode ser reformulada numa linguagem conceptual, ou seja, uma teologia positiva.

A hermenêutica do texto articula-se sempre num referencial único e último que é, em última análise, não um conceito, mas um *Nome*, que escapa ao fechamento do discurso. Existem vários textos, várias tradições, mas o diálogo só é possível através da defesa do carácter não exclusivo de uma verdade, sempre possível, no mundo aberto do texto, a uma nova interpretação. Nenhum crente pode pretender deter a verdade absoluta, mas somente aceder a uma faceta da verdade. Aliás, seria mesmo contraditório, porque possuir a verdade de Deus, então é ser ele mesmo “Deus”. O gesto fundamental seria o de religar os textos fundadores e as doutrinas no horizonte de uma verdade em espera, sem destruir os dogmas fundadores de uma identidade. Mais do que ser possuidor de uma verdade, o crente deve procurar antes em permanecer numa verdade concreta e limitada. O crente não pode pretender *ter* a verdade, mas antes aspirar a *estar* na verdade (*Idem*: 211).

A única forma de evitar a principal aporia do diálogo inter-religioso, geralmente um choque de verdades exclusivas e absolutas, é tratar o ponto de vista religioso e também não religioso como um entre outros. “A ‘ideia reguladora’ de uma verdade objetiva e universal não é negada, mas constituída em horizonte, para o qual deve sempre tender. Cada crente vive em princípio um compromisso subjetivo total na sua fé, mas também deve aceitar que não pode tudo apreender de Deus, o que a teologia negativa sabe e afirma desde há muito tempo.

6.2. Paradigma da tradução

A justificação religiosa da violência, bem como a necessidade imperiosa de a combater pela força da razão, teve como efeito a tentativa de uma reaproximação entre religiões e a sua possível e necessária contribuição para a paz no mundo e para a definição de valores comuns imprescindíveis à vida em sociedade. Porém, o fundamentalismo evangélico regressivo e irracional e a

constatação de um islamismo radical são, sem margens para dúvidas, tanto um desafio político e social como um problema de antropologia filosófica.

Ricoeur aplica também a esta problemática o paradigma da tradução, como forma de intercâmbio entre culturas e heranças espirituais. A convicção do autor está em que não existe intraduzível absoluto. É a tradução, na falta de uma língua universal, que permite o intercâmbio e conduz, assim, à unidade da humanidade. “Apesar das suas imperfeições, a tradução cria semelhança onde parecia apenas existir pluralidade. A tradução cria comparável entre incomparáveis. É nesta semelhança criada pelo trabalho da tradução que se conciliam projeto universal e multiplicidade de heranças” (*apud* Dubertrand, 2007: 215).

Mesmo a definição de valores comuns, dentro das sociedades secularizadas, necessita dos recursos presentes nas heranças religiosas que são indispensáveis para dar “corpo e vida” ao ideal dos Direitos do Homem. Apesar do limite deste ponto de vista, aplicado ao sujeito contemporâneo, plural e nómada, não podemos ignorar as heranças religiosas, nem deixar de as integrar num diálogo comum que procura discernir valores comuns, no âmbito de um debate democrático racional.

Paul Ricoeur nunca empregou intencionalmente o termo “humanismo” na sua obra, apenas nos legou um possível método de diálogo, pois o universal concreto está sempre em construção. O homem nunca se pode fechar nos limites de uma religião, daí a necessidade e mesmo a obrigação do diálogo com as tradições religiosas e com as concepções do mundo não religiosas.

Conclusão

Paul Ricoeur é um dos interlocutores privilegiados a interrogar para refletir acerca da guerra e tudo o que ela coloca em jogo no campo do humano. Na sua autobiografia intelectual, Ricoeur não deixa de evocar esta experiência: o dramatismo da figura do pai, morto em combate no decorrer da Primeira Guerra Mundial; a sua memória de prisioneiro de guerra, no segundo grande conflito armado à escala global. Apesar desta fenomenologia marcante, mais do facto, do que do fenómeno, o seu pensamento procura elucidar de forma serena e profunda a barbárie da violência, das vítimas e do próprio mal físico, intrincado numa confusão primordial ao mal ético.

Este ensaio procurou partir da experiência ricoeuriana da guerra sofrida e vivida para pensar a pedagogia da paz, não como algo em si, mas no quadro da coexistência pacífica das civilizações. Este trabalho assume-se paradoxalmente

como “um trabalho de denúncia e de relaxamento”. Partindo de uma crítica da civilização, Ricoeur denuncia a boa consciência do ocidente, alicerçada nas tentativas de diabolização e de representação fantástica do adversário. A tese do autor está em desmistificar os projetos mágicos de fascinação e de medo que se podem apoderar no mundo ocidental, quase como uma nevrose de obsessão, agravada por um delírio de perseguição. Estas obsessões tornadas coletivas levam-nos a fabricar perpetuamente, neste delírio obsessivo, carapaças militares em vez de edificar no tecido da vulnerabilidade comportamentos livres.

Deste modo, a linha de ação tem de se orientar, ainda antes da política propriamente dita, na direção de uma coexistência pacífica das civilizações e culturas. Esta coexistência tem de repousar, antes de tudo, em pactos orgânicos que evitem a polarização de forças massivas e fanatizadas, e num querer sempre precário da paz, que possa abarcar a estrutura presente do mundo. Neste sentido, sobretudo ao nível do diálogo inter-religioso, o paradigma da tradução é inspirador de uma verdade que se quer partilhada e reconstruída, que se diz sem desdizer uma identidade em construção e partilha.

Referências

- DUBERTRAND, R. (2007), Vérité et dialogue chez Paul Ricoeur. Le philosophe et le dialogue des religions. *Chemins de dialogue*, 29, 207-218.
- RICOEUR, P. (1951), Pour la coexistence pacifique des civilisations. *Esprit*, Mars 1951, 408-419.
- RICOEUR, P. (1961), Civilisation universelle et cultures nationales, *Esprit*, Octobre 1961, 439-453.
- RICOEUR, P. (1995), *Réflexion faite*, Paris: Esprit.
- RICOEUR, P. (1997), Le dialogue des cultures. La confrontation des héritages culturels. In LECOURT, D., et al. *Aux sources de la culture française (97-105)*. Paris, Éditions de la Découverte.

OS PASSEIOS PÚBLICOS EM LISBOA DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Gastão Moncada

Gastao.moncada@gmail.com

Os passeios públicos em Lisboa, desde tempos mais remotos que a Segunda Guerra Mundial, consistiam e consistem no perímetro espacial que começa na zona ribeirinha, actual Terreiro do Paço, seguindo pela Baixa, e subindo pela Avenida da Liberdade até ao actual Parque Eduardo VII. Na época em que começou a Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir de 1940, estes passeios públicos, assim como outras áreas de lazer como as praias ao longo do Tejo até Cascais, incluindo o Estoril, começaram a ser frequentadas não só pelos habituais lisboetas do quotidiano, como também por estrangeiros fugidos da guerra, de passagem, sobretudo para o outro lado do Atlântico. Entretanto,

(...) Na passagem de 1939 para 1940 é cada vez mais nítido o agravamento da guerra. Desenvolve-se um ataque soviético à Finlândia. São poderosamente reforçados os efectivos germânicos nas fronteiras da França, Bélgica e Holanda. Correm notícias sobre um golpe alemão em direcção à Escandinávia, em particular à Noruega. Desenrola-se sem mercê a guerra no mar, entre submarinos alemães e as frotas navais e mercantis anglo-francesas. Surgem dúvidas sobre a atitude de Espanha, que se prepararia para abandonar a neutralidade e entrar na guerra ao lado da Alemanha. Lisboa inquietava-se. Em tudo se manifestava o poder envolvente da guerra, para além da própria vontade dos beligerantes. (Nogueira, F., 1981: 181).

A presença dos estrangeiros fugidos à guerra, falando línguas para a maioria dos lisboetas desconhecidas à parte do francês, e relacionando-se com eles de maneira superficial, teve um impacto inevitável na vida social, acordando a capital do marasmo a que o isolamento até então a tinha votado. Foi assim que os passeios públicos começaram a trazer algumas mudanças que se insinuaram paulatinamente.

Para melhor poder apreciar o contraste entre o ambiente lisboeta e a novidade da presença de estrangeiros no seu seio, convém reunir algumas breves impressões do ambiente da capital, sobretudo no aspecto visual das ruas e dos transeuntes. A escritora Suzanne Chantal, uma jornalista francesa casada e residente em Portugal, põe nos olhos de Liouba, uma natural dos países bálticos recém-chegada de Paris, as primeiras impressões de quem vê Lisboa pela primeira vez:

Garotos de pés nus, cabelos à escovinha, sujos, corriam pela rua abaixo, gritando os jornais da noite. Por vezes paravam para se injuriarem, darem encontrões, apanharem pedras. Mas a inclinação da calçada arrastava-os contra vontade e eles continuavam a descer, às correrias, os pézitos negros de sujidade soando no empedrado. (Chantal, S., 1944: 12).

Estão aqui descritos os ardinias, garotos pobres que vendiam os jornais na rua. Os seus olhos também se fixam nas pessoas adultas:

Em Londres, a multidão fluida, rápida, escorregadia. Em Paris, a multidão sem peso, que se desfaz como uma nuvem...que passeia por prazer, uma multidão que acarícia... Mas aqui, a turba era densa; atravessá-la era um esforço, pegava-se como alcatrão. E isto porque, entre ela, não havia uma única mulher.

Desde que teve consciência desta verdade, Liouba sentia-se cercada de homens, afoxada numa onda de caras morenas, de olhos escuros, sob feltros castanhos...Liouba continuou a andar e sentia colados à pele todos os olhares. Estava pouco à vontade... Homens; dezenas; centenas de homens. Via multiplicarem-se essas caras...que se sobrepunham, como legiões de anjos ou demónios, no fundo das telas dos primitivos representando o céu e o inferno..." (Idem, 1944: 14/15).

Qual bela numa floresta povoada de ogres, a nossa estrangeira dá-se conta que na sociedade lisboeta é raro ver uma senhora na rua, e quando o está, vai sempre acompanhada. No entanto, a cidade é movimentada; tem vitalidade. Vejamos um comentário, sobre a mesma Lisboa, relativamente próximo em termos cronológicos, mas por um escritor português:

Os eléctricos amarelos subiam e desciam a praça, mansarrões e grulhas, a encher o ar de campainhas, num jeito fanfarrão de quem trazia novidades. De pé enxuto e garganta arrebatada, saltaram os vendedores de lotaria a apressar os seus números, e foi uma

guerra de promessas, com terminações para todas as esperanças ... Chineses vendiam boquilhas e bugangas. Alguns ofereciam gravatas. Dois ou três mercadores indígenas mais atrevidos mostravam relógios de plaqué ou caixas de preservativos, piscando o olho matreiro e guloso aos possíveis clientes... Cá fora os lagartos ao sol. Os lagartos do Rossio tomavam toda a metade do passeio, ao lado das árvores, e ali faziam negócios... riam-se da última anedota política ou sonhavam com revoluções de palácio.

(Alves Redol, 1960: 83/84).

Com estas palavras, retratou o escritor o dinamismo quotidiano da Lisboa da época, sublinhando uma característica que nos interessa pelo contraste com o isolamento e o conservadorismo da mesma sociedade portuguesa em relação a outras culturas europeias. Mas, por detrás do descrito rebuliço, aparência de normalidade, pairava durante a Guerra um estado psicológico peculiar, invocado de uma forma bem expressiva por um escritor de hoje, que também se debruçou sobre o mesmo período:

Sim, e nós ali, a viver, a contar façanhas, a exhibir troféus, ou a resmungar sobre a guerra, as manias do embaixador Campbell, os truques dos alemães, os subornos aos portugueses, as belas pernas das refugiadas que invadiam Lisboa. Uma guerra que, na capital, se tentava vencer com planos mirabolantes, espões inventados e ideias loucas...Truques e mais truques de propaganda e denúncias, muitas denúncias, boatos que se punham a correr, puro terrorismo psicológico de guerra, muito eficaz nessa Lisboa que estava fora e dentro dela ao mesmo tempo. Local único na Europa, linda e cheia de luz, mas também de medo.

(Amaral, D., 2006: 12)

Embora prosseguissem com as suas rotinas, os habitantes da capital portuguesa estavam ao corrente da realidade da segunda guerra mundial, da ameaça do alastramento do conflito, e dos esforços que o governo fazia para preservar a neutralidade. A situação não era para menos; era como sentir uma sombra que ameaçava os dias soalheiros no horizonte;

Ali, nas ruas de Lisboa, a guerra não era A GUERRA, com mortos e feridos. Era uma guerra diferente: era o eco de uma guerra, eram os despojos de uma guerra, eram os absurdos políticos e económicos de uma guerra, era a psicologia negra de uma guerra, mas não era A GUERRA.

(Idem, 2006: 21)

A presença da guerra, nas palavras de Domingos Amaral, entende-se aqui como a tensão sob a qual a sociedade lisboeta vivia, ciente do conflito que alastrava na Europa. Um outro efeito colateral desse conflito foi a proliferação de espionagem no cruzamento de rotas e refugiados na capital portuguesa. Insinuava-se no quotidiano das pessoas com a propaganda de ambos lados contendores, e nas notícias contraditórias que por vezes vinham nos media. Sobre a propaganda, Von Heunigen-Huene, Embaixador alemão em Portugal, diz nas suas memórias manuscritas, que tive oportunidade de consultar, o seguinte:

E agora uma palavra sobre o lado nocturno da propaganda, ou seja, o serviço informativo. Enquanto a Inglaterra dispunha desde há séculos de um bom serviço secreto, no qual a colónia inglesa em Portugal estava discretamente enredada, nós só podíamos dispersar alguns sensores pelo país e não necessitávamos, a bem dizer, de ir mais longe... Assim, limitávamo-nos à formação de algumas delegações de serviço legais, em primeiro lugar uma agência da polícia alemã, assim como uma agência da contra-espionagem militar ... Estas limitavam-se sobretudo à captação de notícias e eram uma ajuda bem-vinda para as organizações portuguesas equivalentes... Prestavam grande serviço à polícia portuguesa sobretudo quando lhe podiam fornecer informações valiosas para a localização de conspirações comunistas. (Heunigen-Huene, manuscrito, p. 30).

Em termos de meios e procedimentos, estas palavras servem para revelar a sofisticação relativa dos serviços de espionagem da época em Portugal, abrandando com isto o exagero em que caíram alguns autores, sobretudo romancistas, ao exaltarem serviços de espionagem sofisticadíssimos, em lutas encarniçadas, jogando no xadrez internacional.

Mas a consciência da ameaça de um perigo iminente, pouco tempo depois do termo de outra guerra mais próxima, que tinha sido a guerra de Espanha, talvez contribuisse para a maneira defensiva, fechada em si mesma, como caracterizava a sociedade portuguesa de 40. A escritora Ilse Losa, através de um dos seus personagens, resumiu esta atitude nas palavras seguintes: “Eu sufoco num ambiente destes, onde se reprimem os impulsos e as iniciativas, onde se pretende manter a calma não deixando entrar o ar fresco por se recear que possa surgir em forma de ventania...” (Losa, I, 1987: 40). O manter-se fechada em si mesma implicava que se mantinha um panorama social conservador, pouco dado a expansividades por causa do receio de influências externas, e implicitamente repressivo. Era uma sociedade pouco virada para novidades, vivendo sob a sombra da guerra. No entanto elas iam chegando, e logo a começar pelos passeios públicos:

Foi então, aí por 1939, que do outro lado da praça (Praça do Rossio), a pedido dos estrangeiros sem sol para os aquecer na vida, se puseram mesas no passeio. Cheirava a Primavera. O ar era ainda fresco, mas vinha carregado de doçura – de uma doçura primária e resignada.

O gerente acedera, contrafeito, com receio de perder uma clientela que desconhecia os preços e não os regateava. E os estrangeiros sentaram-se por ali, a ler e a conversar, matando o tempo de ansiedade naquele trampolim que tanto podia levá-los mais depressa ao lar abandonado, como atirá-los para um exílio de terras americanas, se o fogo da guerra não rompesse e os cercasse antes de novo assalto.

Ficou ali uma montra de pernas e de coxas para todos os gostos lisboetas, às escâncaras, sem pudores recalçados. Os panoramas fugidios das subidas para os eléctricos deixaram de ser mirante apetecível, mais para as imaginações que para os olhares repousados. Havia ali de tudo e para todos os gostos.

(...) Uma maravilha! (...) Do passeio dos cafés começaram a chegar bichas de gente, assim com modos distraídos de quem gosta de ver montras com ripanço...Os passageiros dos eléctricos...desciam para ver de mais perto. E ali ficavam também encostados às árvores...que lhes permitiam rondar os panoramas.

Alarmado com a aglomeração, um polícia aproximou-se, sorrateiro, espreitou, franziu o sobrolho e lavrou a sentença: - Vamos embora! Não quero ajuntamentos! Não podem *andar* parados!

(Redol, A., 1960: 84, 85)

Estas primeiras impressões visuais dos estrangeiros fugidos da guerra, na pena de Alves Redol, na via pública, causaram sensação na multidão lisboeta, multidão essa, como foi visto, maioritariamente masculina. Era a chegada de costumes e maneiras de estar em público inéditas, sobretudo para o público feminino, e para deleite do masculino.

À Suíça no Rossio já chamavam “Bompernasse”; ali onde predominavam as mulheres... fumando em público... Tudo isto era um murro na boca do estômago do provincianismo nacional... Aquela gente aparentava outros hábitos, mais livres, mais naturais e abertos... Elas sem olharem de soslaio os homens, sentadas nos cafés, nos passeios públicos, o que até então era apanágio exclusivo dos homens e de algumas poucas mulheres. (Flunser Pimentel, I., 2011: 204).

Acontecia que esta gente estrangeira, sobretudo as senhoras, não tinham alguma noção de que, por exemplo, em Lisboa uma senhora não se sentava de maneira a que expusesse uma amostra, por pequena que fosse, das suas pernas. Muito menos era considerado de bom tom uma senhora sentar-se com

as pernas traçadas. E então fumar, para mais em público, era outro costume que não era aprovado. Uma senhora não falava nem ria alto; era-lhe exigido um recato tal que a sua presença mal se notava. Qualquer transgressão a estas e outras destas convenções opressivas para as mulheres na sociedade era imediatamente um poderoso chamariz, já com cheiro a escândalo. Ora acontecia que os estrangeiros, por desconhecimento da língua portuguesa, não tinham a noção que estavam a atrair as atenções sobre eles, ao frequentar as esplanadas e passeios públicos. Em primeiro lugar, atraíam a atenção pela sua maneira de estar, sobretudo as senhoras. Depois, era o seu aspecto exterior, na maneira de vestir ao usarem vestidos perigosamente curtos, no facto de estarem em cabelo (coisa que não parecia bem) e para mais usarem o cabelo curto, e outros pormenores aqui e ali que não escapavam aos olhos do público contemplador.

Estas perplexidades perante os costumes, hábitos e exterioridades de parte da gente vinda da Europa além da Península Ibérica, eram também sintomáticas do isolamento da sociedade portuguesa durante a primeira metade do Século XX. Apesar de os portugueses se revelarem hospitaleiros e desprovidos dos sentimentos hostis, era inegável que o país era uma sociedade fechada, atrasado, pobre, com uma grande taxa de analfabetismo e, daí, a ingorância, preconceitos, opressão das mulheres e profundas desigualdades sociais (Crf. Flunser Pimentel, I., 2011: 201). Esta realidade não era apesar de tudo aparente nos cosmopolitas passeios públicos.

Há medida que a guerra continuava, o país continuava a receber uma torrente de estrangeiros fugidos da guerra que não dava sinais de abrandar. E as medidas restritivas começaram a sentir-se: “O impedimento do trabalho a estrangeiros foi certamente, a par da restrição na concessão de vistos e a sua curta duração, uma das formas utilizadas pelo governo para desincentivar a sua permanência” (Idem, 2011: 197). No entanto, no verão de 1940, chega à fronteira de Vilar Formoso uma grande quantidade de estrangeiros, muito maior do que a capital estava apta para receber. A solução encontrada, para evitar que a sua entrada fosse impedida, foi conduzir muitos deles para zonas balneárias e termais, onde havia hotéis e pensões. As zonas termais disponíveis eram as mais conhecidas do país: Curia, Caldas da Rainha, Bussaco, entre outras. As zonas balneárias eram as estâncias de veraneio mais em voga, onde a maioria da gente cidadina ou com posses para tal ia passar férias, como as praias do Estoril, Costa da Caparica, Foz do Arelho, Praia das Maças, Ericeira, Figueira da Foz, Espinho, Granja, e outras mais a norte como Apúlia e Afife. Estas zonas de acolhimento a estrangeiros fora da capital ficaram a ser conhe-

cidas por “residências fixas”, dado o limite de 3 Kms. de afastamento a que os seus residentes temporários estavam restritos. Escusado será dizer que a chegada de tantos estrangeiros às praias e estâncias termais e balneares teve nesse verão um êxito notável, que não passou despercebido nos Media.

O *Diário de Notícias* assinalou a nova moda dos fatos de banho claros, trazidos às praias pelas estrangeiras... O artigo regozijava-se com o facto de Portugal se ter tornado “a praia mais ocidental da Europa”, onde se falam todas as línguas e se encontram mulheres de todo o tipo de beleza. (Flunser Pimentel, I., 2011: 205).

Era inegável que a presença dos estrangeiros estava a causar sensação, não só no público como também nos que viviam do turismo. Foi como uma brisa quente como o bafo de uma fornalha, e as faixas de praia como que arfavam dos banhistas que se dirigiam para a água, ou que dela vinham, ou se espalhavam deitados pela areia, imobilizados numa quietação de prazer sensual. Os olhares mais severos reprovavam homens e mulheres de fato de banho, de mãos dadas ou abraçados com impudor; aqui e ali uma promiscuidade de corpos e olhares. Brisas assim varriam o tédio das épocas balneares rotineiras, onde as mesmas caras de todo o ano se reviam. Ao mesmo tempo, algumas testemunhas do tempo não conseguiam esconder o seu assombro, ao presenciar a maneira louca como se jogava no Casino Estoril, ao som de salvas de garrafas de champanhe.

No entanto, o estar em “residências fixas” não deixava de causar algum constrangimento, conforme se pode ver nas seguintes palavras do romance de Suzanne Chantal:

Tinham escolhido locais onde havia hotéis para os receber. Eram lugares de eleição, nas mais belas florestas, perto de fontes de água que curavam, ou de cidades-museu (ou de praias) com uma maravilha a cada passo. Os próprios locais onde iam os turistas desde sempre e se atardavam. Mas os refugiados não eram turistas e não se interessavam pela paisagem. Pensavam nos “vistos” e nas partidas... Por muito bela que seja, não é possível amar uma prisão. (Chantal, S., 1944: 187)

Tal constrangimento, no entanto, não podia ser aligeirado de melhor maneira como o foi em Portugal. Que o dissessem os fugidos à guerra que pudessem comparar as nossas residências fixas com o campo de refugiados de Miranda del Ebro, na vizinha Espanha, ou pior ainda, com o de Gours, no país basco francês.

A novidade da presença de estrangeiros fugidos da guerra no nosso país, depois da surpresa inicial que nunca no sentido rigoroso do termo deixou de o ser, no bom sentido, em Portugal, trouxe consigo o embrião de mudanças na sociedade, até então fechada e alheia a costumes externos, e ainda combatida por conflitos internos e pela recentemente terminada guerra de Espanha. Ilse Losa, no seu romance *Sob céus estranhos* (1987), faz uma apreciação das pessoas fugidas da guerra em termos que ecoam os dominantes preconceitos sociais então vigentes:

O bicho enorme, essa multidão que formigava pelas ruas, amorfa, mole e frouxa, vencida pela inércia social a que a cidade se tinha encostado e que se acentuava agora pela presença de intrusos vindos nem se sabia donde nem como: apresentavam-se de vestuário excêntrico e tão gasto que comovia, ou de trajos magníficos de causar espanto; chegavam a pé, de mochila às costas, ou no “rápido” com malas de couro. O desembaraço com que se moviam e agiam, o descuido que manifestavam em relação ao seu arranjo, tudo isso reforçado pela inquietação de sei lá onde estarei amanhã, encontravam, para horror dos habitantes mais velhos, uma série de imitadores na gente nova. Começaram a ver-se raparigas de famílias bem instaladas em simulado *negligé* de penteado “à refugiada”, a fumar cigarros nas confeitarias, a discutir com gestos largos. Rapazes, que até então só saíam à rua com raparigas da sua roda e acompanhadas por mais alguém de família a garantir decência, mostravam-se por toda a parte com as “valdevinas”, aparentemente cheias de desprezo pela moralidade burguesa. Essa gente estranha, espalhada pelos cafés e pelas praias, a levar uma vida de nómada, quase de ciganos, destoava do ambiente e criava uma atmosfera de instabilidade, incerteza e angústia. (Losa, I., 1987: 62).

No mesmo tom, mas contra-argumentando, Suzanne Chantal reforça o ambiente conservador do nosso país naquela época:

Nas igrejas portuguesas, os padres denunciavam a corrupção dos costumes provocada pelos estrangeiros dissolutos. Estava-se num país onde, até nas cidades, os namorados vinham conversar com as suas belas para debaixo das janelas, onde os noivos não viam a noiva, a sós, senão na noite de núpcias e onde as raparigas andavam sempre acompanhadas. (Chantal, S., 1944: 348).

Este conservadorismo começou no entanto a sofrer mudanças a partir da vinda destes estrangeiros fugidos à segunda guerra mundial, mudanças essas que se consolidaram, tornando-se ainda mais profundas na época do pós-guerra. No início da década de 1940, estava-se ainda nos primeiros passos,

numa sociedade abalada por conflitos recentes, internos e externos, presenciando convulsões políticas e económicas dentro e fora do país. Foi no entanto nesta atmosfera cinzenta que a receptividade da sociedade portuguesa a tudo o que fosse estrangeiro soube ver num dramático êxodo de gente, muita dela desesperada, uma lufada de ventos de mudança. Politicamente, como já foi mencionado, a regra de ouro era a defesa da neutralidade. Mas,

Diga-se também que, como sempre em Portugal, entre a lei e a sua aplicação havia felizmente uma distância. Mesmo em regime de ditadura, os refugiados e todos os que os ajudaram puderam frequentemente utilizar a seu favor as múltiplas exceções às normas e conquistar alguns espaços de liberdade ... Em parte, assim se compreende como, apesar de todas as numerosas restrições, algumas dezenas de milhares de refugiados passaram por Portugal. Este número também se explica devido à atitude de alguns diplomatas portugueses, que não seguiram as leis restritivas impostas pela PIDE (polícia do Estado), pelo MNE (Ministério dos Negócios Estrangeiros) e por Salazar (...)
(Flunser Pimentel, I., 2011: 211).

A passagem de um número tão significativo de estrangeiros pelos passeios públicos de Lisboa, e também pelas estâncias balneares, ainda que transitória, ajudou deveras a abrir a sociedade portuguesa a um cosmopolitismo do qual há longo tempo se via isolada. Apesar da sombra da guerra e da ameaça permanente da quebra da neutralidade portuguesa, que o governo fez prodígios para manter, a sua presença serviu também para desanuviar, por pouco que fosse, o peso das tensões internacionais. A sociedade ansiava tal desanuviamento, com a consciência de que estava a ajudar gente fugida de conflitos graves, mantendo para com ela uma atitude receptiva. A tal ponto que alguns portugueses, embora desobedecendo às políticas impostas pelo estado português, abriram as portas do nosso país a muitos que, para sua mágoa, deixaram a Europa para sempre.

Referências

- AMARAL, D. (2006), *Enquanto Salazar dormia*, Casa das Letras Ed., Lisboa.
CHANTAL, S (1944), *Deus não dorme*, Parceria A.M.Ferreira, Lisboa.
HEUNINGEN-HUENEN, manuscrito consultado pelo autor.
LOSA, I (1987): *Sob céus estranhos*, Ed. Afrontamento, Porto.
MATOS, M. et alii, ZONAS DE CONTACTO, Estado Novo/III Reich, PDP, Ed. Perafita, 2011.
NOGUEIRA, F: *História de Portugal, 1933 – 74*, II Suplemento, Livraria Civilização Ed., Porto, 1981
REDOL, A. (1960), *O cavalo espantado*, Portugália Ed., Lisboa.

DA (IN)JUSTIÇA DA GUERRA E DO DIREITO DA FORÇA A SINGULAR VISÃO PROUDHONIANA

José Marques Fernandes

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

zemarquesf@gmail.com

Introdução

1. Sob este título, propomo-nos convocar um pensador e uma obra que equationam e perspetivam a ideia e o facto da guerra em termos muito singulares, mas que nos parecem capazes de ajudar a ver e avaliar este problema de modo diferente daquele que os termos vulgares de *pacifismo* e *belicismo* imediatamente indiciam. Referimo-nos ao pensador francês oitocentista, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), e à sua polémica e controversa obra – *La Guerre et la Paix. Recherches sur le principe et la constitution du droit des gens* (1861), em que defende uma tese que mereceu e pode continuar a merecer imediata rejeição, mas talvez precipitada e injusta.^[1]

1 Anunciada para 10 ou 12 de abril de 1861 (Carta a M. Mathey, 8.5.1861, *Cor.* XI, p. 49), o autor de *La Guerre et la Paix* só pôde ver publicada a obra a 21.5.1861, depois da recusa da publicação por parte dos *Irmãos Garnier* e dos *Irmãos Lévy*, editores, alegando medo e ameaças de represálias governamentais. O autor lamentava assim a maldição que pesava sobre o seu nome e a sua obra: «*De que me servirá, pois, entrar de novo em França, se os mais inofensivos trabalhos meus me são interditos, se toda obra que sai das minhas mãos é condenada por esta simples razão de ser assinada com o meu nome?*» (Carta a Charles Edmond, 9.5.1861, *Cor.*, XI, pp. 54-55). Em carta a M. Buzon (10.5.1861, *Cor.*, XI, pp. 56-57) repete e amplia a lamentação: «*Decididamente, há uma cabala contra tudo o que sai de mim. Depois de ter sido rejeitado pelos irmãos Garnier, eis que Lévy se escusa também. Como não sucumbirei eu finalmente, se todos me atiram a pedra? [...] A minha consciência diz-me bem alto, no entanto, que nada fiz, que nada disse nesta obra que pudesse atrair contra mim a animadversão do poder.* É uma tese de direito internacional, escrita em estilo de bazuca, sem alusão alguma nem ao imperador, nem à Igreja, nem à propriedade, nem à bancocracia, nem à pornografia, nem a nada que tivesse tido o mau hábito de maltratar nas minhas brochuras. É do direito, do direito puro, de algo assim tão anódino como um livro de M. Ortolan ou de M. Troplong, respeitável presidente do Senado». Proudhon tinha em grande conta o valor e a proposta da sua obra, como deixou expresso em carta a M. Mathey (21.5.1861, *Cor.*, XI, p. 85): «*Há coisas bem curiosas neste trabalho, que derramará uma grande luz sobre a história e a ciência do direito.*» Em carta a M. Maurice (21.5.1861, *Cor.*, p.) mostra estranheza e defende-se das suspeições e preconceitos com que se vê confrontado e adivinha nos seus críticos opositores, advogando que teve o cuidado de nada

Guerra, antes de ser *facto*, é *ideia* e, como toda a ideia, é de natureza antitética. É este carácter contraditório, antinómico, paradoxal que a ideia de guerra respira, que serve de fundo a esta nossa apresentação, sob suspeita de que a ideia e o fenómeno da guerra quase se possam confundir com a condição humana.

Guerra, como amor, como religião, é, evidente e reconhecidamente, um fenómeno humano complexo, polissémico e multidimensional. Condená-lo, como faz o *pacifismo*, ou idolatrá-lo, como faz o *belicismo*, é menos que compreendê-lo. Uma primeira advertência e distinção a fazer prende-se com o reconhecimento de duas instâncias bem marcadas e que profundamente se podem negar e geralmente se negam, quando activadas. Não soa bem aos ouvidos pacifistas que se diga que a guerra é virtuosa no seu princípio, nem soa bem aos ouvidos dos belicistas que se diga que a guerra pode e geralmente é perversa e monstruosa na sua prática, nas suas formas, nas suas manifestações malignas. A complexidade, polissemia e multidimensionalidade do fenómeno da guerra manifesta-se também numa descontrolada proliferação de formas ou manifestações «malignas», como o massacre, o genocídio, o uso da bomba atómica e de armas químicas que, sendo perversas, não são expressão própria da guerra, pelo menos na versão proudhoniana.

2. Dissemos que *guerra*, como outros termos, tem afinal muitos sentidos. O primeiro que nos ocorre, advém-nos da antiga Grécia asiática, por mediação de Heraclito de Éfeso e do célebre Fr. 53, no qual se representa a guerra como princípio cosmogónico, político e demiúrgico: «*A guerra é a origem de todas as coisas e de todas elas é soberana, e a uns ela apresenta-os como deuses, a outros, como homens; de uns e outros ela faz escravos, de todos, homens livres*» (Fr. 53).^[2]

Esta função cosmogónica, política e demiúrgica da guerra como «discórdia infundável entre contrários» e princípio da «mudança» e a sua fundamental conexão com o princípio supremo da justiça aparecem mais explícitos em

nem ninguém atacar e o cuidado de se fazer censor de si próprio. A causa da maldição que pairava sobre o nome a obra de Proudhon era a tese do *Direito da Força* como *Direito da Guerra* e fonte de todo o Direito, tese que constitui o objeto desta nossa exposição.

2 Embora não tenhamos encontrado na obra *La Guerre et la Paix* referência a este pronunciamento antigo sobre a guerra, parece-nos que as visões do pensador pré-socrático de Éfeso e do filósofo de Besançon sobre a ideia de guerra são coincidentes. «Guerra» (*Pólemos*) é a metáfora de que Heraclito, patriarca da visão dialética, se serve para explicar a mudança no mundo, a qual é, pois, resultado da ação e reação de contrários. Esta ação e reação são incessantes, pois se findassem, o que resultaria não seria a *harmonia*, mas o *caos*.

outro Fr. do mesmo pensador pré-socrático, o Fr. 8o, onde se lê: «É necessário saber que a guerra é comum e que a justiça é discórdia e que tudo acontece mediante discórdia e necessidade» (Fr. 8o).

A teoria proudhoniana da *força* «*justiceira*» ou do «*direito da força*» como «*direito da guerra*», de que cuidamos nesta nossa exposição, pode, pois, enxertar-se bem, segundo nos parece, na visão polémica ou dialética, cosmogónica e demiúrgica, de Heraclito, não em sentido unívoco, bem entendido, mas analógico, evidentemente, pois a visão *polémica* de Heraclito respeita primordialmente ao mundo da cosmologia e da lógica, ao passo que a guerra de que tratamos concerne ao mundo da convivência humana.

3. Porque nos parece poder ilustrar exemplarmente a polémica visão proudhoniana da ideia e do facto da guerra, de que nesta indagação tratamos, permita-se-nos que, nesta circunstância, assinalemos também, a posição que os intelectuais de um dos mais expressivos movimentos culturais da nossa Primeira República, a *Renascença Portuguesa*, tomou e manifestou relativamente ao conflito mundial que, na vigência desse nosso regime político português, deflagrou, e cujo centenário, neste ano de 2014, se começou a rememorar, neste nosso tempo e neste nosso mundo só aparentemente de paz, pois de muitas guerras regionais em atividade é palco, o que levou o atual Papa Francisco a reconhecer e declarar que a humanidade está a viver uma «terceira guerra mundial, mas feita aos bocados».^[3]

O órgão literário do referido movimento, a revista *A Águia*, dedicou, no ano de 1916, em plena combustão do conflito, os números 52, 53 e 54, sob o título «Portugal e a Guerra», precisamente à inteligibilidade e necessidade dessa ação coletiva de força pelos valores que supostamente estariam em causa.

Marcelino Augusto, um dos renascentistas, ao intitular de «bendita a guerra» o seu registo no número triplo de *A Águia*, parece estar a fazer-se eco

3 O Papa Francisco reconheceu, - em 13 de setembro de 2014, no cemitério de Fogliano Redipuglia, no norte de Itália, o maior cemitério militar da Itália, aonde foi para recordar os mortos da I Guerra Mundial, cemitério onde se encontram sepultados 14.550 soldados dos Aliados, apenas 2 550 dos quais identificados - que, cem anos depois do início da I Guerra Mundial e depois do fracasso de uma II Grande Guerra, se pode falar de uma nova Guerra Mundial «*por partes*, com crimes, massacres e destruições» (no Iraque, Síria, Gaza, Ucrânia). Como que entre parênteses e em relação ao tema que nos ocupa, recordamos ainda a observação do mesmo Papa Francisco, feita em agosto de 2014, de que era justificado o **uso da força** para travar a «*agressão injusta*» do Estado Islâmico.

do hino que, na sua obra a este tema dedicada, Proudhon surpreendentemente eleva a essa figura espectral de aparência sublime e nada divina.^[4]

Marcelino Augusto, em nome de «um povo cioso da sua independência», proclama, pois, solenemente «bendita a Guerra», sem justificar e fundamentar, no entanto, o seu juízo, ao contrário do que faz Proudhon.

O título mais proudhoniano, porém, da série de textos sobre a guerra, publicados em *A Águia*, é, sem dúvida, o de Mayer Garção, intitulado «O Direito e a Força»! Este militante da Renascença Portuguesa postula que, na guerra então em curso, a Guerra de 14-18, conflituavam duas ideias, a do *direito* e a da *força*, às quais correspondiam duas culturas: a cultura germânica, que pugnaria pela força, alegando estribar-se no direito; e a cultura dos povos aliados, que se bateriam pelo direito e no direito se baseariam.

Inconsequentemente, Mayer Garção não equaciona no corpo do seu texto os termos enunciados em título, absolutizando a instância do *direito* e ignorando de todo a instância da *força*, tornando-se assim partidário da retórica da «força do direito», divorciada da apologia do «direito da força», que é toda a grande e solitária tese de Proudhon. A divinização da força sem o direito afigura-se-nos monstruosa, mas a idolatria do direito sem a força soa a música celestial.^[5]

Henrique de Vasconcelos, por sua vez, tece, no seu artigo, intitulado «Gentil sangue latino», um fervoroso panegírico ao génio latino, o qual, herdeiro do legado da «Grécia moribunda», soube modelar com perfeição, pelo artefacto do Direito e da lei, a alma dos povos do ocidente europeu. É evidente que a equação que estabelece entre Direito e Força não é coincidente com a de Proudhon.^[6]

Poderíamos convocar ainda para este debate em torno do binómio relacional da Força e da Guerra o autor do romance *Nome de Guerra* e do *Ultimatum*

4 Proudhon entoa, de facto, logo no início da I Parte da sua obra, aparentemente a solo, um estranho hino à guerra. «Viva a guerra! É por ela que homem, logo que sai do lodo que lhe serve de madre, se manifesta na sua majestade e na sua imponência; é sobre o cadáver de um inimigo abatido que ele tem o seu primeiro sonho de glória e de imortalidade» (Proudhon, 1861:31).

5 Cf. Mayer Garção, «O Direito e a Força». *A Águia*. Órgão da Renascença Portuguesa, n.ºs 52-53-54. «Portugal na Guerra», abril, maio e junho de 1916, pp. 139-140).

6 «A Força não constrói o Direito. Não é o gládio do soldado que risca na Tábua os dizeres da lei. Guarda-a, defende-a, acata-a. Foi a glória do génio latino o haver estabelecido, entre os homens e entre as nações, o império das ideias morais que o Direito sanciona e a Força apenas defende». (Henrique de Vasconcelos, «Gentil sangue latino», *A Águia*. Órgão da Renascença Portuguesa, n.ºs 52-53-54. «Portugal na Guerra», abril, maio e junho de 1916, pp. 164-165.

Futurista às gerações portuguesas do século XX, publicado em 1917, em tempo de Primeira Guerra Mundial. Que a guerra se afigura ao poeta Almada Negreiros como potencialmente virtuosa reflete-se e ecoa em todo o texto do *Ultimatum*.

Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No front está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual. / A guerra serve para mostrar os fortes mas salva os fracos (Almada Negreiros, 1993: 37-43).^[7]

Almada parece, assim, ver apenas o lado heróico da Guerra, elidindo o seu lado trágico, o que não acontece, por exemplo, com Fernando Pessoa / Álvaro de Campos e a sua *Ode Marcial*.

4. O estímulo imediato deste ensaio proudhoniano sobre o problema da Guerra foi o envolvimento da França no conflito que, em 1859, eclodiu entre o Piemonte e a Áustria, e em que a França tomou partido pelo Piemonte, participação bélica que deixou a maior perplexidade no espírito dos Franceses quanto ao «valor moral, político e histórico do acontecimento» (Proudhon, 1861: 7). Compelido pela necessidade de compreender o fenómeno civilizacional da Guerra, o autor, com um pé no campo da batalha, fixa o outro na esfera dos princípios, postulando que «os princípios são a alma da história» e que:

(...) um axioma da filosofia moderna que todas as coisas têm a sua ideia, portanto o seu princípio e a sua lei; que todo o facto é adequado a uma ideia; que nada se produz no universo que não seja a expressão de uma ideia. A pedra que cai tem a sua, como a flor e a borboleta. São as ideias que removem o caos e o fecundam; as ideias conduzem a humanidade através das revoluções e das catástrofes (Proudhon, 1861: 9-10).

Apostado em compreender a fenomenologia, a etiologia, a praxeologia e a teleologia da Guerra, Proudhon recorre também à autoridade dos juriconsultos, sobretudo de Grócio (1583-1645), autor, entre outras, da obra *De jure pacis et belli* (1625), e de Hobbes (1588-1680), autor, nomeadamente, de *De cive* (1642).

7 ALMADA NEGREIROS (1993), «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX». *Obras Completas*, Vol. VI – *Textos de Intervenção*, Lisboa: IN-CM, pp.37-43).

5. Sob o título enunciado, motivado, como declaramos, pela circunstância da rememoração da Primeira Guerra Mundial, cem anos depois da sua deflagração, intentamos refletir neste artigo, à luz da notável obra de filosofia da guerra, *La Guerre et la Paix* (1861), e, seguindo os seus passos, sobre os seguintes tópicos: 1. *Fenomenologia da Guerra: ideia e facto*; 2. *Direito da Força, Direito da Guerra*; 3. *A guerra nas suas formas: princípio e práticas*; 4. *Causa primeira Guerra: o pauperismo*; 5. *Destino da Guerra: do campo de batalha ao campo de trabalho*; 6. *Conclusão crítica da visão proudhoniana da Guerra*.

1. Fenomenologia da Guerra: ideia e facto

Considerando a glorificação que o economista, sociólogo e pensador socialista francês oitocentista faz do fenómeno, - da ideia e do facto - da guerra, numa obra publicada em 1861, antes, portanto, da primeira guerra franco-alemã de 1870-1871, e, sobretudo, antes das duas grandes catástrofes bélicas do século XX, é compreensível que se pense que o autor de *Guerre et Paix* não ousaria escrever esta sua obra, após as Guerras Mundiais de 1914-1918 e 1939-1945. Tendo, porém, presente a *forma mentis* revolucionária e libertária do filósofo de Besançon e, sobretudo, a sua conceção e visão da ideia, da razão e da função da guerra, ousamos afirmar e defender que a experiência das referidas confrontações bélicas, das suas causas, das suas formas e das suas consequências, não demoveriam Proudhon da escrita da polémica e controversa obra, reforçando, talvez, pelo contrário, a necessidade da sua publicação.

Considerando que a guerra não é, para Proudhon, sinónimo de massacre, de genocídio de limpeza étnica, de violência inaudita, de desumanidade total, o que, no século XX, ficou conhecido como Guerras não seriam consideradas tais pelo autor de *Guerre et Paix*, mas antes a sua negação.

É natural que, no século XIX, quando o clarão das Luzes setecentistas se havia já propagado por toda a Europa, o fenómeno da guerra fosse julgado em toda a sua negatividade. A filosofia iluminista, credora da crença nos princípios do progresso indefinido e da perfeitibilidade humana sem limites, parecia incompatível com a conceção e valorização positiva que Proudhon conferia à guerra.

Observando e pensando, Proudhon julgou ver que *a guerra é o aguilhão da civilização* e que a evolução desta depende da evolução daquela. É evidente que a conceção e juízo positivo de Proudhon sobre a guerra tem relação de coincidência com a intuição da relação que reconhece e afirma entre *justiça* e

força, descoberta não original, mas que, como ninguém sustentou e defendeu e como ninguém sofreu as consequências da sustentação e defesa de tal tese. Advertimos que não era absolutamente original o reconhecimento e defesa que Proudhon faz da relação entre Força, Justiça e Direito, porque essa mesma relação havia sido afirmada, cerca de duzentos anos antes, por um compatriota de Proudhon, o sábio e pensador Blaise Pascal (1623-1662), autor dos *Pensées* (1670). Proudhon subscreveria integralmente, sem dúvida, a tese que Pascal enuncia nos números 295-298, da referida obra, sobretudo o n.º 298, onde afirma categoricamente:

A justiça sem a força é impotente. A força sem a justiça é tirânica. (...) Deve-se, pois, juntar justiça e força. E para isso fazer que o que é justo seja forte e o que é forte seja justo.

Associando a este binómio da *Justiça* e da *Força*, a instância do *Direito*, que Pascal refere no n.º 297 dos seus *Pensées*, teríamos o trinómio perfeito ou a trilogia que sustenta toda a tese ou filosofia proudhoniana da Guerra e da Paz.

No *Prefácio* que antecede as cinco partes ou livros da obra,^[8] o autor, anunciando-a como uma espécie de ensaio histórico sobre a evolução da Civilização, a qual, começando pela Guerra, tenderia para uma *pacificação universal*, enuncia a sua tese nos seguintes termos:

Empreendi reabilitar um direito vergonhosamente ignorado por todos os juristas, sem o qual nem o direito das gentes, nem o direito político, nem o direito em geral, têm verdadeira e sólida base: este direito é o direito da força (Proudhon, 1861: 13).

É sobre este *direito da força* ou *direito do mais forte*, julgado vulgarmente como negação da justiça, mas, para Proudhon, um direito tão respeitável como outro qualquer direito, que estaria ancorado, em última instância, o edifício social. Os críticos da tese proudhoniana da força ignoram que tal tese não afirma que a força faz o direito, que é o direito, que seja preferível à razão.

É, pois, tese de Proudhon a de que a guerra é originalmente *justiceira*, agente de justiça, devendo, pois, ser lida como retórica a saudação romântica que Proudhon faz do evento da guerra na configuração da civilização e da humanidade, exaltação que irritou, naturalmente, não apenas os juristas, mas todos os crentes no pacifismo que, em certo sentido, é património da humani-

8 I.- «Fenomenologia da Guerra»; II.- «Natureza da Guerra e Direito da Força»; III.- «A Guerra nas [suas] Formas»; IV.- «Causa primeira da Guerra»; V.- «Transformação da Guerra».

dade em geral. É com esta saudação que o autor inicia a primeira parte da sua obra.^[9]

Ponto nevrálgico e axial da filosofia proudhoniana da guerra é a indissolúvel relação que ela tem com o princípio arquimédico da *Justiça*, associado às ideias de *Deus*, de *Força* e de *Guerra*. A guerra é, para Proudhon, a sublimação de três pulsões destrutivas dos homens: *a ambição, a dominação e a cupidez*.

A guerra é, para Proudhon, condição de vida humana, necessariamente coletiva, e condição de vida moral, compreendendo-se, pois, que a glorifique como princípio da justiça, da civilização, da humanidade, da moralidade, e também, por consequência, da história, da vida, do direito, da política, e ainda da pátria, da ordem social, do direito das gentes, da poesia, da teologia. A guerra é tudo.

A guerra, tal como a religião e a justiça, é vista pelo pensador revolucionário e libertário francês como um fenómeno da consciência, um facto da vida moral, antes de o ser da vida física e relacional ou social. A ideia e o facto da guerra teriam, assim, a sua origem, segundo Proudhon, na consciência, no espírito, no coração do homem. Seria, por isso, no seu princípio, «um facto divino», não em sentido transcendente, mas em sentido moral social, facto específico do ser humano, inextensivo aos animais, entre os quais seria impróprio falar de guerra, «um facto divino» porque «revelação da justiça», princípio do direito, do sufrágio popular, de todo o sufrágio, universal ou particular, direto ou indireto, facto que não se confunde com a violência, manifestando-se também, nomeadamente, no contexto pacífico da produção e do mercado.

O que genuinamente Proudhon intenta explicar é o fenómeno primordial, o mito da guerra, como se pudesse dizer-se que «no princípio era a guerra».

A guerra é a mais antiga das religiões: e será a última. Empreendo explicar hoje o que a filosofia, por uma inadvertência cuja causa revelarei, deixou até hoje sem explicação, o mito da guerra (Proudhon, 1861: 74).

A narrativa genealógica proudhoniana do facto e da ideia da Guerra, exaltando o seu carácter primordial arquetípico e demiúrgico, chocava frontalmente com as narrativas interpretativa e explicativa tradicionais e daí a oposição e condenação que havia de suportar.

9 Ver, *supra*, nota 4.

A doutrina proudhoniana não era compatível, nomeadamente, com a filosofia kantiana, que não reconhecia um direito próprio da guerra, sustentando, ao invés, que a guerra, entre os indivíduos e entre os povos, é um *estado* extralegal, a que o direito das gentes deve pôr fim, orientando-se no sentido da criação e consolidação da Paz Perpétua, a qual, também para Kant, é, no entanto, impraticável, mas indefinidamente aproximável.

Hobbes, por sua vez, sustenta que o direito não começa senão com os contratos e não tem outra base. Parte do estado de guerra para chegar ao estado de sociedade; parte do não-direito para chegar ao direito.

O estado natural dos homens, antes da formação das sociedades, e fora da instituição religiosa, é a guerra, a guerra, digo eu, de todos contra todos. (...) Assim, a guerra, se bem que seja o estado natural do homem (...), é um mal; e a mesma recta razão que nos autoriza a servir-nos dela, em relação e contra todos, como de um meio de conservação, impele-nos a preferir-lhe a paz. (...). Como sairemos, portanto, do nosso estado de natureza para entrar no estado social? Como se estabelecerá a paz no meio desta guerra? – Pelo contrato, responde Hobbes. – O que é o contrato? – A acção de duas ou várias pessoas que transferem entre si reciprocamente os seus direitos (Proudhon, 1861:118-119).

Segundo Proudhon, porém, que não deixa de apreciar a ideia de *contrato*, a teoria de Hobbes é só metade da verdade.

2. Direito da Força, Direito da Guerra

Possesso de um espírito revolucionário indomável, o pensador libertário francês oitocentista provoca reação, contestação e oposição ideológica, social e política em todos os domínios, teóricos e práticos, em que se pronuncia e se faz ouvir a sua voz destemida de assumido profeta laico, sendo que profeta é o arauto de uma mensagem de destruição e de edificação, de denúncia e de anúncio. Proudhon tinha e manifestava vibrante consciência desta dupla e complementar missão profética, assinalando na sua trajectória revolucionária, um momento crítico, *desconstrutivo*, e um momento positivo, *reconstrutivo*. Servia-se das formas verbais latinas, *destruam* (destruirei) e *aedificabo* (edificarei), para traduzir e exprimir esses dois desígnios da sua pulsão reformadora societária.

É essa voz, que se fez ouvir no «deserto» da sociedade francesa, revolucionada pela trilogia ideológica da Revolução de 1789, a mesma que proclama que *la pro-*

priété, c'est le vol; que Dieu c'est le mal; que le meilleur des gouvernement, c'est l'anarchie; e que proclama também *La guerre c'est divine*, é «um facto divino», é «revelação religiosa», é «revelação da justiça». (v. Cor., XI, 14.5.1861, *Cor.*, XI, p. 75).

É, sobretudo, no capítulo VII da Segunda parte da obra, subordinada ao tema – «De la nature de la guerre et du droit de la force» - que Proudhon contrapõe a sua tese sobre o fenómeno da guerra, formulada em três proposições - «existe um direito da guerra»; «a guerra é um julgamento»; o julgamento da guerra «é produzido em nome e em virtude da força» - à opinião dos juristas (Grócio, Pufendorf, Vattel, Barbeyrac, Wolf Pinheiro Ferreira, Burlamaqui, Felice, Kant, Martens, Vergé, Hobbes) que globalmente negam a realidade de um direito da guerra.

Proudhon advoga que, na origem da oposição negativa dos juristas à sua tese sobre a guerra existe o preconceito ou a confusão da «força» com a «violência» e o «abuso».

É verdade, porém, que também Proudhon condena a guerra como violência, como massacre, como assassinato coletivo. Mas, a guerra nas suas formas desviadas, perversas, negativas, não é a guerra no seu princípio, na sua função. Proudhon e os Juristas convergem na negação da guerra como abuso, como violência, mas divergem no reconhecimento do seu princípio, do seu uso, como instrumento ou auxiliar da realização da justiça. Acontece com o direito e com o seu antecedente direito da força, julga Proudhon, o que acontece com o direito de propriedade: o seu uso é legítimo, o seu abuso é ilegítimo.

Proudhon reconhece e afirma que a ideia de justiça, como a ideia de direito da força, como a ideia de direito da guerra e todas as consequentes formas de direito e do direito em geral, é imanente à consciência humana.

A leitura ou interpretação vulgar da tese de Proudhon sobre o reconhecimento e afirmação do direito da força é a que compara esta tese com a teoria do «darwinismo social» ou da luta pela vida ou do direito do mais forte. O mais forte triunfa, não por ser o mais forte, não pelo uso da força, mas pelo direito que a suporta. Estranho é que os Juristas e os opositores da ideia de um direito da força neguem e refutem esse direito em teoria, mas, na prática, considerem legítimas as formas de «darwinismo social», como forma de incorporar uma nação noutra, de absorver uma nação noutra, de reconstituir nacionalidades, de resolver incompatibilidades religiosas, de estabelecer o equilíbrio internacional.

Em síntese, a filosofia proudhoniana da guerra funda-se nestes princípios-conclusões: há um *direito da força*; o direito da força exerce-se na *guerra* e manifestações afins (insurreições populares, revoluções, greves); o direito da força é

subsidiário da noção de *Justiça*, concebida como equilíbrio de forças antagônicas e, na sua dimensão moral, como o respeito que todo o homem pode pretender do seu semelhante, relativamente, à sua pessoa, à sua família, à sua propriedade. A manifestação e o exercício da Força não são apenas ato físico, mas indissolivelmente também moral; a força e a moral, o ser e o dever-ser, fundem-se na ação humana. A razão da legitimidade do uso da força é a Justiça ou o direito de exigir do outro o reconhecimento da dignidade inalienável de cada um.

Vulgarmente, pode pensar-se que uso da força física e moralidade do ato são realidades incompatíveis. Proudhon, pelo contrário, postula que são inseparáveis, que não há indistinção entre ser e dever-ser. Força e Direito e Força e Moral são, pois, indissociáveis e indissolúveis. Compreende-se a relutância e discordância que os juristas e os moralistas manifestam, quando ouvem dizer, pela boca de Proudhon, que «o direito da força tem também o seu princípio na força»!

Não sendo dualista, não considerando separáveis «força» física e ação «moral», Proudhon também não é reducionista, pois reconhece que o princípio da força só é válido para aquele que reconhece o valor dela.

Proudhon admite naturalmente o princípio da afinidade entre Direito e Justiça, mas não a sua unicidade, pois o Direito que a Força manifesta não é sinónimo de Justiça, uma vez que esta requer equilíbrio, igualdade entre as forças antagônicas, à imagem do equilíbrio dos pratos de uma balança.

A filosofia proudhoniana da guerra, como a teoria da justiça, não pactua, nem com o materialismo utilitarista, como o de Hobbes, que nega que a justiça seja imanente à sociedade, pretendendo, pelo contrário, que dependa da transcendência do Estado, como não pactua com o idealismo espiritualista, que afirma que a transcendência do espírito divino é a fonte da moralidade.

A diferença específica da filosofia proudhoniana da guerra, como da teoria da justiça, consiste na sua fundamentação, não simplesmente do dado da experiência, *a posteriori*, nem simplesmente no princípio da razão, *a priori*, mas na correlação das duas instâncias cognitivas e morais. O *direito da força* é, pois, para Proudhon, a primeira forma de direito, a base, não apenas do direito da guerra, do direito político, mas também de todas as outras formas de direito. Proudhon defende, contra o senso comum jurídico, que a Justiça mais não é que a dignidade humana necessariamente reconhecida.

Havendo o direito da guerra fundado no legítimo direito da força, a guerra afigura-se a Proudhon como tribunal, como julgamento, como sentença, como juízo.

Em forma argumentativa e em síntese, poder-se-ia formular o raciocínio de Proudhon nos seguintes termos: *a guerra é um julgamento; todo o julgamento pressupõe um direito, logo, a guerra pressupõe um direito, o direito da guerra é a força.*

Sabendo quanto esta doutrina do *direito da força* é adversa à teoria dos juristas ou jurisconsultos, o controverso pensador francês declara que:

Este direito da força, ou do mais forte, (...) é um direito real, tão respeitável, tão sagrado como todo outro direito, e que é sobre este direito da força, no qual a consciência humana (...) sempre acreditou, que repousa em definitivo o edifício social. (Proudhon, 1861: 13-14).

Contrariamente à teoria do autor de *La Guerre et La Paix*, que advoga como primordial dos direitos o *direito da força* como *direito da guerra*, os Juristas postulam e defendem que *o direito da guerra não existe, que é uma ficção*; que vitória ou a conquista não provam nem sancionam nada, sem o consentimento, formal ou tácito, dos vencidos; que a força não é princípio ou razão do direito da guerra, mas antes «a razão das bestas» (Proudhon, 1861: 87); que «a força não constitui o direito, ainda que sirva para o manter e exercer» (Grócio, in Proudhon, 1861:87); que «força e direito são ideias que se repelem: uma não pode jamais legitimar a outra» (Ancilon, in Proudhon, 1861: 88).^[10]

Na análise da teoria proudhoniana da força, importa, *em síntese*, ter em conta ainda estes postulados: o de que, *segundo o consenso universal, toda a espécie de direitos* (da força, da guerra, político ou público, civil, económico, filosófico, liberdade) *tem a sua origem na força, logo na guerra*; o de que *a guerra é um julgamento ou juízo da força*; o de que *a justiça não é um mandamento ditado por uma autoridade exterior ou superior, mas uma ideia, um sentimento, uma lei do espírito, uma potência imanente à alma humana*. Concebendo o direito como «o reconheci-

10 **Jean Barbeyrac**, tradutor e anotador de Grotius e Pufendorf (1674-1744); **J-J Wolf**, discípulo de Leibniz (1679-1754: *De Jure naturae*, Francfort, 1740-48, e *Jure gentium methodo scientifica pertractatum*, Francfort, 1750) e seu comentador **Emmeric de Vattel** (1714-1766: *Droit des gens ou Principes de la loi naturelle applique à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, Neuchâtel, 1758, 2 vol.); **Pinheiro-Ferreira**, jurisconsulto, diplomata e homem de Estado português (1769-1847), comentador de Vattel; **J.-J Burlamaqui** (1694-1748: *Principes du droit naturel et politique*, Genève, 1763) ; **De Felice**, editor e comentador das obras completas de Burlamaqui (*Principes du droit de la nature et des gens*, Iverdun, 1766, 8 vol.); **Immanuel Kant** (*Principes métaphysiques du droit*, 1797; *Projet de la paix perpetuelle*, 1795); **Georges Frédéric de Martens**, (1756-1821: *Précis du droit des gens modernes*, 1789); **Samuel Pufendorf** (1632-1694: *De jure naturae et gentium*, Lund, 1672, traduzido e anotado por Barbeyrac, *Le droit de la nature et des gens*, Amsterdão, 1720 e 1734, 2 vol.). Sobre a vida e doutrina de Pufendorf, Vattel, Wolf e Martens, v. *Les Fondateurs du droit International*, 1904).

mento da dignidade humana em todas as suas faculdades, atributos e prerrogativas» (Proudhon, 1861: 183), dissentindo dos Juristas, que não reconhecem o «direito da força», Proudhon sustenta a existência e a primordialidade desse direito, «em virtude do qual *o mais forte* tem o direito, em certas circunstâncias, a ser preferido ao mais fraco...» (Proudhon, 1861:129). A força não é, pois, relativamente ao direito, um não-ser, uma negação, um nada absoluto. «A força em si mesma é boa, fecunda, necessária, estimável nas suas obras, por conseguinte digna de consideração» (Proudhon, 1861: 30). O que confere substância e consistência à teoria proudhoniana da força como princípio do direito é a sua relação umbilical com o princípio da *Justiça*, concebida, como Proudhon afirma até à saciedade, como o *reconhecimento e o respeito pela própria dignidade e pela dignidade do outro ou pela dignidade própria na pessoa do outro*. Este reconhecimento não se dá apenas no foro da consciência individual, mas igual e indissoluvelmente no foro público social, na instância da *associação*. «De todas as forças, a maior, tanto na ordem espiritual e moral como na ordem material, é a associação, que podemos definir como a incarnação da justiça» (Proudhon, 1861: 131-132).^[11] Uno em essência, o direito manifesta-se numa pluralidade de formas. Da forma e fórmula fundamental do *direito da força* emergem as outras formas do direito.^[12]

11 Ao postular que «o direito faz a sua entrada no mundo pela via da força» e que «o direito do mais forte, tão longamente caluniado, é o mais antigo de todos, o mais elementar e o mais indestrutível» (Proudhon, 1861:137), Proudhon parece defender um princípio ou origem social emergente na *associação* como «a incarnação da justiça», o que seria contraditório com a afirmação de que a ideia de justiça, e logo do direito, é imanente à alma humana.

12 Como o **direito guerra** (derivado diretamente do direito da força, tem por função regular esse direito – *La Guerre*, p. 184), como o **direito político ou direito público** (regular a relação do indivíduo com a comunidade e desta com aquele, definindo os direitos e deveres dos cidadãos em relação uns aos outros e em relação ao Estado – pp. 184-185), como o **direito civil** (direitos do homem e do cidadão – família, propriedade, sucessão, trabalho, comércio, habitação, cuja sanção é o «direito da força»), como o **direito económico** (trabalho e comércio), como o **direito do trabalho** («em virtude do qual todo o produto da indústria humana pertence ao produtor...»), o **direito da inteligência** (faculdade que todo o homem tem de «pensar e instruir-se, crer o que lhe pareça verdadeiro, rejeitar o que lhe pareça falso, discutir opiniões prováveis, publicar o seu pensamento, obter da sociedade, em razão do seu saber, certas funções...»), o **direito do amor** (direito de amar e ser amado, cuja fórmula universal é o casamento), o **direito da velhice** (emana, como todos os outros direitos, diretamente da dignidade humana e do respeito que lhe é devido, em cada uma das suas manifestações ou hipóstases – cf. *La Guerre*, p. 129), **direito da força** direito canónico, o **direito da liberdade** (a humanidade regida pelo direito da «liberdade pura, sob a lei única da razão» - p. 193), o **direito filosófico** (do pensamento livre).

Depois de referir e refutar as opiniões dos juristas sobre o problema do direito das gentes, Proudhon profere uma última sentença, que queria fazer soar tão alto que a ouvissem os mortos:

A guerra não acabará, a justiça e a liberdade não se estabelecerão entre os homens, senão pelo reconhecimento e a delimitação do direito da força. O direito da força, o direito da guerra e o direito das gentes, definidos e circunscritos como acabamos de fazer, sustentando-se, implicando-se e engendrando-se uns aos outros, governam a história. São a providência secreta que conduz as nações, faz e desfaz os Estados, e, pondo de acordo a força e o direito, conduzem a civilização pela rota mais segura e mais larga (Proudhon, 1861: 162).

3. A guerra nas suas formas: princípio e práticas

Proudhon, como pensador da estática e da dinâmica social, do ser e do dever-ser da sociedade, do facto e da ideia societária, postula que a causa da instabilidade social, da desigualdade vigente entre aristocracia e democracia, burguesia e proletariado, favorecidos e desfavorecidos, digamos também, não é outra que o desconhecimento do *direito da força*, que se manifesta e realiza no justo equilíbrio das forças antagónicas. A função da luta social, como a da guerra, sancionada pelo *direito da força*, não é, segundo Proudhon, a destruição ou a violência cega, o que seria uma subversão ou anomalia do direito da força, mas a harmonia das forças em oposição.

Isto significa que a *guerra*, necessária e justa no seu princípio, na sua ideia original, no seu uso, pode negar-se, como em toda a ação humana, na perversão das *formas* que assume, na prática que a desdiz. A ideia de guerra, como toda a ideia, é, pois, na ótica proudhoniana, invencivelmente antitética, antinómica, contraditória. É, como Jano, naturalmente bifronte, com dupla face, de anjo e de demónio. Aos elementos «justiceiro», «religioso», «jurídico», «poético, heróico, moral, grandioso da guerra, contrapõem-se os elementos da cólera, do ódio, da perfídia, da sede insaciável de saque e da mais grosseira desonestidade e inaudita desumanidade. A virtude primordial que a guerra manifesta na sua fenomenologia, pode negar-se, pois, na sua praxeologia e na sua tecnologia.

Apoiando-se nos factos, Proudhon observa que a história da formação, desenvolvimento e dissolução dos Estados mostra que «o que aconteceu devia acontecer» e que «a guerra fez justiça» e daí a glorificação do «direito

da guerra» (Proudhon, 1861: 312). Mas, a ideia de guerra, como toda a ideia, é, como relevámos, antinómica, antitética, feita de verso e reverso, de positividade e negatividade; sublime na teoria, pode revelar-se na prática uma forma de «extermínio, por todos os meios», das pessoas e das coisas, podendo definir-se este lado noturno da guerra como «um estado no qual os homens, restituídos à sua natural bestialidade, retomam o direito de fazer todo o mal que a paz tem por fim interditar-lhes» (Proudhon, 1861: 313).

Proudhon que, em registo provocatório, parece exaltar a sublimidade da guerra, e realmente exalta enquanto promotora do direito e da justiça, não tem menos consciência da necessidade da sua transformação em campo de trabalho, capaz de propiciar a erradicação da sua causa.

4. A causa primeira Guerra: o pauperismo

A causa primeira da guerra é, para Proudhon, de natureza económica, diz respeito às condições de vida e de sobrevivência ou, noutros termos, reside na correlação e no desequilíbrio entre o *consumo* e o *trabalho*. Mas, se a causa primeira é de matriz económica, o pauperismo, a causa segunda é de natureza política.

Proudhon, pelo seu ofício de sociólogo e de economista, de cientista social, mas também pela sua *pulsão* revolucionária, empreende, pois, o seu estudo do fenómeno em causa com o propósito de verificar como, começando pela guerra, pela pilhagem, pela ambição económica, a humanidade tende, passando por vários fases, para um estádio de «pacificação universal».

Podemos, partindo da fenomenologia, da etiologia, da morfologia e da teleologia proudhoniana da guerra, questionar-nos sobre o «círculo quadrado» ou impasse em que ela se encontra, configurado pelo desequilíbrio entre as instâncias da *política* e da *economia*.

A fenomenologia da ideia de guerra, emergente na consciência humana, revela, segundo Proudhon, que ela é «justiceira, heróica e divina» (Proudhon, 1861: 317). O testemunho do género humano ou o consenso universal, diferentemente do que advogam os juriconsultos ou a jurisprudência tradicional, reconhecem que a guerra se impôs como «a primeira e soberana manifestação do direito», como «a reivindicação e demonstração pelas armas do direito da força» e como «o próprio princípio do direito das gentes, do direito político e de todos os outros direitos» (Proudhon, 1861: 317).

Apesar de reconhecer que Grócio foi «de todos os autores o que melhor sentiu a importância» da investigação sobre o fenómeno e o problema da guerra, Proudhon entende que concebê-la como «a defesa de Si e do Seu», como faz Grócio, «é considerar o fenómeno sob uma das suas faces, a qual não é, mesmo em data, a primeira» (Proudhon, 1861: 324) e ignorar a relação deste princípio da «defesa de Si e do Seu» com o princípio da «formação e evolução dos Estados».

Para Proudhon, não estando só neste entendimento, a causa primeira da guerra é o que ele chama «a rotura do equilíbrio económico» ou «o pauperismo», que acusa como causa das desgraças da guerra, das políticas governamentais e das relações internacionais (Proudhon, 1861: 326-327).

Considerando a causa primeira da guerra e estes corolários, poderíamos ser induzidos a pensar e concluir que a guerra é gerada no átrio exterior da consciência humana, quando, na realidade, Proudhon pensa e defende que

A guerra é um fenómeno todo interior, todo psicológico; que se a quiséssemos conhecer, era necessário estudá-la na consciência da humanidade, não no campo de batalha, nas narrações dos historiadores e nas memórias dos generais (Proudhon, 1861: 341).

Invencivelmente idealista e voluntarista, como convém a todo o revolucionário, visionário e libertário, Proudhon pensa e defende que a guerra tem a sua origem na cabeça dos homens e que outro seria o destino das guerras se os homens tivessem a coragem das suas ideias, nomeadamente da ideia da guerra.

O homem tem raramente a coragem das suas ideias. Esta preguiça de execução é o princípio de muitas inconseqüências; é também uma salvaguarda contra muitas loucuras. (...) Não se questionou, com a precisão que eu introduzi, o que é em si o direito da guerra; o que é ela no seu princípio; quais as condições do seu exercício; ...até que ponto é permitido saquear e matar...[...] Estas questões, bem como outras suscitadas pela ideia tão ridicularizada de um direito da força, jazem amortalhadas na consciência dos povos (Proudhon, 1861: 423).

5. Destino da Guerra: do campo de batalha ao campo de trabalho

O sentido, o *telos* da guerra, e a função do respetivo *direito da força* não são a manifestação da violência, nas diversas formas de antagonismo, pois não é nestas formas degeneradas que esse direito tem a sua fundamental e mais digna expressão, mas, antes, naquela outra forma, resultante da sublimação da

guerra, que é o *trabalho*, a atividade económica regulada pelo pacto da *mutualidade de serviços*.

A transformação da guerra afigura-se a Proudhon necessária e possível por virtude da conversão do *direito da força* em *direito económico*, escrito e lido no «livro da Razão», ordenando a substituição do *heroísmo guerreiro* de outrora pelo *heroísmo industrial*. Por virtude desta necessária e possível transformação, o antagonismo e a luta deixam de acontecer no *campo de batalha* e passam a desenvolver-se no *campo de trabalho*, que é a verdadeira manifestação do *direito da força*.

Começando por pôr em evidência, partindo da respetiva fenomenologia ou descrição da guerra como facto moral, Proudhon não se cansa de afirmar que o seu destino é a sua erradicação do seio da civilização e da humanidade.

Defendendo e preconizando como pilares matriciais da coexistência e da convivência social o pacto federativo, estruturado internamente na base da *mutualidade de serviços* e externamente na prática do pacto federativo, sendo os cidadãos, neste regime mutualista e federalista, os sujeitos da ação, a instância política do Estado fica reduzida à mínima dimensão. Proudhon era radicalmente defensor da *sociedade civil forte* e do *Estado político mínimo*, pois perversos eram os seus pergaminhos de parasitismo e exploração. A prática mostra a Proudhon que os Estados beligerantes regem-se pelo «princípio absolutista», na esfera política, e pela anarquia económica do mercado, na esfera económica, isto é, pelo princípio da *autoridade* e da *liberdade*, impondo-se, pela capacidade política dos cidadãos, restabelecer o equilíbrio entre os dois princípios antagónicos.

Do ponto de vista fenomenológico, Proudhon reconhece a primordialidade do facto e da ideia da guerra, considerando-a como órgão do mais primitivo de todos os direitos, o *direito da força*, reconhecido pela consciência universal e sem o qual o edifício todo da justiça se desmorona e a constituição da sociedade, a marcha da civilização, as crenças religiosas, se tornam inexplicáveis.

Porque nega na prática a justiça e o direito do seu princípio, Proudhon acaba por reconhecer que a solução do problema da guerra não está na força das armas nem no campo de batalha, mas onde a ideia da guerra tem origem: no reduto da *consciência humana*!

Não tomando o partido dos *belicistas*, dos advogados da necessidade e legitimidade da guerra, quantas vezes mais interesseira do que justiceira, tão pouco Proudhon afina pelo diapasão dos *pacifistas*, que ignoram os radicais da condição humana e, por isso, também da ideia e do facto da guerra. Esses radicais são, para Proudhon, a *força* (princípio de movimento e de vida); o *antagonismo*

(ação-reação, lei universal do mundo); a *justiça* (faculdade soberana da alma, princípio da nossa razão prática, que se manifesta na natureza pelo equilíbrio. Cf. Proudhon, 1861: 489-490).^[13]

Não renegando a sua intuição fundamental de que a guerra é *justiceira*, Proudhon, batido pelos golpes da experiência, pessoal e histórica, acaba por concluir que a guerra, na sua forma atual, é incapaz de conseguir o seu fim, e, por isso, mais do que de uma reforma, necessita de uma transformação radical. Questionando-se sobre as condições em que a transformação do antagonismo social se deva processar, acaba por reconhecer que:

(...) para estabelecer o reino da paz, *pacis imponere morem*, é necessário, segundo a expressão do precursor evangélico, começar por mudar de mentalidade: Metanoíte (...). A guerra, tal como a religião, a justiça, o trabalho, a poesia e a arte, são uma manifestação da consciência universal; do mesmo modo, a paz não pode ser senão uma manifestação dessa mesma consciência universal (Proudhon, 1861: 488).

Não temos dúvida em afirmar que a visão proudhoniana da *Guerra e da Paz*, como a sua visão do homem e da sociedade é uma visão matricialmente moral. E esta visão teve, como sabemos, na nossa Geração de 70, expressivo reflexo, bastando-nos citar, como exemplo, o poeta-filósofo dessa Geração exemplar, Antero de Quental, o qual, no artigo sintomaticamente intitulado «O Socialismo e a Moral», com intensa ressonância do testamento social do Proudhon - *De la capacité politique des classes ouvrières* - conclui lapidariamente:

O grande Proudhon, depois de trinta anos de trabalho e martírio, desenganado da política das revoluções, chegava finalmente, numa das últimas páginas que escreveu, a esta conclusão: “o mundo só pela moral será libertado e salvo (Quental, 1889: 215).

13 Proudhon desenvolveu a sua filosofia da guerra, da qual a obra que comentámos é um imortal ensaio, partindo da análise histórica das civilizações e do respetivo devir. Para dar um exemplo, permita-se-nos que evoquemos a nossa própria História de Portugal, como outros poderão, com o mesmo proveito, evocar as suas. Por mais pacifistas que possamos ser, não podemos ignorar, porque evidente, que não foi a outro direito que não ao da força que ficou a dever-se a existência e independência de Portugal, como a independência de Angola, de Moçambique, da Guiné e a generalidades das nacionalidades independentes. Poder-se-ia perguntar também que outro princípio jurídico que não o da força do número justifica que, numa eleição, a maioria assuma legitimamente o poder, governe, exerça autoridade, faça a gestão da vida social. Estes exemplos, tomados, se não como argumentos, pelo menos como indicadores, talvez possam mostrar que a teoria proudhoniana do *direito da força* não é tão marginal e despicienda como possa parecer á primeira vista e pareceu, como vimos, à comunidade dos juristas, que discorda frontalmente da filosofia proudhoniana do direito e da guerra.

Pelo desequilíbrio que a guerra representa entre o seu princípio (direito da força) e o seu fim (realização da justiça), por um lado, e a sua causa (pauperismo) e a sua prática (desumanidade), por outro, Proudhon acaba por reconhecer, assim concluindo esta sua obra, que a guerra não é a última coisa do mundo.

Os homens são pequenos: depende deles até um certo ponto perturbar o curso das coisas; fazendo-o, não podem prejudicar senão a si mesmos. Só a humanidade é grande, é infalível. Ora, creio poder dizer em seu nome: a humanidade não quer mais a guerra (Proudhon, 1861: 510).

Conclusão crítica da filosofia proudhoniana da guerra.

A terminar a nossa reflexão sobre a obra de Proudhon, é legítima a questão: que vale a afirmação da existência de um direito da força e da guerra como princípio da justiça, afirmação que não é partilhada pela tradição filosófica dominante.

A grande crítica da polemologia proudhoniana advinha, como deixámos observado, da doutrina dos Juristas e dos «pacifistas» de diversos credos, que negavam a tese da racionalidade e legitimidade de um *direito da força* como fundamento e princípio de legitimação do *direito da guerra*, bem como da sua natureza justiceira. Na fileira dos críticos da filosofia em causa, integra-se, na atualidade, o autor da obra *Essai sur la philosophie de le guerre* (2003), Alexis Philonenko, o qual discorda da associação proudhoniana dos fenómenos da guerra e do pauperismo e do postulado da possibilidade da transformação e superação da guerra pela via da centralidade do trabalho na competitividade económica. É, de facto pertinente, perguntar sobre o que vale a tese que sustenta que a causa primeira da guerra é o pauperismo, isto é, a causa económica, e não a política. Para Proudhon, com efeito, a guerra, sobretudo nas suas formas degeneradas, é uma questão de Justiça, uma questão moral, e não propriamente política.

Embora Proudhon fizesse questão de dizer que «nunca se relia»,^[14] é-nos permitido perguntar sobre o que pensaria ele, nesta segunda década do século XXI, em que se evoca a memória das duas Guerras Mundiais do século XX, no 1.º centenário da deflagração da Primeira e nos 70 anos do fim da Segunda e no

14 Carta de 16.3.1863. *Cor.*, XII, p. 365).

momento em se diz, como já assinalámos, que a Humanidade vive um Terceira Guerra Mundial, «mas por partes».^[15]

Proudhon, acusado de pensador paradoxal, assumia-se, ele próprio, como tal, precisamente porque, para ele, a contradição, a antítese, a antinomia, o paradoxo, a dialética antitética, era *real e insuperável*, diferentemente do que postulavam Hegel e Marx. Como é possível que, em 1861, na sua polémica obra *La Guerre et la Paix*, tenha proclamado que a Guerra é «santa», que a Guerra é «divina», que a Guerra é «justa» e «sublime» no seu princípio e na sua manifestação primordial e que, em 1863, dois anos antes da morte, em carta a M. Clerc (16.3.1863), contrastando o sentido que a obra tinha para si como autor com o sentido diametralmente que alguns autores conferiam à mesma obra, confesse o seguinte:

O sentido do meu livro, *la Guerre et la Paix*, é, muito positivamente, demover os espíritos da guerra, amarrá-los à paz, canalizando as forças e as vontades, não mais para as conquistas e as confrontações, mas para o trabalho, ou para o que chamei metaforicamente lutas industriais.

Tal é o objeto, tal é o pensamento, a razão, o alfa e o ómega deste trabalho; objeto, pensamento, razão, que persistis em ignorar, como se um fosse um chantre de Marte e de Belona, um panegirista de Césares ou um historiógrafo de Napoleões.^[16]

Reconhecendo como verdadeira a sua confissão de que não é, radical e definitivamente, «um chantre de Marte e de Belona», de que não é belicista, apesar da aparência, não podemos deixar de relevar e fazer justiça à singularidade e à luminosidade da sua filosofia da Guerra e da Paz. Tal singularidade evidencia-se na atitude, no olhar e na perspectiva que adota na sua conceção e visão da ideia e do fenómeno da guerra, que não é, obviamente, a do senso comum nem a dos cientistas do Direito ou dos Juristas. Advoga, na referida e decisiva, para o efeito, missiva a M. Clerc o seguinte:

Poderia eu, como tantos outros, aduzir as calamidades da guerra, do massacre, da terra queimada, da devastação, etc. – É o lugar comum, ou melhor: é a dimensão material, extrínseca do fenómeno. Decidi não ir absolutamente por esse caminho; que era necessário enfrentar a guerra na sua raiz, na sua fortaleza, que é evidentemente a alma

15 Ver Nota 2 deste texto.

16 Carta a M Clerc, 16.3.1863. *Cor.*, XII, p. 365, p. 366-367.

humana.- É do coração do homem que é importante remover o monstro, sem o que todos os esforços para pacificar as nações antagonistas são inúteis.^[17]

Aos objetores da sua tese e filosofia da Guerra, Proudhon reclama que objectem relativamente ao método que adotou e que, o propósito de «erradicar a guerra», como de «suprimir a superstição», consiste, não em seguir a via da «sensibilidade, nem do medo, nem do egoísmo, mas aquilo que no homem é mais elevado, a razão, a consciência, a nossa própria faculdade poética».^[18]

Passando da análise fenomenológica da Guerra para a análise da sua etiologia, da sua causalidade, e sondando as causas e os pretextos no coração, na razão e na consciência, Proudhon reconhece ter chegado, «à força de investigação», a esta conclusão: o homem, natural e necessariamente social, rege-se por um sistema de leis, paulatinamente reveladas na experiência, mas cujo princípio é dado *a priori* na própria consciência. Essas *leis* configuram-se como *deveres* (da criança, da mãe, do pai, do irmão, do vizinho, do amigo, deveres de natureza profissional, intelectual, afetiva) e como *direitos* (do homem, da criança, dos pais, dos trabalhadores), entre os quais figura, segundo Proudhon, o *direito da força*, sendo este o pomo da discórdia da filosofia proudhoniana da guerra.

Tendo consciência da gravidade da sua tese e antecipando as objeções dos opositores, Proudhon cuida de formular e demonstrar aturadamente a sua *teoria do direito da força*. É neste direito que julga ter encontrado a chave do enigma, do mistério, do fenómeno da guerra, cuja explicação e erradicação porfia em alcançar, direito tão diabolizado por uns, como divinizado por outros, mas ignorado pela maioria e de cuja compreensão depende, segundo pensa, a possibilidade e necessidade de se lograr a razão da *guerra* e de a substituir pelo *trabalho*.

Vindo a convergir com o otimismo iluminista e, por que não, com o misticismo bíblico messiânico, Proudhon julga possível que a humanidade guerreira dê lugar à humanidade pacífica e laboriosa.

Do estudo que empreendeu, ancorado na experiência e na razão, sobre o devir da civilização e da humanidade, Proudhon conclui que:

17 Carta a M Clerc, 16.3.1863. *Cor.*, XII, p. 365, p. 367.

18 *Ibidem*.

A civilização é o produto do direito, direito da força nos primeiros tempos, direito do trabalho, finalmente; o guerreiro foi o precursor do operário, e tudo o que os poetas cantaram no princípio, não sem razão, pertence posteriormente a um grau superior.^[19]

Proudhon julga poder extrapolar da análise histórica da sociedade que o trabalhador está destinado a ser, por virtude do direito (do trabalho), o que o guerreiro começou por ser, por virtude daquele que julga o mais elementar dos direitos, qual é o *direito da força*.

Àqueles que o acusam das contradições em que teria incorrido desde 1840 (*Qu'est-ce que la propriété?*) e 1858 (*De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*), até 1861 (*La Guerre et la Paix*), contradições que o autor rejeita em absoluto, o singular pensador do fenómeno e da causa da guerra responde:

Detestai a guerra, é o que eu quero; mas não a caluniei, o que seria absurdo! E, sobretudo, recordai-vos do que vos digo: a guerra não terá fim senão pela manifestação do seu direito, pelo reconhecimento do direito da força.^[20]

Mesmo que haja errado na sua interpretação, a conceção e visão proudhoniana da guerra não deixa de estimular a reflexão sobre este dado da humanidade.

O *sindicalismo revolucionário*, por exemplo, encontra na afirmação de um direito da força, que não se confunde com violência, legitimação para a ação musculada, nomeadamente por mediação da greve, que pode ser produtora de reconhecimento de *direitos*. Tal filosofia permite ao proletariado presumir que a sua luta contém um princípio imanente de justiça, de moralidade e de afirmação da dignidade.

Referências

- GARÇÃO, Mayer (1916), «O Direito e a Força», in *A Águia*. Órgão da Renascença Portuguesa, n.ºs 52-53-54. «Portugal na Guerra», Abril, Maio e Junho de 1916, pp. 139-140).
- NEGREIROS, Almada (1993), «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», in *Obras Completas*, Vol. VI – *Textos de Intervenção*, Lisboa: IN-CM, pp.37-43).
- PHILONENKO, Alexis (2003), *Essais sur la philosophie de la guerre*. Paris: J. Vrin.

19 Carta a M Clerc, 16.3.1863. *Cor.*, XII, p. 365, pp. 370-371..

20 Carta a M Clerc, 16.3.1863. *Cor.*, XII, p. 373.

- PROUDHON, Pierre-Joseph (1861), *La Guerre et la Paix. Recherches sur le principe et la constitution du droit des gens*. Introdução e notas de Henri Moisset. *Oeuvres Complètes*. Nova Edição, publicada com notas e documentos inéditos sob a direção de C. Bouglé e H. Moysset. VI. Genève-Paris: Slatkin, 1982.
- PROUDHON, Pierre-Joseph (1875), *Correspondence* (14 vol.).
- QUENTAL, Antero de (1889), «O Socialismo e a Moral», in *Obras Completas - IV. Política*. Org., Introd. E Notas de Joel Serrão. Universidade dos Açores, 1994.
- VASCONCELOS, Henrique (1916), «Gentil sangue latino», *A Águia. Órgão da Renascença Portuguesa*, n.ºs 52-53-54. «Portugal na Guerra», abril, maio e junho de 1916, pp. 164-165.

WAYS HOME THROUGH THE DARKNESS

SOME EXPERIENCES IN NORTHERN IRELAND

David Bolton

*In acknowledgement of and with thanks to those
from whom we have much to share.*

The most recent period of political conflict started in 1969. Usually referred to as ‘The Troubles’ the early days were characterised by street violence, in protest and confrontations between civil rights activists and the police. The initial civil rights based protest rapidly give way to a wider sectarian conflict which saw the formation of illegal paramilitary groups and the presence of the British Army on the streets, roads and country lanes of Northern Ireland.

In the years that followed and up until the turn of the century, over 3700 people were killed. It is estimated that somewhere around 50,000 people were injured. There were over six 36,000 shooting incidents and over 15,000 explosive devices.

In time, it was generally agreed that there was going to be no military winner to this conflict and that it would have to end and some kind of political settlement. After much effort and following ceasefires by armed groups and demilitarisation by the British army in the early 1990s, new political talks got underway which led in April 1998 to The Belfast Agreement, commonly known as The Good Friday Agreement. The Agreement was endorsed by referendums in Northern Ireland and the Republic of Ireland and whilst it involved significant compromises and complex political arrangements there were high hopes the violence would come to an end, and that progress could be made based on politics.

The Omagh bombing – 15th August 1998

However some people did not accept the Agreement and continued to pursue their political and other aims through violence. Within weeks of the Agreement being signed there was a series of major bomb explosions in towns across

Northern Ireland, the most devastating of which was the bombing in Omagh on Saturday, the 15 August. In the history of the recent period of violence in Northern Ireland, this was the deadliest of many atrocities. Thirty-one people were killed, over 400 were injured of whom 135 were seriously injured, and thousands were exposed to traumatic experiences linked to the tragedy.

I was a senior manager of the local public health and social services organisation, the Sperrin Lakeland Trust with responsibilities for the management of community services and for the provision of welfare and psychological care services for communities affected by major incidents. On the afternoon and evening of the bombing I worked with colleagues, at first in the local Hospital and later at all Leisure Centre, to coordinate details of those who were missing and the location of injured who had being rapidly taken to one of seven hospitals across Northern Ireland. As the evening progressed, we work with the Police to collate information about those who were thought to have been killed and to coordinate the arrangements for the identification of the dead. Towards midnight, the families of those who had been killed along with close friends and clergy from various local churches were assembled in a more private part of the Leisure Centre where they were briefed on the arrangements. To the miserable gathering, a senior police officer and I explained how we proposed to proceed with the identification process. Before we concluded I invited two senior clergy, one from each of the two main religious traditions in Northern Ireland, to say some words of comfort and to pray.

Throughout the night families were brought, one by one, from the Leisure Centre to a nearby army camp where a temporary mortuary had been rapidly setup, where they went through the devastating experience of formally identifying those who had died. Some families had a terrible responsibility identifying more than one family member. In some cases visual identification was not possible and the authorities had to rely on biological evidence. Further, there were some difficulties in identifying children who had been killed and who were from Buncrana, a town just over the Irish border in Co. Donegal (which is in the Republic of Ireland), along with their friends and a youth leader, from a summer language school who were from Madrid. The children and those accompanying them had been caught up in the explosion whilst visiting Omagh. Even so, it took a long time for all the local families to undertake the task of identifying those who had died. It was not until the late afternoon of the following day that the identifications were completed. It had been a terrible night.

It was clear from within hours of the bombing that this was a major traumatic event in the life of the community. Many people been exposed to the bombing in Market Street and its immediate consequences, and in the hours that followed - to distressing experiences at the local hospital which was overwhelmed by the number of casualties. Public telephone systems were overwhelmed due in part to the destruction of a major telephone line in the explosion. This resulted in people not being able to locate relatives four hours, which for many was a highly distressing and stressful experience.

Developing a response to the bombing

Even though the Good Friday Agreement was in place, Northern Ireland had continued to be governed directly from London as efforts to develop a local Government within Northern Ireland were still a very early stage. Two days after the bombing the British government minister with responsibility for Northern Ireland, Dr Marjorie Mowlam, visited Omagh and enquired as to what the impact of the bombing would be in psychological and the wider human terms and what efforts would be required to address the need that would flow from the tragedy. At the invitation of Dr Mowlam proposals for a community-wide response to the bombing were developed. This involved chiefly the development of the Omagh Community Trauma and Recovery Team and of services by voluntary sector (i.e. not-for-profit) organisations, the expansion of adult and mental health services provided by the public services and measures by the education services and schools to address the impact of the bombing.

Within hours of the bombing and whilst the proposals for Dr Mowlem were being developed, the Omagh Community Trauma and Recovery Team was put in place and began to address the immediate psychological distress of the bombing, working with local mental health services, family doctor services, the education authority with the local schools, and voluntary sector organisations. A multidisciplinary team was assembled within the first week after the bombing and a team leader appointed who had experience with mental health and disability services. The team was joined by a psychiatrist who had extensive experience in the provision of cognitive behavioural therapy (CBT) and had been instrumental in the development of CBT in the local area. Others with skills in psychotherapy, disability and administration joined the team over the following days.

In the following three and a half years, nearly 670 adults and children were referred to the Team. With the help of the University of Oxford the team developed a trauma-focused cognitive behavioural therapy (CBT) service for people who had been affected by the bombing and who were suffering psychological trauma-related problems. In the first year this work was highly challenging because for reasons unknown there were approximately 80 bomb scares in Omagh caused by people telephoning hoax warnings to the police and other organisations. This had resulted in the town being evacuated on a number of occasions causing much distress to many who have been caught up in the original explosion and not inconsiderable alarm on the part of other local people. The bomb scares were highly disruptive with parts of the town being closed and evacuated at different times. This included the Trauma and Recovery Team itself. Whilst there were no further explosions during this period, because the hoaxes had to be taken seriously, the anxiety they produced meant that it was like trying to provide services in the midst of a war zone.

The early work in Omagh

The initial work of the Trauma and Recovery Team particularly in the first year focused on community efforts to raise awareness about the impact of the bombing, to normalize the distress that many were experiencing thereby reducing isolation and encouraging help seeking. A lot of work was done with local schools and by providing psycho-social and psycho-educational support to various networks such as women's groups, rural networks, employers, and church and faith organisations on the impact of the bombing. Information on what services were available was provided and opportunities were taken to hear what the schools, churches and other organisations were doing to respond to the needs they had identified. The networks and organisations were encouraged to consider further how they could play their part in supporting the recovery of the community.

The churches played a major part in enabling solidarity, a particularly important role in a community affected by an act of violence with sectarian and religious overtones. In particular they played a central role in bringing comfort to local people and were pivotal to a number of major ceremonies of acknowledgement and remembrance in the first year and the years that followed. The local authority, Omagh District Council, also played key roles. Its

services and staff were instrumental in a number of important initiatives and in supporting the work of others (and the Council's team at the Leisure Centre were key to the response in the hours and days following the bombing). The Education Authority, the Western Education and Library Board, were very important in communicating with schools many of which had been directly affected by the bombing through the deaths and serious injuries of students or their family relatives. The arts also had their part to play, through music for example and through the 'Petals of Hope – Rays of Light' project. This was inspired by a local artist who was challenged by the problem authorities faced in dealing with the huge amount of floral tributes that were sent to Omagh and left at the scene of the bombing, at the hospital and at other locations throughout the town. Working with local people a collage of remembrance for each of those who had died was created using the floral tributes. These were subsequently given to the families who had been bereaved. In addition, three major pieces were created one for Omagh, one for Buncrana and one for Madrid. Besides these wider community and organisational responses, the bountiful and unknown daily acts of kindness by individuals played a vital part in the maintaining the neighbourliness and aiding the recovery of the town and the wider community.

Understanding the needs arising from the bombing

In an effort to understand the impact of the bombing three major studies were undertaken in the Omagh community in the fifteen months following the bombing. The first was an assessment of the impact of the bombing on the health and social services staff who had responded to the bombing. This was repeated twice within three years of bombing and the findings showed that there had indeed been a distinctive adverse consequence for staff but that, overtime, there was an improvement with reductions in levels of trauma related disorders, such as post traumatic stress disorder. Another study to assess the needs of adults was undertaken and this proved to be very important in helping the trauma team, and later, the Northern Ireland Centre for Trauma Transformation (see below) to develop its trauma therapy services. The third study examined the impact of the bombing on children and adolescents. Here again the findings were very important in helping to develop and maintain services for young people and their families.

Taking the lessons from Omagh to the wider population

The work done by the Omagh Trauma and Recovery Team and other organisations and services following the bombing proved to be a very important demonstration of the types of services that would be needed following a major community tragedy. As the work in Omagh drew to a close, consideration was given to how the experience and learning derived from responding to the bombing could be made available to the benefit of the wider community in Northern Ireland and especially those who been affected by the violence since 1969. Extensive local consultations led to the creation of a not-for-profit organisation led by a group of trustees who founded the Northern Ireland Centre for Trauma and Transformation Trust. The Trust's new Centre opened in 2002 and immediately began to provide five major programmes. These were:

- The continued provision of trauma-focused cognitive behavioural therapy for people affected by the Troubles;
- Research into effective interventions for trauma and into the wider needs of the community in Northern Ireland affected by the Troubles;
- The development of training and education programmes focusing in particular on trauma-focussed skills and the recognition of trauma-disorders;
- Trauma policy and advocacy with those affected by the Troubles, and
- Humanitarian relief for communities in other countries affected by conflict.

Over the course of the following 10 years (from 2002-2011) the Centre received requests for help from over 700 adults who had experienced violence linked to the Troubles. It also undertook some of the most important research in relation to the impact of the Troubles, including research into the effectiveness of trauma-focussed therapy, and, in partnership with University of Ulster, an investigation over ten years into the population impact of the violence through a series of epidemiological studies. The Centre developed and delivered a range of training programmes from introductory training to postgraduate university-based courses aimed at developing skills and competences in relation to trauma practice. Using our research based evidence and the direct experience of working with people affected by violence the Centre

also advocated for the development of public policy and the development of further services for those who were adversely affected by their experiences of violence.

Due to funding difficulties the Centre closed in December 2011. However, up until 2015 we continued to publish research in partnership with University of Ulster and a series of important reports and peer reviewed academic papers are now available which demonstrate the impact of the Troubles on the population of Northern Ireland and which point the way for policy and service development. (Much of this research can be accessed on www.icrt.org.uk).

Key messages from the overall experience

The work undertaken in Omagh is of particular value because it is built upon a dedicated response to a single incident, a response that lasted for 13 years. The work itself was evidence based and was constantly subject to evaluation. By extending the work to the wider community in Northern Ireland and through our humanitarian programme (which involved working in places such as New York after 9/11, Sri Lanka after the 2010 tsunami, Bosnia and the Nepal) we learned that the work developed in Omagh could be used, with modifications to take account of local resources and culture, to address the impact of conflict in other places.

So what are the key lessons?

We learned that peace time services and systems will not have sufficient skills and knowledge to respond to the additional impact of major traumatic events and periods of violence. There is therefore the need to develop more trauma-focussed services that are evidence-based or at least based on the evidence gained from effective practice. It is also important that services refocus to take account of and address the conflict-related issues links to people's experiences. For example, in violent conflict people live under threat and sometimes under a direct personal threat to their lives. This has implications for service and therapy goals and for the ethics of practice. In the wake of major community disasters and conflict it is unlikely that there will be sufficient services capable of addressing effectively the specialist needs of people who suffer severe and chronic trauma-related problems. Nonetheless, it is important that whatever

is provided is trauma-focused. In the face of needs which seem overwhelming needs and challenges in delivering 'perfect' services, rather than despair and give up it is better to plan for services that are "just good enough", evidence based and which support the efforts of the community to address its psychological and emotional difficulties.

Delivering mental health services in the context of conflict gives rise to particular challenges. Mental health services, policy makers, service providers and practitioners cannot divorce themselves from the realities of the conflict that is going on around them. In a civil conflict context practitioners and managers will, as members of the community, be shaped and influenced by their upbringing, cultural background, education and experiences. They will have political views and outlooks, which may cause them to identify with one side of the conflict or another. The challenge therefore is to set aside personal views of the historical origins of the conflict, on the rights and wrongs, and to offer a service that addresses the deep and terrible human misery and experiences of loss and trauma. The alternative is for no services to be provided or for therapists to only provide services for specific groups within the community that have been affected by violence - and maybe the in certain situations this is all that can be done at certain points in the journey from violent conflict to peace.

Our work underlined for us the fact that, for many people there is no peace until the mental health needs and psychological distress and the deep experiences of loss and hurt are addressed - even though around them politics may be working and violence might even have ended. Further, if the mental health impact of people's experiences is not addressed then they become the victims of the peace as well as victims of a conflict. The development of effective mental-health services is therefore a vital component of the peace-building project. In the way that economic, restorative, organisational and political changes are built into peace building processes it is vital at the human potential of a community is re-established through a serious commitment to the delivery of effective rehabilitatory services. A further objective is to prevent as far as possible the adverse intergenerational consequences of violence on subsequent generations, whereby for example the children of traumatised and grieving parents suffer their own disadvantages and problems, as a direct consequence of the limitations of their parents.

The challenge for peacemakers

In a conflict there are ‘your’ victims and ‘my’ victims. When the violence stops the victims of the conflict occupy a special place in the landscape. It is highly challenging for politicians to represent the different parts of the community coming out of conflict to overarch their own sentiments and indeed the electoral expectations of their constituents and those who voted them into position, to embrace the hurts experienced by those with whom they differ, including those who may have caused hurt to them and their community. Whilst addressing the impact of the mental health consequences of violence should be of central concern to politics, politics must avoid the temptation to determine what shape the most appropriate response should be. This is a matter chiefly for service commissioners, service providers and practitioners upon whom unique challenges are placed to develop and deliver effective services to a traumatised and divided community. Coming out of violent conflict we need politics; we need economic investment and social development, inclusion and human rights. And we need the contribution of the therapeutic, which helps restore communities and heals individuals.

Transforming tragedy

Eleven years prior to the Omagh bombing, in November 1987, a bomb exploded in Enniskillen at the annual Remembrance Sunday ceremony. Eleven people were killed on the day and one died some years later, never having recovered from his injuries. Over 60 people were injured some seriously. The bombing was perceived to be a highly provocative and sectarian act giving rise to serious dangers of the wider community sliding into a period of very serious violence in which many people would have been killed and endangered. One of those who died was Marie Wilson a 21-year-old nurse who that that Sunday morning had gone with her father, Gordon, to the Remembrance Ceremony. On the evening of her death Gordon spoke about his experience of the death of Marie, entombed with her in the rubble of the building that had collapsed around them after the bomb exploded. Speaking about those who had undertaken the bombing he said *“I have lost my daughter, and we shall miss her”*, he said, *“but I bear no ill will. I bear no grudge. Dirty sort of talk is not going to bring her back to life. She was a great wee lassie, she loved her profession, she was a pet. She’s dead, she’s in heaven, and we’ll meet again.”* This response spoken by a man who had just lost

his daughter and who himself was badly injured and in great pain transformed the most worrying of situations. When it seemed that there was no way out of the tragedy other than through further violence, the words of a bereaved father speaking on behalf of his family, transformed the situation in a way that could barely have been imagined.

There is no single and simple set of solutions for addressing the impact, consequences and dangers of conflict. It takes many hands with many efforts. It takes the setting aside of old resentments and investing in the future and in the interests of the total community. It requires best efforts by the post conflict community to address the communal and personal toll of trauma and loss. For those that bear the burden of the conflict and of the peace, it's the least we can do. Our experiences have enabled us to see that there are many ways home through the darkness, some of which we can plan for and some which come unexpectedly and are surprising. It is a task of the mind, of the hand and of the heart.

References

KANE, C and Omagh District Council, *Petals of Hope*, Omagh District Council, Omagh, 1999.

Quote from GORDON WILSON from http://www.bbc.co.uk/history/events/enniskillen_bombing

A more detailed account by the author's can be accessed in a forthcoming publication, "Conflict, peace and mental health; addressing the consequences of conflict and trauma in Northern Ireland;" Manchester University Press (pending).

O CONFLITO ESTÉTICO E O TRAUMA PESSOAL NAS OBRAS INICIAIS DE ALFRED DÖBLIN

Gesa Singer

ABTEILUNG FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK, SEMINAR FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE,
GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN, ALEMANHA
Gesa.Singer@t-online.de

Em termos globais, os estudos sobre Alfred Döblin têm como enfoque principal o famoso romance *Berlin Alexanderplatz* (1929). Contudo, e por ocasião deste colóquio, dedicamo-nos à fase de criação inicial deste autor quando escrevia para a revista *Der Sturm* e se pronunciava de forma programática sobre o Expressionismo, criando aos poucos uma articulação específica entre a sua experiência clínica e a ilustração literária de trauma e loucura que se iria tornar tão característica da sua obra. Abordaremos, então, em primeiro lugar, a experiência psiquiátrica.

Psiquiatria

Alfred Döblin trabalhou ao longo de vários anos como psiquiatra. Iniciou o curso de medicina em 1900 e elaborou a sua dissertação em 1905. Ainda ao longo da frequência do curso redigiu alguns contos, de entre os quais se destaca a coletânea intitulada *Die Ermordung einer Butterblume* [O assassinato de um ranúnculo], publicada em novembro de 1912: trata-se de histórias angustiantes e enigmáticas que deixam entrever uma profunda sensibilidade psicanalítica:

A fama do seu primeiro livro deve-se sobretudo a algumas miniaturas de narrativas psicanalíticas nas quais se descrevem a irrupção do submundo psíquico adormecido no cidadão normal.^[1]

1 „Der Ruhm seines ersten Buches beruhte vor allem auf einigen Kabinettstücken tiefenpsychologischer Schilderung, in denen er den Ausbruch der im Normalbürger schlummernden seelischen

Existem poucos estudos que abordam o tema da psicologia na obra de Döblin de uma forma mais intensiva:

Não só o tema [psicopatológico], mas também o facto de Döblin ter estudado medicina a partir de 1900, ter feito o seu doutoramento sob orientação de Alfred Erich Hohe, psiquiatra de Friburgo, ter publicado mais tarde alguns estudos psiquiátricos e ter trabalhado até junho de 1908 em diversos manicómios, têm levado ao surgimento ocasional de algumas leituras e interpretações de *Die Ermordung einer Butterblume* [O assassinato de um ranúnculo] sob o horizonte psicopatológico.^[2]

Como comprovou recentemente o estudo de Claudia Till (2008: 5), devemos partir do princípio que Döblin tinha conhecimento dos conceitos clássicos de trauma, como, por exemplo, os de Sigmund Freud (1856-1939), nomeadamente o fenómeno da dissociação, e os de Pierre Janet (1859-1947). Döblin participou ainda de forma ativa no discurso coevo da profissão sobre os traumas, mais tarde também na sequência da Primeira Guerra Mundial. No entanto, também não se deve esquecer que ele mantém uma certa atitude cética em relação ao método psicanalítico:

Os primeiros estudos de Ciências Naturais e Medicina Interna, realizados por Döblin, bem como a sua atividade como médico num meio na parte inferior da escala social onde surgem pobreza, fome e condições de habitação como causadores principais de defeitos psíquicos devem ter contribuído de forma decisiva para este ceticismo.^[3]

Acrescenta-se “(...) o papel importante que nas suas obras desempenha o tratamento então convencional da psiquiatria com os pacientes, nomeadamente com os chamados *neuróticos da guerra*”.^[4] Conforme o recente estudo

Unterwelt beschreibt.“ (Muschg, 1995: 209). Ao longo do artigo incluiremos as citações dos textos de Döblin e de bibliografia passiva em português.

- 2 „Nicht nur das psychopathologische Thema, sondern auch die Tatsache, daß Döblin seit 1900 Medizin studierte, bei dem Freiburger Psychiater Alfred Erich Hohe promovierte, später einige psychiatrische Studien veröffentlichte und bis Juni 1908 in verschiedenen Irrenanstalten arbeitete, haben immer wieder dazu geführt, daß *Die Ermordung einer Butterblume* auch vor einem psychopathologischen Hintergrund rezipiert und interpretiert wurde.“ (Reuchlein, 1991: 14)
- 3 „Döblins frühe naturwissenschaftliche und innermedizinische Studien wie seine ärztliche Tätigkeit in einem ‚Umfeld am untersten Ende der sozialen Leiter, wo es um Armut, Hunger, Wohnverhältnisse als Verursacher psychischer Defekte mehr als um alles sonst ging, mögen ihn zu dieser Skepsis bestimmt haben.“ (Prangel, 2014: 233)
- 4 „[...] spielt in seinen Werken auch der damals konventionelle Umgang der Psychiatrie mit Patienten, besonders mit den so genannten *Kriegsneurotikern* eine wichtige Rolle.“ (Till, 2008: 5)

de Meyer-Sickendiek, o Franz Biberkopf de *Berlin Alexanderplatz* não deixa de ser “(...) um *neurótico da guerra* exemplar saído da Primeira Guerra Mundial, sempre impulsionado pelo medo irracional de que as fachadas dos edifícios cambaleiem e os telhados se desprendam das casas”^[5]. A sua caracterização psicopatológica é fiel até nos detalhes da fisionomia:

Se tentamos caracterizar Franz Biberkopf com o vocabulário específico que o próprio Döblin utiliza, então podemos falar de um tipo pícnico^[6] com perturbação de stresse pós-traumático: precisamente por isso se torna um herói exemplar. É o tipo pícnico, tal como é também mencionado por Döblin no seu ensaio “Metapsicologia e Biologia”^[7]

O sarcasmo e a técnica de montagem são traços distintivos de *Berlin Alexanderplatz* que durante muito tempo foram analisados apenas nos seus aspetos formais como características do romance moderno. Contudo, não devemos dissociar a poética da grande cidade, na linha de James Joyce e John Dos Passos, da temática psicopatológica.^[8] É palpável como Döblin “tem aproveitado os saberes à disposição naquela época, em termos de psicologia e criminologia, para criar esta representação literária do mundo urbano, sempre a cair na criminalidade, no sentido do seu princípio de uma ‘fantasia factual’ [...]”^[9] Este conceito

-
- 5 „[...] ein klassischer Kriegsneurotiker des Ersten Weltkriegs, der ständig von der irrationalen Angst getrieben ist, dass in Berlin die Häuserfronten schwanken und die Dächer von den Häusern rutschen.“ (Meyer-Sickendiek, 2014: 75 seg.).
 - 6 Conforme a tipologia de Ernst Kretschmer em *Körperbau und Charakter* (1921): 3 tipos principais de aspetos corporais: *astênico* ou *leptosômico* (magro, pequeno, fraco); *atlético* (musculoso, ossos grandes), *pícnico* (gordo, atarracado). Cada um destes tipos estaria associado a certas características de personalidade, e, em formas extremas, de psicopatologia. Kretschmer acreditava que indivíduos pícnicos eram amigáveis, dependentes de relacionamentos interpessoais e gregários. Em uma versão extrema destes traços, significaria, por exemplo, que obesos são mais predispostos à psicose maniaco-depressiva.
 - 7 „Wollte man Franz Biberkopf mit einem von Döblin verwendeten Fachvokabular charakterisieren, so ließe sich also von einem Pykniker mit posttraumatischer Belastungsstörung sprechen: eben dadurch ist er ein exemplarischer Held. Er ist der pyknische Typ, wie Döblin diesen im Aufsatz *Metapsychologie und Biologie* ebenfalls referierte.“ (Meyer-Sickendiek, 2014: 76)
 - 8 Cf. Meyer-Sickendiek (2014: 82): „Diese Einheit von Darstellung und Dargestelltem, von Montageroman und Fallstudie, ist in der Forschung bisweilen übersehen worden. Man konzentrierte sich also entweder auf die Rekonstruktion von Döblins das Psychiatrische ausblendende Theorie des modernen Romans, unterschätzte dabei jedoch oftmals die psychopathologischen Themen zugunsten einer stark an James Joyce und John Dos Passos orientierten Poetik des Großstadtromans.“
 - 9 „[...] bei der Darstellung dieser zur Kriminalität neigenden Großstadtwelt im Sinne seines Prinzips der ‚Tatsachenphantasie‘ (Ruf, 2007: 279) die ihm zur Verfügung stehenden damaligen Wissensbestände über Psychologie und Kriminologie zunutze machte [...]“ (Singer, 2011: 521).

de fantasia factual provém do ensaio programático “An Romanautoren und ihre Kritiker”, publicado na revista *Der Sturm*, em maio de 1913. Também nos primeiros contos de Döblin aparecem traços irônicos ou sarcásticos bem como uma atitude narrativa de observação analítica. Conforme Meyer-Sickendiek, o sarcasmo de Döblin da década de 1910 deve ser entendido “[...] sob o signo da sátira que denigre o burguês, portanto guiado pelo pré-expressionismo.”^[10] Podemos considerar a loucura como uma temática de moda na literatura daqueles anos e constatar, nas palavras de Georg Reuchlein:

Correspondendo à oposição contra tudo o que tem a ver com a burguesia acomodada e petrificada, as personagens expressionistas de loucos são, na sua maioria, os marginalizados pela sociedade que, através da sua doença psíquica, abandonam o snobismo da existência burguesa ou enlouquecem sob a pressão das condições sociais.^[11]

No caso de Döblin, acrescentam-se alguns contornos sarcásticos e cômicos: contudo, a sua comicidade sarcástica “não torna o sublime ridículo mas, pelo contrário, transforma o ridículo no sublime-estranho”.^[12] Para o autor, não se trata de uma exposição superficial psicológica ou psiquiátrica e, muito menos, de uma explicação racional das ações e protagonistas das suas obras literárias; pelo contrário, reconhecemos nelas a tendência para paradoxos e uma certa recusa de compreensão (*cf.* Reuchlein, 1991: 21). Por outro lado, frisa no seu “Programa Berlinense” já mencionado, publicado em maio de 1913 na revista *Der Sturm*, que devemos aprender com a psiquiatria: „Man lerne von der Psychiatrie.“

Aprendamos com a psiquiatria, a única ciência que se ocupa de todo o ser humano psíquico: há muito tempo, ela reconheceu a ingenuidade da psicologia, limitando-se ao protocolo dos processos, movimentos – com um abanar da cabeça sobre tudo o que vem depois, o ‘Porquê?’ e o ‘Como?’.^[13]

10 „[...] im Zeichen einer herabsetzenden Bürgersatire, die am Frühexpressionismus orientiert war.“ (Meyer-Sickendiek, 2014: 82)

11 „Entsprechend der Frontstellung gegen alles Bürgerlich-Etablierte und Erstarrte, handelt es sich bei den Wahnsinnsgestalten im Expressionismus zumeist um gesellschaftliche Außenseitergestalten, die in ihrer Seelenkrankheit die Borniertheit bürgerlicher Existenz verlassen oder unter dem Druck gesellschaftlicher Verhältnisse irre werden.“ (Reuchlein, 1992: 57)

12 „Döblins sarkastischer Witz überführt nicht das Erhabene ins Lächerliche, sondern umgekehrt das Lächerliche ins Unheimlich-Erhabene.“ (Meyer-Sickendiek, 2014: 84)

13 „Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt: sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notie-

No centro da atividade de Döblin, como médico e como escritor, está a observação. A sua representação de processos^[14] de loucura não foca tanto as motivações, cuja explicação científica e factual tem pouco interesse para o autor. O que realmente lhe interessa é o aspeto da vivência expressiva de experiências-limite que é trabalhado através de uma grande variedade de meios literários. É neste sentido, que a partir de agora falaremos sobre o expressionismo como conflito estético.

Expressionismo: conflito estético

A coletânea que tem o mesmo título de um dos contos contidos nela, *Die Ermordung einer Butterblume* [O assassinato de um ranúnculo], não deixa entrever grande liberdade artística, apesar da sua energia concetual, por dever ainda muito à estética finissecular, conforme opinião de Adolf Muschg (1995: 207). Meyer-Sickendiek, no entanto, destaca a maneira como nos contos é trabalhado o tema do demoníaco, nomeadamente tornando-o efeito expressionista:

O demoníaco revela-se nos processos da consciência dos protagonistas quando estes, seduzidos por energias naturais ou vitais trans-individuais, ficam angustiados ou afligidos, ou quando o seu perfil psíquico fica marcado por fantasmas ou vivências traumáticas [...].^[15]

Conforme refere Meyer-Sickendiek, „[...] este jogo com o demoníaco ainda se coaduna plenamente com a zombaria anti-burguesa, tipicamente expressionista”.^[16]

O primeiro número da revista *Der Sturm* apareceu em 3 de março de 1910, declarando-se “Semanário de Cultura e Arte” [*Wochenschrift für Kultur und Kunst*]. O seu editor Herwarth Walden morava e trabalhava nesse tempo, junto com a sua primeira esposa, Else Lasker-Schüler, na capital Berlim. Foi nesta

rung der Abläufe, Bewegungen – mit einem Kopfschütteln für das Weitere und das ‚Warum‘ und ‚Wie‘.“ (Döblin: „An Romanautoren und ihre Kritiker“, p. 120 seg.)

14 „Abläufe“ (cf. Reuchlein, 1991: 34 seg.).

15 „Das Dämonische zeigt sich nun in den Bewusstseinsvorgängen der Protagonisten, wenn diese von transindividuellen Natur- oder Lebenskräften verführt, bedrängt oder heimgesucht werden, wenn ihr psychisches Profil von Obsessionen, von Phantasmen oder von traumatischen Erlebnissen geprägt ist [...]“ (Meyer-Sickendiek 2014: 71)

16 „[...] dieses Spiel mit dem Dämonischen noch ganz eingebunden in die typisch expressionistische Verspottung des Bürgers.“ (Meyer-Sickendiek 2014: 71)

revista que Alfred Döblin publicou, em 10 de março de 1910 (portanto, no segundo número), o conto intitulado “A dançarina e o corpo” [Die Tänzerin und der Leib], posteriormente integrado na coletânea *Die Ermordung einer Butterblume* [O assassinato de um ranúnculo]. O conto trata de uma ex-dançarina, tísica, que, usando a sua última energia vital de raiva, ataca o próprio médico, matando-o.

Nos seus textos poetológicos, Alfred Döblin desde cedo frisou o impulso dinamizador do demoníaco para a arte (*cf.* Meyer-Sickendiek, 2014: 70 seg.), opondo-se expressamente ao romance psicológico do século XIX:

O racionalismo foi sempre a morte da arte; o racionalismo mais importuno, mais cortejado chama-se hoje em dia psicologia. Muitos dos romances e das novelas notoriamente ‘finos’ – o mesmo aplica-se ao teatro – limitam-se à análise dos fios de pensamento dos protagonistas.^[17]

Por isso, defende-se uma expressão direta da linguagem, evitando todo tipo de conceitos abstratos:

Criticando a metafísica, o racionalismo, a psicologia centrada no sujeito e surgindo desta crítica os conceitos poetológicos da preservação de complexidade e da des-personalização, Döblin desenvolve – em clara consequência – mais uma máxima épica: utilizar uma linguagem que aceda de forma imediata ao mundo e evite qualquer abstração.^[18]

O próprio Döblin defende, no supracitado ensaio “An Romanautoren und ihre Kritiker”:

Processos rápidos, confusão a partir de meras palavras-chave; tal como em geral se deve procurar sempre a maior precisão em expressões sugestivas. O todo não deve aparecer como falado mas como existente. A arte da palavra deve-se mostrar pela negativa, pelo que evita: na falta do decoro, ausência de intencionalidade, na falta do belo e elegante

17 „Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie. Viele als ‚fein‘ verschrieene Romane, Novellen, — vom Drama gilt dasselbe — bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure [...]“ („An Romanautoren und ihre Kritiker“, p. 120)

18 „Aus der Kritik an Metaphysik, Rationalismus, Psychologie und Subjekt und den daraus hervorgehenden poetologischen Konzepten der Komplexitätsbewahrung und Depersonisation ergibt sich für Döblin in glatter Verlängerung eine weitere epische Maxime: jene von der sprachlichen Unmittelbarkeit des Zugriffs auf die Welt und die Vermeidung jeglicher sprachlicher Abstraktion.“ (Prangel, 2006: 22)

da linguagem, afastando-se dos maneirismos. As imagens são perigosas e só devem ser aplicadas ocasionalmente. [...] ^[19]

De seguida, falaremos sobre outro texto, igualmente publicado na revista *Der Sturm*, numa sequência de 18 entregas, de março a julho de 1910. Trata-se de “Gespräche mit Kalypso” [Conversas com Calipso].

Conversas com Calipso sobre a música

Na mitologia grega, Calipso é uma ninfa que mantém Ulisses ao longo de sete anos cativo junto de si. O Quinto Canto da *Odisseia*, que trata deste episódio, descreve-a como uma bela sereia cantora que retém Ulisses contra a sua vontade até Hermes o encontrar na praia, chorando de saudade, e persuadir a Deusa para que permitisse ao mortal construir uma jangada para voltar para Penélope. No entanto, ele irá entrar numa tempestade violenta e será levado a outras aventuras.

A estética de Döblin é povoada de personagens mitológicas provenientes de várias culturas (cf. Gouriou, 2006). No caso das “Conversas com Calipso”, trata-se simultaneamente de um discurso teórico sobre música e uma encenação mítica e irónica cheia de detalhes:^[20] no texto de Döblin, Calipso é uma mulher mandona que se deixa levar numa liteira até ao músico naufrago. Ela confronta-o com questões que não só dizem respeito à música mas também aos limites do ser humano:

19 „Rapid Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen, in dem was sie vermeidet: ein fehlender Schmuck, im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich schönen oder schwunghaften, im Fernhalten der Maniertheit. Bilder sind gefährlich und nur gelegentlich anzuwenden [...]“ (*Idem*, p. 122).

20 Também em termos estilísticos, trata-se de um dialogismo com a tradução canónica da *Odisseia* por Johann Heinrich Voss (1781), *vd.* por exemplo o discurso de despedida de Calipso: „Mög' er denn gehn, wo ihn des Herrschers Wille hinwegtreibt / Über das wilde Meer! Doch selbst entsend' ich ihn nimmer, / denn mir gebricht es hier an Ruderschiffen und Männern, / Über den weiten Rücken des Meeres ihn zu geleiten.“ (canto V, versos 139-144). Homer, *Odysee. Griechisch / Deutsch*. Eduard Schwartz (ed.). Tradução de Johann Heinrich Voss. Reed. e pós-fácio: Bruno Snell, Darmstadt, Weltbild Verlag 1994.

Calipso, *dando lições*: a nossa praia é uma boca escancarada. O que por acaso se aproxima dela é engolida. No caso de se tratar de seres humanos, alguns matamos, torcendo-lhes o pescoço, com outros conversamos antes.^[21]

Na quarta conversa, podemos observar Calipso como navegadora aventureira:

[...] *recosta-se, inalando o ar forte do mar*. Há maiores enigmas do que a tua da música. *Levanta-se e grita rudemente para dentro da embarcação*. Içar velas! Vocês estão a dormir! Vento, vento, o mar, mar! *Espreguiça-se*. Tenho inveja dos peixes, das algas sobre a água, mas sobre tudo das gaivotas-pardas. Quero ser uma vela ou uma quilha de navio aguçada. Não avançar suave e obediente como um cão, mas atravessar as ondas, cortar o vento amargo. *Com júbilo para o convés*. Castor, não me auxílies nunca, despedaça os meus mastros, deita as pranchas para a água.^[22]

Ela também refere a razão do seu anseio de saber:

Não fui sempre como sou agora; antes eu fiz o meu caminho nadando como uma nuvenzinha, leve como uma pena, no céu liso. Antes cobiçava o saber. [...] tremia em mim o prazer de compreender muito e o desejo de me encontrar nas coisas.^[23]

Na nona conversa, ela profere uma espécie de estética de receção:

Cada obra lança desafios ao ouvinte. Em si próprio não é, não é nada, ou é um enigma que quer ser solucionado, em todo caso um daqueles que tem várias soluções. Chamaste a música uma linguagem de signos, uma escrita de hieróglifos; mas os seus signos são ambíguos, sobredeterminados, indeterminados.^[24]

21 „Kalypso *Dozierend*. Unser Strand ist ein weitoffenes Maul. Was ihm zufällig nah kommt, schlürft er ein. Sind es Menschen, so drehen wir ihnen teils den Hals um, teils plaudern wir vorher mit ihnen.“ (*Kalypso*, p. 13)

22 „[...] *Legt sich, die scharfe Seeluft einziehend, weit zurück*. Es gibt größere Rätsel als deines der Musik. *Steht auf, ruft hart in den Schiffsraum*. Zieht an! Ihr schlaft! Wind, Wind, oh Meer, Meer! *Sie reckt sich*. Die Fische beneide ich, die Algen auf dem Wasser; am meisten die Sturmmöwen. Ich möchte ein Segel sein, oder ein scharfes Schiffskiel. Nicht sachte und hündisch vorwärts traben, durch die fließenden Wellen drängen, den bitteren Wind zerschneiden. *Über das Deck hinjauchzend*. Kastor, steh mir nimmer bei, reiße meine Masten in Stücke, leg die Bretter aufs Wasser. [...]“ (*Kalypso*, p. 24 seg.)

23 „Ich war nicht immer so wie jetzt; ich schwamm sonst meines Wegs, wie am glatten Himmel ein federleichtes Wölkchen. Nur zu wissen gelüstete mich sonst. [...] bebt in mir die Lust, vieles zu begreifen, und die Sucht, mich in die Dinge einzufinden.“ (*Kalypso*, p. 25)

24 „Jedes Werk stellt an den Hörer Aufgaben. An sich ist es nicht, oder nichts, oder ein Rätsel, das gelöst sein will, jedenfalls eines, das mannigfache Lösungen hat. Du nanntest die Musik eine Zei-

As conversas culminam em especulações filosóficas sobre a dissolução do Eu:

Sim, é o Eu que verdadeiramente vive, que recolhe em volta dele o mais verdadeiro do verdadeiro, que se encontra na união e harmonia e se coroa com ela na Arte. O velho Eu-das-mentiras ficou destruído, o mundo é verdadeiro e estás com ele, o mundo é livre, imparável, ele cresce e cresce.^[25]

E finalmente o leitor vivencia uma espécie de cenário apocalíptico, a ilha foi varrida, o músico foi destróçado pelas ondas e rochedos:

Ela, que estava rígida, com os braços estendidos, de repente ergue-se, no meio do imenso turbilhão branco e sibilante. Solta um grito como um furação quando os seus pés, mergulhando, tocam os corpos divinos que se afundam. Fazendo pressão com ambas as mãos contra o peito, ela cresce ficando cada vez mais alta. Os seus traços distorcem-se... Todo o seu corpo estremece e contrai-se compulsivamente. A sua boca profere um “Hoho hoh”. – Ela anda com gritos e risos retumbantes sobre o mar que baila, abana a anca, canta com voz profunda sons compridos, batendo-se nas coxas.^[26]

Torna-se evidente a recusa de usar conceitos abstratos em favor de cenas e seqüências coloridas e vivas. Isto significa também, nas palavras de Matthias Prangel:

que as palavras perdem a sua qualidade mimética, referencial a uma realidade. Elas servem para construir e representar uma realidade em vez de retratá-la de forma narrativa, e transformam as situações e personagens em linguagem, fazendo-as existir exclusivamente em termos de linguagem. Assim, supera-se o caráter de signo verbal.^[27]

chensprache, eine Hieroglyphenschrift; aber vieldeutig, überbestimmt, unbestimmt sind ihre Zeichen.“ (*Kalypso*, p. 143)

- 25 „Ja, es ist das Ich, das wahrhaft lebt, das um sich sammelt das Wahrste des Wahren, sich in Zusammenhang und Gleichmaß ergeht und findet, sich mit ihm krönt in der Kunst. Das alte Lügen-ich ward zerschellt, die Welt ist wahr, du bist mit ihr, ist frei, nicht aufzuhalten, sie wächst und wächst.“ (*Kalypso*, p. 164)
- 26 „Die mit ausgestreckten Armen starr dagestanden hatte, richtet sich jäh in dem ungeheuren weißen Toben und Zischen auf. Schreit wie ein Orkan auf, als ihre tauchenden Füße die sinkenden Götterleiber berühren. Während sie beide Hände gegen die Brust preßt, wächst sie zusehends höher und höher auf. Ihre Züge verzerren sich... Ihr ganzer Leib zuckt und krampft sich. Ihr Mund stößt aus ein Hoho, hoh. – Sie geht mit dröhnendem Geschrei und Gelächter über das tanzende Meer, wiegt sich in den Hüften, singt tief und langgezogen, schlägt sich die Schenkel.“ (*Kalypso*, p. 167)
- 27 „Es bedeutet auch, dass das Wortmaterial der Sprache seine mimetische, auf die Wirklichkeit verweisende Qualität verliert. Indem es dazu dient, eine Wirklichkeit zu bauen und darzustellen statt sie erzählend abzubilden, indem es Situationen und Personen Sprache werden lässt und diese eben

Neste sentido, Döblin é um dos precursores do Modernismo literário. Entretanto, *Der Sturm* desenvolveu-se para uma empresa influente e comercial da mediação e transação de arte moderna.^[28] O semanário, a galeria *Sturm*, a editora *Sturm* e o ateliê de teatro iniciado por Herwarth Walden tornaram-se o instrumentário mais importante para a vanguarda internacional em Berlim. Para isso contribuíram também, semana atrás semana, os eventos artísticos, recitais e leituras públicas. Em volta de *Der Sturm* também se organizaram várias exposições, facultando assim um foro para o grupo *Der Blaue Reiter* e outros artistas expressionistas. Seguiu-se a exposição dos futuristas italianos em volta de F. T. Marinetti que desencadearam através da publicação do “Manifesto do Futurismo” uma discussão na qual participaram, de forma significativa, vários escritores – o chamado “Programa Berlinense” de Alfred Döblin é uma consequência direta deste debate do Futurismo (cf. Schmidt-Bergmann, 2010).

A biografia de Wilfried F. Schoeller (1991) destaca certas analogias entre os ideais do futurismo literário e o estilo expressionista de Döblin. Apesar de o autor alemão estar aberto às ideias do Futurismo, não demorou muito em contrapor o seu próprio conceito literário que culmina, diríamos quase na destruição de protagonista e narrador.^[29] Portanto, o conflito estético na obra de Döblin expressa-se numa espécie de contestação criativa que também se manifesta claramente nos textos poetológicos.

Para finalizar, tecerei algumas considerações sobre o trauma pessoal de Döblin.

ausschließlich als Sprache existieren lässt, wird der Zeichencharakter der Sprache überwunden.“ (Prangel, 2006: 24)

28 Para esta contextualização vd. Schmidt-Bergmann (2010), entre outros.

29 „Döblin begann als Internist zu praktizieren; als sogenannter ‚Kassenarzt‘. Neben dieser aufreibenden Arbeit schrieb er unermüdetlich ärztliche Fachartikel, Erzählungen, Essays und Romane. Er setzte sich programmatisch mit dem italienischen Futurismus auseinander, den er zunächst begrüßte. Schoeller weist zu Recht auf gewisse Parallelen zwischen den Idealen des literarischen Futurismus und Döblins expressionistischem Stil hin. Für Döblin war es essentiell, das Ich des Protagonisten zu *destruieren* und den allwissenden Erzähler gleich mit. Er hatte mit seinen Erzählungen – als erster Dichter nach Büchner – psychiatrische Befunde in die deutsche Literatur eingebracht. Eingefasst in ein Lob rückte Döblin jedoch schnell von Marinetti ab, dessen *autoritäre Attitüde* ihm nicht gefiel. Mit einer gehörigen Portion Selbstbewusstsein schrieb er in einem Offenen Brief: ‚Pflagen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus!‘“ (Struck, 2011)

Trauma pessoal

As obras de Döblin não são marcadas tanto pelos fenómenos analisados pela psicologia das massas; focam, pelo contrário, nomeadamente na sua primeira fase criativa, a representação de traumas individuais, isto é, a irrupção da loucura no indivíduo. Neste sentido, podem-se discutir possíveis vestígios do trauma pessoal na obra de Döblin.

Numa abordagem mais abrangente, poderíamos falar de vivências de índole traumático na vida do autor que – quiçá – o tenham levado a se expressar nas suas criações literárias de uma determinada maneira.

Um trauma pessoal de Alfred Döblin pode ser considerado marcante para a sua obra: ele teve apenas nove anos quando o seu pai abandonou a família e deixou Alemanha, embarcando com a sua jovem amante num navio para América do Norte. A importância dos elementos tópicos de ‘América’ e ‘perda do pai’ para a obra já foi tema de investigação (Dollinger, 2006). Quanto ao exílio de Döblin na América do Norte, Roland Dollinger constata, numa leitura quase freudiana:

Só depois de muitos anos de especulação metafísica, a procura de Deus empreendida por Döblin teve o seu desfecho no exílio americano. A crise existencial, provocada pelos acontecimentos bélicos e pela fuga da França sob ocupação nazi, leva Döblin a procurar o aconchego e a proteção de uma autoridade paterna religiosa que deixa de ser desenhada de forma negativa, como ainda aconteceu na primeira fase criativa; o facto de isto ter lugar num país conotado, no repertório psíquico de Döblin, com a ‘perda do pai’, parece ser mais do que um acaso histórico.^[30]

Para além disso, a água e o mar como força da natureza também desempenham papéis importantes na obra de Döblin: “Sem grande esforço, podemos interligar a dialética entre fragmento e totalidade – ideia fundamental na filosofia de natureza e do pensamento religioso de Döblin – com o trauma infantil.”^[31] Não deixa de ser significativo que, nos contos, não encontremos

30 „Erst nach vielen Jahren metaphysischer Spekulation fand Döblins Gottessuche im amerikanischen Exil ihren Abschluss. Die durch Kriegsgeschehnisse und Flucht aus Frankreich herbeigeführte existentielle Krise lässt Döblin die Geborgenheit und den Schutz einer religiösen Vaterautorität suchen, die nun nicht mehr wie im Frühwerk negativ gezeichnet ist; dass das in einem Land stattfindet, das zeitlebens im psychischen Haushalt Döblins mit ‚Vaterverlust‘ konnotiert war, scheint mehr als nur historischer Zufall zu sein.“ (Dollinger, 2006: 220)

31 Die dialektische Beziehung von Fragment und Totalität – Grundgedanke von Döblins Naturphilosophie und religiösem Denken – mit Döblins Kindheitstrauma zu verbinden fällt nicht schwer.“ (Dollinger, 2006: 219)

relações amorosas realizadas. No conto “Um passeio em veleiro” [Die Segelfahrt], os elementos temáticos de saudade, amor e declínio / queda / naufrágio juntam-se para compor um cenário fantasmagórico. A união dos amantes envelhecidos acaba por se cumprir no afogamento, intensificando-se o tema do reencarnado [Wiedergänger].

No entanto, devemos ter cuidado com afirmações que psicologizam autores, mesmo havendo a tentação de diagnosticar, nas palavras de Helmuth Kiesel, a ausência do pai como “a falta de um modelo do Eu interiorizável para a gênese da identidade do adolescente”.^[32]

Com o seu interesse por fenómenos patológicos como temas literários e com a sua estética psiquiátrica, Döblin integra-se plenamente na geração dos jovens poetas insurgentes que surgem na década de 1910. Precisamente o seu modo narrativo psiquiátrico presta-se à perfeição para o objetivo de violar as máximas e expectativas literárias tradicionais, como aquele de fornecer motivações e casualidades psicológicas.^[33]

Na sua obra, Alfred Döblin criou uma articulação inteligente e afetiva entre observação, saberes e fantasia, que não procura fundamentos causais, mas prefere facultar ao leitor a experiência de ações repletas de conflitos, construídas com plasticidade e filosofia.

Referências

Obras de Alfred Döblin

- „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm“, in Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Erich Kleinschmidt (ed.), Olten / Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1989, pp. 119-123. [1ª ed. *Der Sturm*, maio de 1913]
- *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Olten / Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1961.
- *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Com um posfácio de Walter Muschg. München, DTV, 1995 [9ª ed. revista].

32 „Fehlen eines internalisierbaren Ich-Ideals für die Identitätsbildung des heranwachsenden Knaben“ (Kiesel, 1986 *apud* Anz, 1997a: 10).

33 „Mit seinem Interesse an pathologischen Phänomenen als literarischen Sujets und seiner psychiatrischen Ästhetik ordnet sich Döblin in die Reihe der aufbegehrenden jungen Dichter um 1910 ein. Gerade seine psychiatrische Erzählweise eignete sich hervorragend dafür, herkömmliche literarische Maximen und Erwartungen wie jene nach psychologischer Motivierung und Kausalität zu verletzen.“ (Reuchlein, 1991: 57).

— *Gespräche mit Kalypso über die Musik*, Olten / Freiburg im Breisgau, Walter Literarium, 1980, vol. 4.

Bibliografia passiva

- ANZ, Thomas (1997a), „Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung“, in Gabriele Sander (ed.), *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Leiden 1995*, Bern e outros, Peter Lang, pp. 9-30.
- ANZ, Thomas (1997b), „Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf“, in Karl Richter, Jörg Schönert e Michael Titzmann (eds.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*, Stuttgart, Metzler / Poeschel, pp. 377-413.
- DOLLINGER, Roland (2006), „‘Amerika’ als Kindheitstrauma und Exilerfahrung“, in Christine Maillard & Monique Mombert (eds.), *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 2003: Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-57. Biographie und Werk* [Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, vol. 75], Bern e outros, Peter Lang, pp. 67-85.
- GOURIOU, Catherine (2006), „Vom Fatum zum Heiligen. Untersuchungen zur Mythenpoetik in Döblins Spätwerk“, in Christine Maillard & Monique Mombert (eds.), *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 2003: Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-57. Biographie und Werk* [Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, vol. 75], Bern e outros, Peter Lang, pp. 127-151.
- KIESEL, Helmuth (1986), *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*, Tübingen. Gruyter.
- MUSCHG, Walter (1995), „Nachwort“ [1965], in Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, München, DTV [9ª ed. revista], pp. 205-216.
- PRANGEL, Matthias (2006), „Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus“, in Christine Maillard & Monique Mombert (eds.), *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 2003: Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-57. Biographie und Werk* [Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, vol. 75], Bern e outros, Peter Lang, pp. 11-29.
- PRANGEL, Matthias (2014), „Stupor und Poetik: Alfred Döblin und Reinhard Jirgl“, in Stefan Keppler-Tasaki (ed.), *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 2011: Massen und Medien bei Alfred Döblin* [Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, vol. 107] Bern e outros, Peter Lang, pp. 229-247.
- REUCHLEIN, Georg (1991), „‘Man lerne von der Psychiatrie’. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins *Berliner Programm* und *Die Ermordung einer Butterblume*“, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 23 (1991), pp. 10-68.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg (2010), „‘Uns ist nicht das Leben die Kunst. Aber die Kunst ist das Leben’. Vor 100 Jahren erschien erstmals Herwarth Waldens die Zeitschrift *Der Sturm*“, *Die Welt* online (06.03.2010). Disponível em : <http://www.welt>.

- de/welt_print/kultur/literatur/article6663387/Uns-ist-nicht-das-Leben-die-Kunst-Aber-die-Kunst-ist-das-Leben.html
- SCHOELLER, Wilfried F. (2011), *Alfred Döblin. Eine Biographie*. München, Carl Hanser Verlag.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard (2014), „Dämonopathie. Döblins poetisches Spiel mit Kollektivängsten im werkgeschichtlichen Wandel“, in Stefan Keppler-Tasaki (ed.), *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 2011: Massen und Medien bei Alfred Döblin* [Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, vol. 107] Bern e outros, Peter Lang, pp. 67-85.
- SINGER, Gesa (2011), „Im Bewußtseinsstrom der Metropolen. Komparatistische Sicht auf Berlin und Lissabon bei Döblin und Pessoa“, in Ernest W.B. Hess-Lüttich, com Nilüfer Kuruyazıcı, Şeyda Ozil & Mahmut Karakuş (ed.), *Metropolen. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film* [Symp. Istanbul 2009; Cross Cultural Communication vol. 20], Frankfurt / Main e outros, Peter Lang, pp. 515-528 [versão portuguesa: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/3366/2591>].
- STRUCK, Lothar (2011), „Biographie mit Makeln“ [Recensão Schoeller, 2011], in: *Glanz und Elend. Literatur und Zeitkritik*. Disponível em: http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/d/alfred_doeblin.htm
- TILL, Claudia (2008), *Trauma und Dichtung - Eine Untersuchung zur Literarisierung psychischer Traumata in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz* [trabalho acadêmico]. Disponível em: <http://www.grin.com/de/e-book/90944/trauma-und-dichtung-eine-untersuchung-zur-literarisierung-psychischer>

A (DES)FIGURAÇÃO EXPRESSIONISTA DO CONFLITO INTERIOR: ENTRE A PELE QUE HABITO E OS OLHOS SEM ROSTO

Paulo Alexandre e Castro

CEHUM (UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA) E CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL.
paecastro@gmail.com

A representação do trauma e do conflito está presente em inúmeras formas de manifestação artística, muitas vezes transmitidas através de temas paralelos como a solidão, o medo, a angústia, a procura de identidade. No cinema em particular, este binómio vinculou inúmeras produções e levou a que cineastas como Michael Powell, Woody Allen, David Lynch, Lars Von Trier, Lee Daniels, entre muitos outros, o elegessem como tema de fundo.

Partindo de dois filmes em concreto, a saber, *Os olhos sem rosto* de George Franju (no original, *Les yeux sans visage*, 1960), e, *A pele onde eu vivo* de Pedro Almodóvar (no original, *La piel que habito*, 2011), revisitaremos esse lugares da figuração do trauma e do conflito interior; ocasionará uma leitura no quadro de uma estética expressionista de cariz grotesco, que ao invés de se subsumir numa oposição ao sublime, contempla-o como exaltação máxima daquilo que é a *Phantasia*.

Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, célula simples de duração efêmera e livremente multiplicável. Creio no Cinema, meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção, possuidor de uma forma própria que lhe é imanente e que, contendo todas as outras, nada lhes deve. Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rico na liberdade e poder de evocação.

Vinicius de Moraes, *Jornal A Manhã* (agosto 1941)

Mark Rothko em 1946 sugestionava-nos a pensar no seguinte: “aqueles que pensam que o mundo de hoje é mais brando e gracioso do que as paixões primitivas e predatórias de onde esses mitos brotam, ou não estão conscientes da realidade ou não desejam vê-la na arte” (Rothko & Gottlieb, 1988: 3). Mark Rothko pretendia recriar ou substituir os “velhos híbridos mitológicos”

(expressão usada pelo próprio) e esta referência serve-nos de mote para pensarmos conscientemente a realidade. Com isto quer dizer-se que, tal como o pintor fez, através da arte procurar reabilitar o simbolismo e estimular a reflexão a que preside toda a fantasia humana.

Pensemo-la neste caso através de dois filmes: *La piel que habito* de Pedro Almodóvar, datado de 2011, e *Les yeux sans visage* de George Franju, datado de 1960. Mais do que vislumbrarmos um possível e explícito tema comum que une estes dois filmes, a saber, o maior e o mais pesado órgão do corpo humano, a cútis, pele, é relevante captarmos a figuração expressionista presente neles. Ousamos assim afirmar que há em Almodóvar uma certa continuação da figuração expressionista, que o próprio cineasta parece reconhecer pela influência que *Os olhos sem rosto* tiveram na produção do seu filme (em várias entrevistas à época afirmou-o). Ainda que distando meio século entre eles, parecem ambos permanecer sob a influência de uma categoria *quasi*-esquecida pela estética, o grotesco, renomeada pela facilidade do género com o título de horror. Certamente discutível esta nossa afirmação, não deixamos contudo de compreender a facilidade e a justificação de tal substituição, embora nos pareça de fato ser a categoria mais adequada para este enquadramento.

O grotesco é historicamente ('descoberto' por volta de 1500 em termas e palácios romanos) uma caracterização de ornamento de plantas, animais, pessoas e seres fabulosos que estabelecem entre si relações fantásticas. A partir do século XVIII, sobretudo com a *Geschichte des Grottesk-Komischen* (1778) de Karl Friedrich Flögel (e depois com Hegel e Friedrich Schlegel, entre outros) é assumida como uma categoria estética e aplicada a representações caricaturizantes e alienantes de que emanava uma espécie de efeito trágico-cómico graças à sua paradoxal predileção pelo monstruoso. Ainda a este propósito é de referir uma característica igualmente curiosa: é que o grotesco parece surgir em tempos de crise social ou de ruturas. São disto exemplo, na tardia idade média, as pinturas de El Bosco, de Bruegel, de Arcimboldi; no romantismo Jean Paul, Hoffmann, Poe, etc., e no início dos anos vinte do século passado, confundindo-se em muitos casos com outras correntes como o surrealismo (seja na pintura ou na literatura) com Kafka, Dali, Ionesco, entre muitos outros.

Retomando o nosso ensaio, devemos ter em mente que o expressionismo alemão quer-se ver como uma rutura de género, de concepção, em síntese, como uma nova forma de expressão. A sua força principal recai no cinema pois essa nova arte permitia dar a visão do mundo que o realizador queria passar. É relevante referir uma certa prioridade concedida ao 'eu' neste processo: é a

visão do realizador, do escritor, do poeta, do pintor que deve ser expressa. Isso é por demais evidente nas obras da altura e tanto mais sob a influência dos diferentes processos de análise estruturais do ego e dos processos inconscientes de criação.

Este expressionismo alemão dado no cinema, vive na ténue república de Weimar, o que de certo modo permitiu a afirmação de novas estéticas, e, diríamos de novos comportamentos éticos / políticos (talvez por isso os nazis viriam a refutar as obras expressionistas como sinal de decadência), marcados pelas mentes ensombradas e místicas de um povo em adaptação.^[1] Isto significa também do ponto de vista histórico e económico, enormes dificuldades para o cinema estético alemão.^[2] Ainda que marcado pelo sucesso inicial,

- 1 “The years immediately following the First World War were strange ones in Germany. The German mind had difficulty in adjusting itself to the collapse of the imperial dream; and in the early years of its short life the Weimar Republic had the troublesome task of meeting outside demands (the onerous terms imposed on Germany at Versailles) while at the same time maintaining equilibrium internally (the Spartacist revolt of 1919, the unsuccessful Kapp Putsch of 1920). In 1923, after Germany had failed to pay the war reparations laid down at Versailles, French and Belgian troops occupied the Ruhr, and inflation not be stopped. The material conditions which resulted led to a general decline of values, and the inner disquiet of the nation took on truly gigantic proportions. Mysticism and magic, the dark forces to which Germans have always been more than willing to commit themselves, had flourished in the face of death on the battlefields. The hecatombs of young men fallen in the flower of their youth seemed to nourish the grim nostalgia of the survivors. And the ghosts which had haunted the German Romantics revived, like the shades of Hades after draughts of blood. A new stimulus was thus given to the eternal attraction towards all that is obscure and undetermined, towards the kind of brooding speculative reflection called *Grübelei* which culminated in the apocalyptic doctrine of Expressionism. Poverty and constant insecurity help to explain the enthusiasm with which German artists embraced this movement which, as early as 1910, had tended to sweep aside all the principles which had formed the basis of art until then”. (Eisner, 2008: 9-10).
- 2 “Essa ascensão [da indústria cinematográfica alemã] – que no futuro vai provar não ter bases económicas sólidas – é favorecida pela fantástica inflação do marco, que permite a exportação do produto alemão a preços sem concorrência, enquanto torna o mercado alemão desinteressante para os produtores estrangeiros. Foi, portanto, a inflação que transformou o dinheiro alemão em papel sem valor, que estimulou o surto do cinema alemão ao intensificar a exportação e ao diminuir a importação, enquanto paralelamente as facilidades para a produção de filmes de real qualidade. Com o fim da inflação e com a estabilização do *Renten-Mark*, decaiu de imediato a exportação, seguindo-se uma inundação do mercado por filmes americanos. As dificuldades financeiras daí decorrentes forçaram a indústria cinematográfica alemã a apelar para o capital americano, que avidamente aproveitou a oportunidade para impor, através da concessão de créditos, as suas condições. Tais processos, concretizam-se, por exemplo, no acordo chamado ‘Parufamet’ (contração de Paramount, UFA, e Metro), concluído em 1926, por intermédio do qual o grupo americano abre a UFA um crédito de 17 milhões de dólares em troca da obrigação de aceitar determinado número de filmes do grupo americano para distribuição na Alemanha (50% dos programas exibidos pelos cinemas da UFA deveriam ser consagrados à Metro e à Paramount).” (Rosenfeld, 2002: 111).

propiciado sobretudo através da organização da UFA (*Universum Film A.G.*), da EMELKA (*Münchener Lichtspielkunst A.G.*) e da DECLA-Bioscop, o cinema alemão não podia competir com a já organizada indústria cinematográfica americana, o que a par com uma situação económica inconstante, não dava espaço ao cinema alemão, condicionava-o e / ou manipulava-o fortemente.

Ao mesmo tempo, há no expressionismo alemão, como que uma espécie de retorno a um certo gótico por oposição ao racionalismo, ao realismo, ao cientificismo instalado depois de Kant, como oposição ao trabalho mecânico instalado depois da revolução industrial. A este propósito refere-se M. de Fátima Augusto de modo sintético:

A escola alemã, nascida também nos anos 20, rejeitava o realismo, o naturalismo e o impressionismo, baseando-se, principalmente, na elaboração de um espaço dramático construído artificialmente por um trabalho cenográfico que procura diferentes efeitos através da iluminação. O Expressionismo alemão, afirma Deleuze, evocava a vida não orgânica das coisas, uma vida que ignorava a moderação e o limite rompendo com o princípio orgânico instaurado por Griffith. O princípio da imagem expressionista estava totalmente fundamentado na pré-estilização do material colocado em frente à câmara, como forma de traír o realismo da imagem fotográfica. (Augusto, 2004: 86-87)

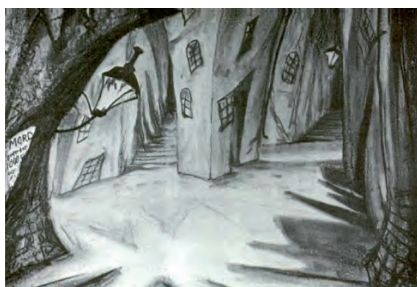


Figura 1: Um esboço feito por Hermann Warm para *Caligari*

Um exemplo deste retorno ao gótico está no filme de 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene, e cujo intertítulo inicial (da versão americana) não podia ser mais explícita: “um conto do moderno reaparecimento de um mito do século XI, envolvendo a estranha e misteriosa influência de um monge charlatão sobre o sonambulismo”.^[3]

Claro que muito mais que a legenda inicial é a história em si mesma (e os seus personagens) envolta num miste-

3 “A tale of the modern re-appearance of an 11th Century Myth involving the strange and mysterious influence of a mountebank monk over a somnambulist”. Na versão original há apenas a indicação inicial “I. Akt” que remete para a organização teatral.

rioso e assombroso desenrolar e, naturalmente, o modo como foi filmada. O personagem Francis é em si mesmo a representação de um ego desestruturado e diríamos, torturado, perturbado mentalmente pela visão que a sua consciência lhe dita (de que só temos eco no final do filme ao percebermos que Francis está no pátio do hospital psiquiátrico) de um mundo alucinatório e esquizofrénico, em que o ego do personagem parece invadir o horizonte percetivo do espectador, induzindo à desorientação cognitivo-sensorial que o movimento expressionista procura atestar.^[4] Neste sentido, o modo como foi filmado associa-se, entrecruza-se de tal forma com o enredo, que nos é impossível pensarmos noutra forma de abordagem cinematográfica senão a dada pelo expressionismo.

Este último aspeto e absolutamente crucial para entendermos e entrarmos na visão do expressionismo alemão. Repare-se por exemplo, na forma como em muitas das cenas, as ruas, as casas, os telhados, mesmo alguns objectos são propositadamente filmados de modo desfocado, distorcido ou com pouca luz, ou ainda como parece que a câmara se ocupa das sombras desses mesmos objectos ou pessoas.^[5] Como refere M. de Fátima Augusto:



Figura 2: Cartaz de 1927 do filme *The Cabinet of Dr. Caligari*

4 Refere-se a este propósito Anna Powell: “I start my schizanalytic readings by revisiting the German Expressionist/Gothic film *The Cabinet of Dr. Caligari* directed by Robert Wiene. Madness, a traditional Gothic horror theme, is mixed with magical elements recalling the fantastic tales of Grimm and Hoffmann. Both are given a modern slant in the film’s depiction of contemporary asylum’s innovative treatments and potential for abuse power. The asylum director, Dr. Caligari, mixes the trickery of a mountebank with scientific research; clinical alienism with magical villainy. Insanity is both thematically represented and concretised by physical, sensory manifestation. The overtly artificial and distorted *mise-en-scène* might be read as the mental projection of Francis, the psychologically disturbed ‘hero’. The scenery colludes with experimental cinematography and Expressionism acting to induce mental and sensory disorientation. The spectator is submerged in a diegesis that undermines normative cognition”. (Powell, 2006: 25-26).

5 “...distorted perspectives and from narrow, slanting streets which cut across each other at unexpected angles. Sometimes also it is enhanced by a back-cloth which extends the streets into sinuous lines. The three-dimensional effect is reinforced by the inclined cubes of dilapidated houses. Oblique, curving, or rectilinear lines converge across an undefined expanse towards the background: a wall skirted by the silhouette of Cesare the somnambulist, the slim ridge of the roof he darts along bearing his prey, and the steep paths he scales in his flight. In *Expressionismus und Film*, Rudolf Kurtz points out that these curves and slanting lines have a meaning which is decidedly metaphysical. For the psychic reaction caused in the spectator by oblique lines is entirely different from that caused in him by straight lines. Similarly, unexpected curves and sudden ups and downs

a acentuação dos efeitos dramáticos será obtida também através das variações dos ângulos de filmagem, uma vez que os alemães tiravam as câmeras dos tripés para dar mais movimento e dinamismo à imagem. Luz e sombras entram em intenso combate e comportam relações concretas de contraste ou de mistura. (...) Percebemos, assim, que os graus de sombra no expressionismo são utilizados como *cores*. (...) Os jogos de sombras e distorções tendem a reforçar as características básicas das formas compondo um mundo obscuro e terrível que busca construir uma experiência sensível segundo as estruturas primordiais da alma humana. (Augusto, 2004: 87-89)

Nesta estética expressionista alemã, os filmes estão essencialmente marcados por uma aura de mistério, suspense, geralmente em ambiente urbano sombrio. Toda a cenografia e caracterização dos personagens vivem de uma certa dramaticidade, de uma opaca e ao mesmo tempo fantástica dramaticidade que procura recriar muito do imaginário e da psique humana.

Nosferatu, uma sinfonia de horrores de Friedrich Wilhelm Murnau de 1922 (em Portugal saiu como *Nosferatu, O Vampiro*) é talvez o filme inaugural do que acabámos de referir, mas talvez um dos melhores ‘cenários’ do que temos vindo a referir seja apresentado através do filme *Metropolis* de Fritz Lang de 1927 (curiosamente era o realizador escolhido para fazer *Caligari*, mas que acabaria por fazer inúmeras sugestões para o filme ter sucesso e sobretudo não “afugentar o publico”).^[6]

Façamos um breve parêntesis para lembrar algo do filme. Logo no início do filme, vemos aquilo que parece ser o despertar do dia e depois passamos para um plano onde vemos múltiplos pistons, rodas dentadas a trabalhar sincronizada e repetitivamente. Passamos à cena seguinte em que os ponteiros do relógio, que diga-se, tem apenas 10 números, coincidem exactamente com as dez; se olharmos para esse segundo que dá início às horas, numa mudança

provoke emotions quite different from those induced by harmonious and gentle gradients. (...) In *Caligari* the Expressionist treatment was unusually successful in evoking the ‘latent physiognomy’ of a small medieval town, with its dark twisting back-alleys boxed in by crumbling houses whose inclined façades keep out all daylight. Wedge-shaped doors with heavy shadows and oblique windows with distorted frames seem to gnaw into the walls”. (Eisner, 2008: 21).

- 6 “Today we know that Fritz Lang, who was chosen as the director of *Caligari* before Robert Wiene (he refused because he was still engaged in the filming of *Die Spinnen*), suggested to the production company that a good way of not scaring off the public would be to bring in a kind of *Rahmenhandlung* (framing-treatment), a prologue and epilogue in conventional settings supposed to take place in a lunatic asylum. Thus the main action, related in a conversation between two lunatics sitting in the asylum garden, became the elaborate invention of a fantastic world seen through the eyes of a madman”. (Eisner, 2008: 20).



Figura 3: Imagem do cartaz original do filme (1927) *Metropolis* de Fritz Lang

de plano, vemos as sirenes de fábrica a soltar todo o seu vapor. Esse segundo, da transposição de uma hora para outra, inaugura a “Schicht” que aparece em intertítulo, isto é, um novo turno de trabalho. Em tal fase temos um plano em que vemos os trabalhadores ordenadamente, ou melhor, compassadamente a trocarem de posições, como se marchassem. Mas não é apenas isto: temos igualmente um plano em que os trabalhadores entram num elevador e surge o intertítulo “Tief unter der Erde lag die Stadt der Arbeiter” que pode ser traduzido como “na profundidade, sob a terra, estava a cidade dos trabalhadores”. Depois surgem novos intertítulos, mas apenas destacamos que “No outro extremo da cidade dos trabalhadores na profundidade, erguia-se o alto complexo de edifícios conhecido como o

‘Clube dos filhos’ com as suas salas de aula e bibliotecas, seus teatros e estádios”.^[7]

Na verdade, estamos perante não apenas uma reinvenção do paradigma do mito da caverna mas da sua inversão. Se ponderarmos em paralelo com a moderna economia global, nesta alusão a essa profundidade, temos a tradução da realidade que a tolerância ocidental quer ver desaparecer debaixo do seu olhar, como que se desculpabilizando, como refere Slavoj Žižek, precisamente retomando o filme de Lang:

Na visão predominante ideológica dos dias de hoje, sinto-me tentado a afirmar que o próprio trabalho – isto é, o trabalho manual por oposição à chamada actividade simbólica –, o trabalho, e não o sexo, está a tornar-se cada vez mais o lugar de incidência obscena que deve ser ocultada do olhar dos outros. A tradição – que remonta à ópera *O Ouro do Reno*, de Wagner, ou ao filme *Metropolis*, de Fritz Lang – onde o processo produtivo se desenvolve debaixo de terra, em cavernas escuras, culmina hoje nos milhões de trabalhadores anónimos que transpiram nas fábricas do Terceiro Mundo, desde os gulags chineses às linhas de montagem indonésias. (Žižek, 2007: 5-6)

Uma visão igualmente desconcertante deste submundo cavernoso e industrial – que nos permitimos afirmar, muito mais febril que fabril –, é o filme de

7 “So tief die Stadt der Arbeiter unter der Erde lag, so hoch über ihr türmte sich der Häuserblock, der ‚Klub der Söhne‘ hieß, mit seinen Hörsälen und Bibliotheken, seinen Theatern und Stadions.“

1936 de Chaplin, *Tempos Modernos*, em que vemos algo alegoricamente semelhante àquilo que acabámos de descrever.

O filme de Chaplin começa com a icónica legenda de uma visão futurista, “tempos modernos é uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca de felicidade”. A primeira cena do filme, com cerca de breves 4 segundos, vemos um enorme rebanho de ovelhas em movimento que dá origem a um segundo plano, em transposição, sobreposto, para inúmeros homens que saem do metro e que se dirigem para um complexo industrial. A raiz de tal plano encontra certamente eco na denúncia nietzschiana do homem de rebanho. Depois seguem-se as cenas desconcertantes (que todos conhecemos) do Chaplin na linha de produção que acabam por levá-lo a um internamento psiquiátrico – e também aqui percebemos o anonimato em que fica registada a loucura ‘industrializante’ dos países de terceiro mundo.



Figura 4: Imagem de um cartaz alusivo ao show “Le Baiser de Sang” no Théâtre du Grand Guignol

Retomando a nossa análise e, como temos vindo a ver no decorrer deste ensaio, através dos filmes referidos (*O gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Metro-polis*), muitos destes registos e reflexões estavam já inscritos na literatura (e deram, como sabemos, origem a muitos filmes), como nos contos de Edgar Allan Poe, de Bram Stoker, de Mary Shelley, entre muitos outros. Nesta última, a obra gótica *Frankenstein ou o moderno Prometeu* (publicada em 1818) foi adaptada a rádio, teatro e cinema,^[8] e viria a marcar e a decidir todo o futuro daquilo que se veio a inscrever, erradamente quanto a nós, sobre a categoria do horror.

Na verdade, a literatura sustenta muito deste cinema mas também permi-

8 A obra de Mary Shelley foi desde a sua aparição sucessivamente adaptada a diversos meios de comunicação e entretenimento, como a rádio, cinema, televisão e banda desenhada. A primeira adaptação para cinema é realizada por Thomas Edison, mas é com a versão de 1931 de James Whale, que tinha como monstro Boris Karloff (aliás, William Henry Pratt), que a obra se afirma. É a partir deste filme que temos no imaginário coletivo a imagem de um monstro de rosto largo, plano, com cicatrizes e electrodos de movimento lento (que curiosamente, no romance de Shelley parece ser muito ágil).

tiu outras inscrições e transposições. Falamos de registros em que a palavra e o gesto se tornam vivas, em que os mesmos quadros sombrios, grotescos e simbólicos da psique humana se fazem chegar através da nobre arte do teatro. Em 1897, abria na famosa zona de Pigalle em Paris o *Grand Guignol* (que viria a encerrar 1962), teatro que era especializado em espetáculos de horror dito naturalista. Quando hoje vemos surgirem empresas que recriam cenários ao vivo do tipo *walking dead*, nada mais estão a fazer do que a recuperar um certo tipo de teatro como o do *Grand Guignol*.

Tal foi a fama deste teatro e a sua influência que muitos dos filmes produzidos dentro do género, viriam a ter como fundo (tema) precisamente o *Grand Guignol*. Veja-se *Mad Love* de Karl Freund (1935),^[9] *The Devil Doll* de Tod Browning (1936), *Theatre of Death* de Samuel Gallo (1967), o filme documentário *Ecco* de Gianni Proia (1963), *Bloodsucking Freaks* de Joel M. Reed (1975) e o muito mais conhecido *Entrevista com o Vampiro* de Neil Jordan de



Figura 5: Imagem do cartaz alusivo ao filme *Mad Love*

9 *Mad Love* de 1935, de Karl Freund, é baseado no livro de Maurice Renard *As mãos de Orlac* (e diz-se filmado ao estilo *Grand Guignol*). A história gira em torno do talentoso pianista Stephen Orlac (Colin Clive), da sua mulher Yvonne Orlac (Frances Drake) e Dr. Gogol (Peter Lorre). A história começa com Yvonne, no final de uma actuação no *Théâtre des Horreurs* em Paris, a ouvir uma actuação de piano executada pelo marido na radio. Recebe a visita e as felicitações do Dr. Gogol, que nunca deixara de assistir a um show de Yvonne e que sem saber do casamento dela com o pianista é confrontado e fica destroçado com a ida dela e do marido para Inglaterra. Nessa mesma noite, Orlac viaja para Paris de comboio onde vê Rollo (o atirador de facas) que está a caminho da execução. O comboio faz uma travagem brusca e Orlac sofre um acidente, indo Yvonne encontrá-lo de mãos mutiladas. Sabendo que o Dr. Gogol a admirava, ela leva o marido para efetuar a cirurgia de transplante de mãos. A operação é um sucesso mas Orlac descobre que não é capaz de tocar piano com estas mãos (mas de atirar bem facas). A obsessão do médico por Yvonne cresce e tenta afastá-la de Orlac, mas esta resiste. Sucedem-se uma série de eventos trágicos (assassinato), até que Orlac recebe um bilhete a dizer para ele se dirigir a um lugar específico onde tudo lhe seria explicado sobre as suas mãos. Encontra um homem com mãos metálicas que diz ser Rollo (trazido à vida pelo Dr. Gogol) e que lhe explica que aquelas eram as mãos dele. Orlac explica tudo a Yvonne e diz querer entregar-se na polícia. Yvonne em desespero dirige-se ao Dr. Gogol encontrando-o completamente louco que tenta estrangulá-la. O filme termina com Orlac a atirar uma faca a Gogol. Notas curiosas: Robert Wiene havia já adaptado este romance num filme produzido em 1924, *Orlacs Hände*. Tim Burton e Johnny Depp ter-se-iam inspirado nos filmes de Robert Wiene (sobretudo *As mãos de Orlac* e *O Gabinete do Dr. Caligari*) para realizarem em 1990 o filme *Edward Scissorhands*. De referir que o primeiro excerto de mão foi praticado no hospital Édouard-Herriot de Lyon em 28 de setembro de 1998.

1994 (uma das cenas marcantes do filme é precisamente passada no teatro *Grand Guignol*).

Relembre-se pois que o cinema era ainda um rebelde adolescente a descobrir as maravilhas da vida (Edison apresentava ao mundo os seus aparelhos de imagens, em 1895, os irmãos Lumière fazem as primeiras apresentações públicas do seu cinematógrafo, e nesse mesmo ano, Freud publica com Breuer os *Estudos sobre a Histeria*; Freud nunca se ocupou do cinema, mas em muitas das suas obras vemos analogias entre os aparelhos óticos e o aparelho psíquico).

Lou Andreas Salomé, a destroçadora do coração nietzschiano, referia num texto de 1913, que “a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação” e que “o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica” (*apud Braudy, 1975: 75*). Freud havia publicado pouco mais de uma dúzia de anos antes, em 1899, um artigo intitulado “Über Deckerinnerungen”.^[10] Este conceito de “lembrança encobridora” (Freud, 1987) pode ser uma via de análise para ajudar a compreender os traumas subjacentes aos conflitos interiores que estão incritos nas personagens quer no filme *Os olhos sem rosto* quer no filme *A pele que habito*. Tenhamos presente que o trauma na nossa terminologia contemporânea recai sob a designação (desde a DSM IV de 1994) de transtorno ou perturbação de stress pós-traumático. Sofrerão os personagens destes filmes de tal patologia? E em que medida expressam a influência do expressionismo alemão? Apesar dos pontos comuns entre ambos os filmes serem evidentes, isto é, a existência de médicos cientistas obcecados com uma tarefa franksteiniana, a trama tem diferenças que não sendo importantes, reclamam contudo o seu espaço próprio.

Os olhos sem rosto (1960) de Georges Franju é, a par com *Psicose* de Alfred Hitchcock, uma obra de certa forma transgressora (senão mesmo visceral-

10 Lembranças encobridoras são recordações cujo conteúdo manifesto parece, normalmente, banal, mas cujo conteúdo traz detalhes, sensações precisas e intensas que parecem quase alucionatórias. Assim sendo, sob o manto de um evento aparentemente banal parece haver outros fatos da vida psíquica, anteriores ou posteriores, significativos e que encontram nessa memória o substrato para se manifestarem sob a forma de símbolos.

A questão colocada por Freud é, então: por que nos recordamos de algo aparentemente irrelevante? Há duas forças psíquicas atuando neste processo: uma que confere a um fato, ato ou sentimento significado e importância e outra que é uma resistência à recordação. A lembrança encobridora seria, portanto, um rastro para se encontrar outras experiências conexas.

mente violadora do ponto de vista estético e psíquico),^[11] pois vem trazer um desequilíbrio ao coração dos próprios filmes de horror, quer dizer, vem enfatizar a questão da condição e natureza humana, na medida em que sugere que o ‘mal’ (diríamos para uma compreensão alargada do tema, ser uma entidade envolta ontologicamente num profundo mistério e fantasia) está aí, no quotidiano, no vizinho da casa do lado, num hotel de estrada, numa clínica médica. Dizendo de outra forma, não é um ser criado pela junção de conhecimentos alquímicos e científicos, não é um ser acordado das trevas ou de um submundo, não é um monstro mítico que regressa do passado ou um fantasma saído de um corpo que ameaça, mas o mal personificado na figura do médico (aquele que tem o dever de salvar).

O filme *Os olhos sem rosto*, clara e naturalmente vinculado ao expressionismo alemão e à tendência catalogante de *film noir*, baseado no único romance de Jean Redon com o mesmo nome (publicado um ano antes 1959, éditions Fleuve Noir), vamos encontrar um professor chamado Génessier, célebre cirurgia psicopata conhecido por seus trabalhos sobre heteroplastia, que tem uma filha Christiane. Esta fica horrivelmente desfigurada num acidente, ficando, digamos plastica e esteticamente, só com os olhos pintados. Para tentar restituir-lhe a beleza de antes, Génessier, com a ajuda de uma enfermeira, sequestram e mutilam mulheres bonitas para fazer as cirurgias experimentais de enxerto de pele.



Figura 6: Imagem do cartaz alusivo ao filme *Les Yeux sans Visage*

11 Do ponto de vista psicanalítico dir-se-ia com Powell que é quase uma experiência esquizoide, sem contudo deixar de ser uma experiência estética do ponto de vista do espectador e do ponto de vista da direção filmica: “a psychoanalytic reading of *Psycho* reveals nothing about the film as an aesthetic or visceral experience. Within the constraints of a classic realist thriller, Hitchcock remains unrepentantly expressionist, impregnating his *mise-en-scène* with aesthetic effects to dislocate the viewer’s normative mode of consciousness. He foregrounds the effects of light and shade, unusual camera angles and affective editing as well as imaginative play with symbols and narrative levels. Bernard Hermann’s music is composed and arranged for its potently affective force, aurally agitating and assaulting the audience in tandem with visual horror. As early as the title graphics, *Psycho* is permeated thematically by schizophrenia and aesthetically by schizoid lines of light. Horizontal lines are congenial to our optical scanning mechanisms and reinforce a sense of geometric balance. Here, they divide and move in opposite directions, disrupting compositional cohesion”. (Powell, 2006: 23-24).

Georges Franju faz deste filme uma obra de arte que só podemos descrever como de uma beleza grotesca ao explorar a mente do cirurgião, ao revelar a monstruosidade que existe naquele que devia ser o protector da vida. Atrevemo-nos a dizer que poucas obras são comparáveis à época, contudo, no sentido a que aludimos anteriormente – do mal presente no seio da humanidade –, só o filme inglês contemporâneo *A tortura do medo* (1960) dirigido por Michael Powell, se pode igualar em tal mestria (no original *Peeping Tom*; permitam-nos referir a conhecida questão do personagem Mark Lewis, que traduz muito do ambiente cinematográfico da época: “Sabe qual é a coisa mais aterrorizante do mundo? O medo!”).^[12] Em *Os olhos sem rosto*, literalmente aqui o ‘monstro’ é encarnado pelo Professor Génessier (Pierre Brasseur), pois é devido à alta velocidade em que seguia no seu carro, que tendo o acidente, a filha acaba desfigurada. Movido pela culpa ou por aquilo que seria uma espécie de “lembrança encobridora” freudiana (algo naturalmente passível de discussão), decide reconstruir o rosto da filha. Para isso, ele é ajudado por Louise, ex-paciente dele que rapta mulheres de olhos azuis e faces angelicais com vista a recriar a pele do rosto para a filha. E aqui começam a surgir pontos de contato com o filme de Almodovar. A máscara da filha não tem nem poderia ter qualquer expressão, como de resto encontramos também no filme de Almodovar, mas vamos por partes.

No caso de *La piel que habito*, a história poderia ser à la Mary Shelley, quer dizer, pegando na morte da sua filha, tentar fazê-la viver. Contudo, a trama é ligeiramente diferente. O Dr. Robert Ledgard (Antonio Banderas), igualmente um notável e obcecado cirurgião plástico, desde a morte da mulher que tenta recriar em laboratório uma espécie de pele humana. Atormentado

12 *Peeping Tom* é um filme (um dos que completa a “Sadian Trilogy” de Michael Powell) que nos faz mergulhar na cena, em que tudo está centrado no nosso olhar, pois a câmara *voyer* (se é que podemos dizer desta forma) do psicopata personagem Mark Lewis (interpretado por Carl Boehm, forma anglicizada do nome austríaco Karlheinz Böhm) nos leva ao interior da ação, quer dizer, estamos quase sempre a ver a perspectiva do assassino. Muito resumidamente: Mark Lewis trabalha num estúdio de cinema e nas horas livres prepara um documentário em que filma a morte de belas mulheres. Mata-as com uma afiada lâmina que está escondida no tripé da sua câmara. Lewis quer captar o momento certo, essencial do medo antes da mulher morrer junto a si. Na sua busca pelo momento perfeito, ele vai matando jovens até encontrar o seu *take* perfeito, o qual vai assistindo inúmeras vezes em uma sala escura da sua casa. Lewis é um homem atormentado desde a infância, sendo ele mesmo sujeito a experimentos da psicologia do medo através do seu pai (que o filmava, inclusivamente no dia do funeral da mãe, fazendo da vida de Lewis um autêntico *Big Brother*), e profundamente reprimido pelo sexo feminino. Isto é ainda mais evidente quando se apaixona pela inquilina e vemos o dilema emocional de Lewis ganhar espaço no desenrolar da trama.

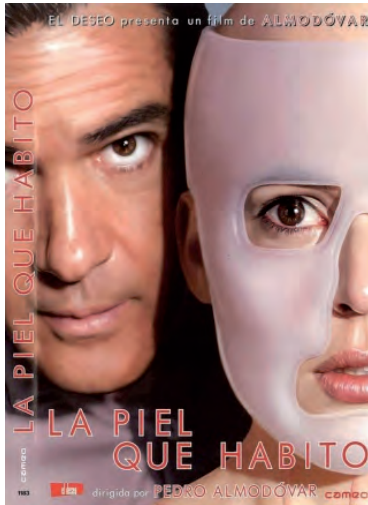


Figura 7: Imagem do cartaz alusivo ao filme *La Piel que Habito* de Almodovar

pela morte da mulher, o cirurgião mostra-se determinado em criar uma pele artificial para seres humanos. No entanto, o cirurgião (e o espetador) é surpreendido com a morte da sua única filha, também ela num estado mental duvidoso, que fora aparentemente violada por um rapaz que acabara de conhecer. O cirurgião captura o rapaz, aprisiona-o em sua casa e faz dele a sua cobaia. Curioso verificar que encontramos no filme alusões à arte (diríamos fortemente erótica) de Louise Bourgeois e observam-se ainda duas reproduções, em grande tamanho, de duas pinturas de Ticiano, *A Vénus de Urbino* e *Vénus e o Organista*, que como sabemos a deusa equivalente a Afrodite rotulada de deusa do amor e da beleza.

Ora, se é verdade que o mote mítico e simbólico de beleza nos leva facilmente para as tramas de ambos os filmes, não é menos verdade que o ideal seria ter presente o mito de Mársias. Uma reinvenção do mito como que invertendo os papéis dos próprios carrascos e vítimas. A pele é aqui verdadeiramente a questão central que mobiliza o trauma. A figuração expressionista do rosto é dada através da pele. Se no filme *Os olhos sem rosto* não há expressão facial, em *A pele que habito* não pode haver, pois o conflito interior é assumido na pele total que o personagem veste, como se representasse a totalidade do ambiente psíquico dos personagens. Tanto Franju como Almodóvar sabem que a pele é não só o primeiro recetáculo da informação e sensação como é a apresentação do eu, o estímulo perceptível do meu rosto aos outros, e por isso a análise de Didier Anzieu ao conceito de “moi-peau” (“Ego-pele”) acentua essa marca ontológica e subjetiva daquele que é no mundo. Acentua porque a noção de “Ego-pele” expressa diversas funções, mas além disso, torna-se central para a compreensão do fenómeno humano e do que significa ser humano. Entre essas funções destacamos: a sustentação – o “Ego-pele” mantém a psique como a pele sustenta os músculos; a proteção – o “Ego-pele” funciona como um escudo protetor contra a estimulação indesejada e a agressão; a individualização – o “Ego-pele” confere ao Eu um sentido de singularidade, tal como

é pele é individual; a significação – o “Ego-pele” regista a informação tátil e sensível, biológica e socialmente significativa, mantendo sob esses registos a qualidade de uma superfície original, onde se inscrevem traços de comunicação pré-verbal (cf. Anzieu, 1985).

Assim, o que vemos nestes dois filmes é uma espécie de instrumentalização expressionista do mito de Mársias, pois segundo esta conceção de “Ego-pele” de Anzieu, o espetador identificar-se-ia com a identificação significativa que preside a um tal conceito. Dizendo ainda de outro modo, em tais filmes, dá-se um reencontro com esse *Ego* mais profundo pela expressão da violação-reconstrução do elemento identificador e individual que caracteriza cada um dos personagens em particular como individualmente em cada espetador. Nesse sentido, o ‘horror’ com que foram catalogados muitos dos filmes da época e nomeadamente os filmes do expressionismo alemão, ou filmes mais recentes como o de Almodóvar que são classificados de *thriller* psicológico ou drama e suspense, não vivem certamente da repulsa, do ódio, da aversão (que efetivamente o horror deve expor), mas dessa expectativa e espanto que a experiência estética cinematográfica propõe através de categorias como o grotesco, de que de resto, o mito de Mársias volta a ser novamente um bom exemplo. Assim, a pensabilidade da existência de um sublime na obra de arte deixa-se antever como possibilidade de agregação de categorias. Ora, se é certo que o expressionismo alemão é uma rutura, também não é menos verdade que o grotesco figura como rutura nos cânones das teorias da arte, pelo que é legítimo pensar que o expressionismo vive desses mecanismos de valorização de *Ego*, que vive dessa visão individualizante de um Eu que apesar de mergulhado nas mais variadas e absorventes experiências do quotidiano, deixa libertar os processos criativos de um (in)consciente que só o expressionismo pode soltar. Façamos exatamente isso, aqui e agora e, imagine-se *A pele que habito* a ser filmado (por Lang ou Wiene) segundo os preceitos do puro expressionismo alemão. Teríamos um quadro estético expressionista e grotesco, que ao invés de materializar as *phantasias*, abriria as portas à contemplação do “Ego-pele” que nos individualiza e nos faz sermos ao mesmo tempo, espetadores e atores de um mundo em constante (des)figuração e distorção (expressionista).

Referências

- ANZIEU, Didier (1985), *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod.
- AUGUSTO, Maria de Fátima (2004), *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens*, São Paulo, Annablume / Belo Horizonte, FUMEC.
- BRAUDY, J.-L. (1975), “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications*, [S. l.], vol. 23, pp. 56-72.
- EISNER, Lotte H. (2008), *The Haunted Screen – Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press.
- FREUD, Sigmund (1987), *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Ed. Imago, vol. III [Edição Standard Brasileira].
- HUISMAN, Denis (1997), *A Estética*, Lisboa, Edições 70.
- JANSON, H. (1992), *História da Arte*, Trad.: J. Ferreira de Almeida e M. Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POWELL, Anna (2006), *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- ROSENFELD, Anatol (2002), *Cinema: Arte e Indústria*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- ROTHKO, Mark & GOTTLIEB, Adolph (1988), “The Portrait and the Modern Artist”, in *Catálogo Exposição* [23 de setembro de 1987 – 3 de janeiro de 1988], Madrid, Fundación Juan March,
- ŽIŽEK, Slavoj (2007), *Os Direitos humanos e o nosso descontentamento*, Trad.: Leontina Luís. Mangualde, Edições Pedagogo.

Nota: imagens recolhidas em acesso livre e através da *Bibliothèque Nationale de France*.

PESSOA E O CONFLITO ENTRE AS ARTES

Rosa Maria Martelo

PROFESSORA ASSOCIADA COM AGREGAÇÃO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL.
INVESTIGADORA DO INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA.

rmartelo@letras.up.pt

*Os românticos tentaram juntar. Os interseccionistas procuram fundir. Wagner queria musica + pintura + poesia.
Nós queremos musica x pintura x poesia.*

Fernando Pessoa

*Só a música e a literatura ficam.
A literatura é a forma intelectual de dispensar todas as outras artes.*

Fernando Pessoa

*O escritor enquanto vidente e ouvinte, objectivo da literatura:
é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.*

Gilles Deleuze

Não suscita discussão a ideia de que as artes se fazem “umas contra as outras”, no duplo sentido da complementaridade e do conflito, para recordar a sugestiva formulação de Jean-Luc Nancy em *Les Muses* (2001: 163 ss). Na especificidade técnica que as singulariza, as artes são sempre concretas, sendo essa concretude prévia a qualquer tipo de ideias gerais acerca de *a arte*: “Existem musas, não uma musa”, resume Nancy (2001: 11). Ou seja, pensar as artes envolveria sempre questões pragmáticas, enquanto a arte, como conceito, suporia uma ontologia. E mesmo a reflexão ontológica não poderia ignorar a existência das artes, plurais, tecnicamente diversificadas, ao mesmo tempo complementares e conflituantes. Lembremos, por exemplo, a célebre revisão, ou reversão, operada por Leonardo da Vinci na asserção “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”, atribuída por Plutarco a Simónides de Ceos. Leonardo, que valorizava a pintura acima da poesia e da música, e mesmo da escultura, pro-

põe uma outra escala de valores, ao defender que, se a pintura é poesia muda, então a poesia é pintura cega. A comparação entre as artes, o *paragone*, para recordar os muito argumentados debates renascentistas, concorre para a compreensão recíproca entre elas e tem uma extensa presença na cultura ocidental (cf. Eidt, 2008: 10-13). É nesta tradição que Lessing irá opor a poesia como arte do tempo à pintura como arte do espaço, ou que os românticos irão reabilitar a música. Quanto a Fernando Pessoa, digamos que pensa o conflito entre as artes nesta tradição, mas sob uma perspectiva bastante singular.

À primeira vista, a teorização pessoana em torno do interseccionismo e do sensacionismo evidencia uma enorme indiferença relativamente a todas as artes que não a literatura. Nas muitas reflexões dedicadas por Pessoa ao confronto entre as artes, a literatura costuma triunfar sem grande esforço – e até sem grande argumentação, se pensarmos na radicalidade de muitas das afirmações que lhe conferem superioridade perante qualquer outra arte, da música à pintura, passando pela escultura, pela arquitectura e pelo teatro ou a dança. “Só a literatura é arte” é uma tese recorrente nos textos pessoanos, declinada em diversas modulações;^[1] e a designação das restantes práticas artísticas através de expressões como “pseudo-artes” e “pré-artes” (Pessoa 2009: 294-295) parece dizer tudo. Veja-se, a título de exemplo, como a literatura triunfa perante a escultura:

A descrição de uma estatueta, feita em linguagem bella é absolutamente essa estatueta, com toda a sua belleza plástica *mais* o movimento, o *rhythmo vivo*, o *som* correspondente ao *rhythmo*, na pedra parada morta, das suas linhas. (*Idem*: 282)

E todavia, tanto radicalismo acaba por deixar no ar alguma incerteza e suscita algumas perguntas. Afinal, o que está em causa nesta tomada de posição quando, simultaneamente, Pessoa parece valorizar uma poesia capaz de competir com todas as artes e no terreno de cada uma? A literatura rivalizaria com a música no plano rítmico, mas também com a pintura no plano da sugestão visual, e com a arquitectura no respeito por um princípio construtivo e organista. Deverá, ou poderá, a literatura oferecer sincreticamente tudo quanto nas outras artes apenas poderia surgir parcelado? Com efeito, o que parece importar a Fernando Pessoa é sempre mais da ordem da síntese do que da alternativa, ou seja, tratar-se-ia menos de a literatura ter propriedades que a distinguem

1 Outra variante é “A única arte é a literatura” (cf. Pessoa, 2009: 294).

das outras artes do que de ela ter sincreticamente capacidades heurísticas e estéticas de que as outras artes só poderiam dispor de forma isolada. Dito isto, a especificidade da literatura também é valorizada, sendo reconhecida ao nível do pendor abstracto da linguagem como matéria artística. Nenhuma outra arte seria capaz do mesmo nível de abstracção.

Pessoa hierarquiza em vários momentos as diferentes artes, sugerindo sempre a superioridade da literatura, da qual apenas aproxima a música e a filosofia (mais precisamente a metafísica, que considera uma arte). Num fragmento associado por Jerónimo Pizarro ao atlantismo esboçado num “3º manifesto” (meados de 1915), podemos ler:

As artes são:

de divertimento – canto, dança, representação.

de ornamento – pintura, escultura, architectura.

de /expressão/ - musica, literatura, philosophia.

A orientação moderna deve tender a abolir as artes de diversão e de ornamento, substituindo-lhes as artes de expressão – unicas verdadeiramente creadoras de civilização.

Devemos, mais, tender a eliminar d’essas artes de Expressão as suas formas baixas e inferiores, que são aquellas em que elas se assemelham ás outras artes (...)

(Pessoa, 2009: 133-4)

Se, de acordo com este excerto, as artes ditas de expressão, ou seja, a música, a literatura e a filosofia, nem sequer deveriam, idealmente, guardar quaisquer semelhanças com as restantes artes (pois isso corresponderia a uma inferiorização), já ao idealizar uma resposta para a pergunta “O que quer *Orpheu?*”, Pessoa define o sensacionismo como resultado de uma “Grande Synthese” no tempo e no espaço. E é ainda mais radical:

Mais do que a fusão de todas as terras e de todos os tempos, a litteratura sensacionista para mim, deve ser a fusão de todas as artes – uma litteratura que dispense a existência das trez artes plebeias, da dança, do canto da representação, e das 4 artes burguezas, da pintura, da escultura, da arch[itectura] e da musica, porque contem tudo quanto essas artes dão ás creaturas inferiores, mas transcendentaliza-as pela idea para uso da aristocracia doente e completa que a nossa hyper-civilização produziu. (*Idem*: 77)

Consideradas artes plebeias, a dança, o canto, a representação são também referidas como “pseudo-artes” (2009: 295), enquanto “pintura, etc.” seriam “pré-artes” (cf. *ibid.*). Como é demonstrado por Rita Patrício, as reflexões de

Pessoa situam-se no seguimento do debate romântico em torno da hierarquização das artes, e retomam, muito em particular, a discussão kantiana, e depois hegeliana, do valor relativo das artes, particularmente da música e da poesia. Não por acaso, serão estas as duas artes que irão merecer mais atenção por parte de Pessoa – e não o debate do século XVI, protagonizado por Leonardo da Vinci, por exemplo. Como recorda Rita Patrício, para Kant, a posição da música na hierarquia das artes é variável e “depende do critério adoptado: arte menor, pela sua actuação sem conceito, arte maior, se se entender a que age de forma íntima, ainda que fugaz e oferecendo um horizonte de universalidade” (Patrício 2012: 56). Já Hegel, ao hierarquizar as artes, “tende a privilegiar a poesia como a forma de arte por excelência” (*idem*: 57), tal como Pessoa também virá a defender aplicando um critério de valorização da dimensão cognitiva das artes. Compulsando alguns fragmentos de *Erostratus*, Rita Patrício resume um dos possíveis critérios:

Só a música e a literatura ficam porque só estas são verdadeiramente arte, na medida em que nenhuma outra actividade as poderá substituir e a nenhuma outra se podem submeter. Aqui, a autonomia e o carácter absoluto destas formas artísticas garantem o seu estatuto de arte. (Patrício, 2012: 66)

Noutros momentos, nem a música resistirá. Assim acontece quando Pessoa idealiza manifestos “Contra todas as artes” nos quais defenderia ser a Literatura a única arte (Pessoa 2009: 286); ou quando faz afirmações tão radicais quanto esta: “A pintura, a musica, etc. são confissões de impotência artística porque não são literatura” (Pessoa 2009: 284). Ou então quando discorre nestes termos:

Por concretização abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Por isso não considero artes a pintura, a escultura e a architectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Ha so trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica... (Pessoa, 2009: 172)

Defender a existência de apenas três artes, sendo que uma (a metafísica) é comumente tida como um campo da filosofia, enquanto à outra, a música, o próprio Pessoa acaba por colocar reservas, equivale a sugerir o que os textos repetem em vários momentos, ou seja, que “só a literatura é arte”. As razões

para tal passariam por valorizar uma relação entre arte e abstracção à qual a literatura responderia sempre mais eficazmente. Vão nesse sentido as reflexões de Pessoa acerca da importância da Quarta Dimensão em arte, nas quais valoriza o primado da sensação e o princípio de que esta é “[a] única realidade verdadeira” (*in* Lopes 1993: 271). “Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões”, escreve Pessoa (1915-1916). E continua: “Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos segue que a sensibilidade (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’ellas” (*in* Lopes 1993: 270). É nesta base que Paula Cristina Costa sintetiza: “O Sensacionismo é a Arte da Quarta Dimensão e *Orpheu* é o órgão deste movimento” (*in* Lopes, 1993: 98). Ao que tudo indica, a Quarta Dimensão está directamente relacionada com uma arte das sensações autonomizadas, cultivadas “em estufa” como diz Bernardo Soares em “Educação sentimental” (1998: 433); portanto, com uma arte da multiplicidade das sensações sem objecto que as determine de maneira imediata. Quer dizer: uma arte do sonho.

Cerca de 1913 presumivelmente, Pessoa escreve um texto assaz extraordinário no qual define a arte moderna como “arte de sonho”: “Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a acção, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização”, escreve (Pessoa, 1994: 156). Ao contrário dos sonhadores medievais e renascentistas, que podiam passar naturalmente do sonho à acção que o concretizaria, os modernos não alcançariam responder à complexidade do mundo. Resta-lhes, pois, o sonho despegado da vida, encontrando esta realidade na sua própria consistência, materializando-se como forma:

Desde que a arte moderna se tornara a arte *peçoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior — para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho. (Pessoa, 1994: 157)

É na sequência desta afirmação que Pessoa vai definir o poeta do sonho em função de duas dimensões que aqui importa sublinhar, a visão e a audição:

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é *da vista* geralmente. Pouco sabe auditivamente, táctilmente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho). (*Idem*: 158)

E um pouco antes, Pessoa falara da música:

O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva [?] de Sycorax. A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música, moderno todo, no que valioso e grande, é a composição suprema de quanto aqui teorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer *das coisas que comunicam o sonho*. A música é uma delas. (*Idem*: 157-8)

Visual e melódico, este poeta do som e da imagem parece recuperar a tradição simbolista. Mas, mais do que mostrar-nos isso, este fragmento deixa antever uma ideia de ritmo que é essencial ter em conta. Rita Patrício, que se debruça metodicamente sobre a noção pessoana de ritmo, estuda o modo como, num texto possivelmente escrito à roda de 1924,^[2] Pessoa analisa o conceito de *palavra*, no contexto da poesia, destacando que “começa por considerar que a palavra seja “numa só unidade, trez coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o *rhythm* que envolve esse sentido e esses sentidos” (Patrício, 2012: 105). Para Pessoa, esses elementos “são consubstanciados”, isto é, produzem uma “percepção sintética em que se entrevivem todos trez” (*apud* Patrício 2012:107). Ora, conhecemos bem o processo de hiperco-dificação envolvido neste entendimento. Henri Meschonnic chamou-lhe significância:

Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, em particular), produzem uma semântica específica e distinta do sentido lexical, que designo por significância: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso. Estas marcas podem situar-se a todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. No seu conjunto, elas constituem uma paradigmática e uma sintagmática que, precisamente, neutraliza a noção de nível. Contra a redução corrente do “sentido” ao lexical, a significância diz respeito a todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, destaca as séries. Assim, os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O “sentido” deixa de pertencer às palavras, lexicalmente. (...) E sendo o sentido a actividade do sujeito de enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no discurso e através do seu discurso. (1982: 216-217)

2 Para uma leitura integral, cf. Pessoa (1994: 79).

As afinidades entre a visão holística e não quantitativa do ritmo que encontramos em Meschonnic e as reflexões pessoanas à roda de 1923-24 são inúmeras. Num segundo texto, também destacado por Rita Patrício (2012:108), Pessoa escreve:

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente. (Pessoa, 1994: 75)

Fernando Pessoa subscreve, portanto, uma ideia de poesia que poderíamos fazer remontar a Diderot quando, na “Lettre sur les sourds et les muets” (1751) defende que toda a poesia é emblemática, no sentido em que faz um uso da palavra no qual a imagem está envolvida. Perto de cem anos depois, nas célebres cartas ditas do Vidente, Rimbaud descreverá a emergência de um poema como o acto de ver e ouvir o pensamento, uma visitação de imagens e sons livres e ritmicamente organizados (uma banda-som, articulada com uma banda-imagem). A noção pessoana de ritmo inscreve-se nesta ideia moderna de poesia. Em 1912, nos ensaios que publica em *A Águia*, dedicados à Nova Poesia Portuguesa, o poeta já insistia na plasticidade da imagem, já valorizava a poesia como um “pensar e sentir *por imagens*” (Pessoa, 2000: 47). Podemos acrescentar que essas imagens seriam orquestradas por um pensamento rítmico. Reencontraremos a mesma formulação em modulações diversas por parte de diferentes poetas do século XX vindos da tradição moderna, e, de resto, leitores de Pessoa: Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Ruy Belo, entre outros. A propósito da experiência levada a cabo nos “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, Sena fala de transferir o carácter mítico-semântico da linguagem para “a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico)” (Sena, 1978: 159); em “Arte Poética IV”, Sophia descreve a emergência do poema como um tornar-se “sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas” (Andresen, 2004: 77). Em *Melómena*, Fiamma cunha a expressão “open-samen-/ tovisual”, ligando as sílabas todas num contínuo no qual inscreve uma cesura não coincidente com as fronteiras lexicais (2006: 254). Por sua vez, Ruy Belo afirma em “Um poeta explica-se”: “A poesia mete-se pelos olhos dentro, é uma forma de visão que ensina a ver” (...) (2002: 290). Quanto a Gastão Cruz,

a importância atribuída pela sua poesia à imagem pode bem ser ilustrada por um poema como “Velha imagem”,: “Peso do céu que nunca dirá nada/ como um golfo de morte um poço/ em que não entra o balde que na casa/ cortava outrora a escuridão da água” (2009: 304).

Na medida em que subjaz à singularidade de uma determinada relação som/imagem, o ritmo é entendido como condição da liberdade do pensamento (Herberto Helder diria do “estilo”). Esta é uma ideia moderna que Fernando Pessoa também subscreve e ajuda a constituir. Em 1930, Álvaro de Campos assina um breve texto no catálogo do Primeiro Salão dos Independentes, que foi organizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes com o intuito de dar lugar à divulgação dos artistas modernos. Campos escreve, portanto, para artistas plásticos, e ao lado deles. E defende o seguinte:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfónico” fala-se exactamente, e não de um modo translato e fácil.

(Pessoa, 2000: 411)

Na mesma linha de pensamento, acrescenta ainda que, no caso das artes visuais, nas quais a dimensão de literatura parece menos evidente, “linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições, são fenómenos verbais dados sem palavras” (*ibid.*). Em todas as artes, Fernando Pessoa valoriza o conteúdo proposicional, que associa, provavelmente, à capacidade de produzir civilização; portanto, a literatura surge-lhe como aquela arte em que a abstracção ideativa é mais fácil de conseguir (a música parece-lhe superior no plano da expressão, mas não ao nível ideativo). E todavia, como procurei mostrar, Pessoa também valoriza na poesia, a imagem e o ritmo, a visualidade e a música. E a arquitectura, ou seja, a dimensão construtiva. Se todas as artes forem, como diz, “uma forma de literatura”, devemos reconhecer que também a poesia será, de acordo com a sua argumentação, uma forma de imagem, e uma forma de música. Ou seja, ao destacar sistematicamente a literatura das outras artes, Fernando Pessoa, acaba por mantê-la em constante diálogo interartístico. Um diálogo bem mais vivo do que a reiterada afirmação de que “só a literatura é arte” poderia deixar supor.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2004b), *Dual* [1972], *Obra Poética*, edição definitiva de Maria Andesen de Sousa Tavares e Luís Manuel Gaspar, Lisboa, Caminho.
- BELO, Ruy (2002), *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais (2006), *Obra Breve*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CRUZ, Gastão (2009), *Os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- EIDT, Laura M. Sager (2008), *Writing and Filming the Painting – Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam e New York.
- LOPES, Teresa Rita (org.) (1993), *Pessoa Inédito*, Lisboa, Livros Horizonte.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du Rythme*, Paris, Verdier.
- NANCY, Jean-Luc (2001), *Les Muses*, Paris, Galilée.
- PATRÍCIO, Rita (2012), *Episódios da Teorização estética em Fernando Pessoa*, Braga, Húmus / Universidade do Minho.
- PESSOA, Fernando (1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª ed., Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (2000), *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2009), *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, IN-CM.
- SENA, Jorge de (1978), “Posfácio – 1963”, *Poesia II*, Lisboa, Círculo de Poesia.
- SOARES, Bernardo (1998), *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

QUAND LE BRUIT DES CANONS ÉCLATE: FERNANDO PESSOA E AS ARTES MENORES

Rita Patrício

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS DO INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.
INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL.
rpatricio@ilch.uminho.pt

1. Jean Seul

Data de 1908 um primeiro ensaio pessoano de uma *coterie* de autores inexistentes. Em *The Transformation Book, or Book of Tasks*, pequeno caderno artesanal cuja capa está assinada por F. Nogueira Pessôa, é registada a atribuição de distintas tarefas autorais a quatro figuras : Alexander Search, Charles James Search, Pantaleão e Jean Seul. Na quarta folha, lemos a apresentação mais detalhada deste último nome, « full name supposed to be: Jean Seul de Méluret”. Esta figura, “supposed to be born in 1885 on the 1st. of August, one year older than Charles Search and three older than Alexander”, distingue-se pela sua tarefa, a de escrever em francês “poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose” (Pessoa, 2006: 40). E elencam-se os projetos atribuídos a este autor: *Des Cas d’Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*, os dois últimos com a indicação genológica de sátiras. De todos estes projetos conhecemos vários fragmentos, mas a estes títulos não correspondem textos acabados, nem organizados pelo seu autor : com Jean Seul, temos, o que tantas vezes acontece com Pessoa, o anúncio de uma obra que nunca se concluiu.

A leitura dos textos neste caderno atribuídos a Jean Seul, apesar da sua natureza fragmentada e incompleta, torna-se produtiva para o entendimento do ideário estético do jovem Pessoa. Em todos eles, o autor revela a sua obsessão pelo tópico da decadência, estética e moral, situando-a num espaço muito preciso, a França, sinédoque da civilização ocidental. Entre eles, interessa-me para este breve ensaio uma questão muito particular em *Des Cas d’Exhibitionnisme*^[1] : o modo como se dá a ver, nos casos descritos, a recepção

1 *Cas d’Exhibitionnisme* aparece como título de um livro, numa lista datável de Setembro de 1908[48C'-48°], mesmo antes da sua atribuição a Jean Seul. Se este nome ainda aparece como

de Pessoa da emergência de algumas formas artísticas modernas, muito particularmente a dança. Será a partir destas nótulas que se pode pensar o lugar que o autor começa por atribuir a esta arte.

O texto prefacial de *Des Cas d'Exhibitionnisme* diz o isolamento a partir do qual Jean Seul – cuja solidão se inscreve no próprio nome – nos diz ter recebido uma notícia surpreendente e dolorosa:

Ici, à Lisbonne, et absorbé dans des occupations qui nous éloignent, nous avons lu il y a quelques mois ce fait, qui jusqu' à ce jour-là nous avait resté ignoré: de ce qu'on exposait, dans des music-halls, à Paris, des femmes nues. Cela sentait si fort la décadence – la grande, la profonde décadence – que la surprise m'a été plus que douloureuse. (Pessoa, 2006: 47)

A surpresa advém do conhecimento de uma nova forma artística que implica a desocultação do corpo que dança, já não integralmente coberto, mas antes em parte desnudado. O excesso do abalo que esta revelação provoca pode ser aferido na referência hiperbólica e insistente às dançarinas enquanto « mulheres nuas ». A leitura da notícia da exposição dos seus corpos agride de tal modo este sujeito que nestes passa a ver só a sua nudez. A forte impressão causada por estes corpos que dançam, explicita-se parenteticamente, é de natureza visual, o que deve ser sublinhado, se se pensar que a visão aqui impressionada decorre do que é lido, sustentando-se a vividez da forma exclusivamente na imaginação deste leitor, que paralisa uma imagem destas mulheres: o que é retido do que se lê é a exposição estática da nudez dos corpos.

Depois, o que dolorosamente surpreende torna-se matéria de reflexão e, enquanto tal, o caso da dança nos *music-halls* parisienses revela-se a evidência da realidade que o determina, a decadência em que mergulha toda a civilização ocidental, de que a França seria o exemplo maior:

Mais il n'y avait pas là-dedans – je réfléchis – rien à s'étonner. Étant données les immenses forces de décadence – s'il y a quelque chose que l'on puisse appeler une force de décadence – déchainées depuis longtemps dans la civilisation moderne et, spécialement, dans la France, qui la représente plus que /toute/ autre nation, il n'était pas dif-

autor de *La France en 1950* numa lista intitulada *Estudos Contemporâneos* posterior a 1911 [48H-7¹], as referências a *Des Cas d'Exhibitionnisme* posteriores ao *Transformation Book* elidem este nome de autor (cf. Pessoa, 2006: 41-45).

ficile à prévoir que dans peu de temps apparaîtraient des formes plus accentuées – plus accentuées je veux dire, pour la vision – de dégénérescence sociale. (Pessoa, 2006: 47)

O que começou por causar surpresa é agora tido como consequência previsível e estas dançarinas passam a ser entendidas como casos de exibicionismo, ou seja, de uma patologia. Seria enquanto casos de uma perversão que se tornariam objetos de análise^[2] :

Or, il est plus que notre conviction profonde que les cas de nudités publiques dans les music-hall/s/ de Paris, et, peut-être, d'ailleurs – car pour le cas c'est le fait qui importe et rien de plus – ne sont que des cas d'exhibitionnisme inévident, /masqué/. Cette conviction paraît étrange, mais ce n'est que quand on n'a pas étudié la maladie en question. Pour bien montrer que les faits dont nous parlons ne sont que des cas d'exh[ibitionnisme] me il faut creuser cette matière, il faut l'approfondir, il faut analyser dans toute son extension cette perversion sexuelle.

C'est ce que nous allons faire. (Pessoa, 2006: 49)

O que chegou até nós relativamente a este projeto está longe de cumprir este propósito analítico do exibicionismo como caso de perversão sexual e o que temos são fragmentos inacabados que uma obra que nunca chegou a sê-lo^[3]; mas, nas nótulas que hoje podemos ler, o que surge relevante é o esboço de poética delineada na correcção do que poderia ser entendido como arte. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem : « Cette sottise d'idée que l'exhibitionnisme c'est de l'art est basée sur le fait de ce que c'est un étalage, et, en plus, sur la simulation » (Pessoa, 2006 : 53). Se, nas definições correntes, aquilo que se exhibe poderia ser recebido como uma forma artística, porque se apresenta enquanto representação teatral, o que aqui se defende é a natureza perversa de todas as formas de exibição, que são entendidas

2 Veja-se, por exemplo, a nota sobre Maud Allan, especialmente conhecida pela sua interpretação de *Salomé* em 1908, no London Palace Theatre, em que podemos ler a seguinte indicação: “criticize her style of dancing and find if it is atavic or degenerative” (Pessoa, 2006:54).

3 No próprio prefácio encontramos o anúncio da falência da obra: “Le but de ce livre reste indiqué dans les lignes ci-dessus. Il n'est qu'une balle dans le combat. Mais étudions d'abord, dans quelques lignes, la forme qui doit prendre cette bataille. Si nous étions un grand et fort esprit, instruit et pondéré, nous aborderions la question de la dégénérescence de la civilisation occidentale, et, surtout, de la France, dans toute son ampleur, /en/ étudiant toutes ses formes, toutes ses tendances, toutes ses , etc. Nous en étudierions l'étiologie, les symptômes, la thérapeutique; nous en ferions le pronostic dans la mesure du possible. Ce livre-là, si l'on pourrait l'écrire, serait une belle oeuvre, une oeuvre vraiment utile. Mais l'entreprendre, non seulement pour nous, mais pour /de beaucoup/ qui valent bien plus que nous, n'aboutirait qu'à une oeuvre manquée » (Pessoa, 2006: 47-8).

como « naturalmente » teatrais : «En effet, de toutes les perversions sexuelles, l'exhib[itionisme] était naturellement indiquée comme la plus *scénique*. Le théâtral est sa nature même» (Pessoa, 2006: 53). A recusa em reconhecer qualquer estatuto artístico a uma modalidade que aparece como doentia anda a par de uma defesa da arte, de matriz hegeliana, que a concebe enquanto idealização : « L'art est une idéalisation. Car le réel en soi n'est pas une idéalisation. Donc ces exhibitions ne sont pas de l'*esthétique*. »

Mas vejamos um outro caso de exibicionismo que Jean Seul diagnostica como não-arte : a fotografia, que imediatamente aduz para ilustrar o carácter não artístico das formas que não idealizam o real: « C'est ainsi qu'une photographie peut-être belle, mais ce n'est pas de la peinture». O que se entende como confinado à reprodução de elementos objetivos suscita uma violenta reacção de recusa, aqui apresentada ironicamente :

Si l'exhib[itionnisme] est esthétique, cette description d'une chambre est admirable de réalisme artistique:

Dimensions 7^m x 4^m x 5^m

Plafond en blanc

Papier bleu¹ et blanc

Un lit

Un

Un vase de nuit dans le susdit.

Voilà de l'art.

Nous aurons bientôt d'idiots qui mettront des photographies dans les romans au lieu des descriptions. Il y en aura peut-être qui ne sait composer que des photographies. L'avenir voudrait ne pas illustrer ce volume-là. (*idem, ibidem*: 53-4)

A fotografia aparece aqui a dizer a falência de todo o investimento artístico. Tal como a dança em que as dançarinas mostram o corpo, a fotografia é um caso de exibição que toma o real concreto como matéria suficiente para a forma apresentada e é essa limitação que determina a sua insuficiência enquanto arte. Estas formas, segundo Jean Seul erradamente recebidas como artísticas, em que se manifesta de um modo tão sensível a ausência de idealização despertam no enunciador destes textos um profundo desejo de defesa do que deva ser a arte:

Quand le bruit des canons éclate, quand la fumée de la poudre s'élève – on ne peut ignorer que la bataille a commencé. S'abstenir d'y prendre part, refuser à défendre les siens, ce serait, ou une lâcheté pure ou une trahison.

Or la guerre entre la décadence et la société a éclaté; que les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme. (*ibidem*: 47)

“Quand le bruit des canons éclate”: para o jovem Pessoa, na voz de Jean Seul, o momento é o do princípio de uma guerra. A luta que empreende é a que trará pela conceção da arte enquanto resultado e possibilidade de um modo da consciência do mundo e de si mesmo que liberte e eleve e, por isso, a arte consagra-se nas suas modalidades maiores, muito em particular a literatura e a música. O aparecimento destas novas artes, entendidas como não-artes, souu estrondosamente porque deram forma sensível, demasiadamente sensível, ao que o jovem esteta identificava, com desprezo, como a causa da mais irremediável falência artística, a ausência de idealização, ou seja, a exibição do corpo nu da realidade.

2. Bernardo Soares

Num dos textos publicados no nº 3 da *Descobrimto*, em 1931, em que aparecem cinco importantes trechos do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, dando conta das razões pelas quais prefere a prosa relativamente ao verso, anuncia que estas tocam « no sentido íntimo de toda a valia da arte ». São alguns momentos desse texto que gostaria agora de analisar, tendo presentes as notas de *juvenilia* assinadas por Jean Seul, de que me ocupei na primeira parte.

Na legitimação da prosa como a arte maior – « Na prosa se engloba tãda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se engloba a possibilidade de o dizer e de o pensar » –, Bernardo Soares apresenta-a como a arte de todas as artes e descreve os processos dessa inclusão:

Na prosa damos tudo, por transposição: a côr e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o rhythmo, que a música não pode dar senão directamente, nêle mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem de formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade

que o escultor tem de deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. (*idem*, 2010: 323)

O que ressalta deste elenco de méritos artísticos da prosa é a sua capacidade de depurar os processos e os materiais que em todas as outras artes aparecem de modo mais direto. Se a prosa dá “tudo”, só o pode fazer porque opera sobre esse tudo uma alteração profunda, ou seja, o que as outras artes dão de modo imediato (falhando como grande arte) é aqui apresentado como tendo sido interiorizado e, assim, idealizado: cor e forma, da pintura, ganham, na prosa, “uma dimensão íntima”; proveniente da música, o ritmo adquire um “corpo formal” e “segundo corpo que é a ideia”; a estrutura, que na arquitectura está presa à objectividade absoluta da matéria, enforma agora “ritmos”, “indecisões”, “decursos” e “fluidez”, isto é, dá a ver fluxos de consciência, idealiza-se; a realidade, que na escultura fica sempre presa às coisas do mundo, conhece uma transubstanciação e é o que dela se desprende e evanesce que interessa à prosa. A prosa é aqui descrita como a arte de todas as artes, precisamente porque as subsume e sublima, na medida em que realiza idealmente o que todas elas prometem de modo imperfeito. Nesse sentido, este texto é um dos possíveis desfechos para o conflito longamente ensaiado por Pessoa na discussão do valor das várias formas artísticas. Se as variações e as constâncias dessas formulações não importam agora, o que sublinho é que o autor ensaiou insistentemente uma confrontação das artes, seja em esquemas em que esboça a sua hierarquia, seja em textos em que apresenta essa seriação e sobre ela apresenta algumas razões: a confrontação é o modo privilegiado dessa apresentação, e o valor de cada uma das artes aparece quase sempre como relativo e gradativo, decidindo-se nesse confronto. Neste trecho, o conflito dá lugar a uma dominação inclusiva: na prosa os processos próprios das outras artes conhecem uma forma mais depurada que lhes assegura a participação nessa arte de todas as artes.

As razões das artes maiores, a literatura, e sobretudo a poesia, e a música, são aquelas que mais ocuparam Pessoa (cf. Patrício, 2012: 51-136). Nessas múltiplas tentativas de hierarquização, contudo, para além de serem constantes os lugares cimeiros ocupados por essas duas artes maiores, torna-se igualmente evidente a insistência nas outras artes como intermédias e é dessa categoria que o trecho de Soares começa por se ocupar. Mas este texto termina com a referência a um outro tipo de artes, « as artes menores, ou as que assim podemos chamar », e é para essa categoria artística que chamo a atenção:

Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se reflectem múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo. (*idem*, 2010)

A menoridade artística aqui atribuída à dança, ao canto e ao teatro repete o juízo que encontramos noutras passagens pessoanas. Em muitos momentos, estas artes performativas foram as mais desqualificadas por Pessoa, pela natureza concreta e perecível dos seus processos constitutivos e pela sua estrita finalidade de entretenimento^[4]. Se, neste trecho, a condição maior da prosa pressupõe a transposição de propriedades de todas as outras artes, essa totalidade inclui tanto as que aqui apareceram como intermédias (a pintura, a música, a arquitectura, a escultura, a poesia), como as formas entendidas como irredielmente menores. Dessas artes chegam à prosa, diz-nos Soares, reflexos múrmuros, ou seja, também o teatro e a dança contribuem para a grandeza da prosa, participando no elenco do « tudo » que a prosa dá.

O que gostaria de sublinhar é precisamente o modo como são descritos esses murmúrios da dança que se reflectem na prosa. A dança serve agora para figurar os ritmos verbais, « quando a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita ». Jean Seul via a nudez dos corpos femininos, Bernardo Soares vê o bailado e os efeitos dos corpos que dançam; se, com Jean Seul, o que era registado da dança era a imagem estática da nudez dos corpos, o que agora é reclamado para a prosa é o movimento sinuoso da ideia a despir-se; se, com o autor francês, o caso das dançarinas parisienses exigia uma análise de cariz científico, que as explicasse enquanto exemplo de exibicionismo, entendido como patologia sexual e sintoma social da decadência civilizacional do ocidente, com Bernardo Soares, o que fica é o fascínio perante a perfeição e a translucidez da sensualidade da dança. « Quando le bruit des canons éclate », temos com Jean Seul o choque que comporta repulsa, que exige explicação e que instaura uma guerra que pretende erradicar semelhantes manifestações de decadência; « quando a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita », Soares, pelo contrário, rende-se à sedução da dança e

4 Cf., por exemplo, Pessoa, 1994: 29-30 e 36.

a sua arte maior, aquela que dá tudo, é também uma « prosa que dança », ainda que seja só com reflexos múrmuros.

Esta murmuração tem ainda uma particularidade significativa: diz-nos Soares que todas as artes entram na prosa « por transposição ». Em cada uma delas, é-nos sublinhado esse transporte, sendo aclarado, como vimos, o que cada uma ganha na sua existência em prosa. Em relação às artes menores, com o teatro temos o mesmo processo de transmutação : « um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo ». Mas, de entre todas as artes, só a poesia e a dança se refletem na prosa pelo que são, a primeira sem que seja adiantada qualquer nota sobre a sua natureza uma vez incluída na prosa, a última nos « ritmos verbais que são bailados » e nessa comparação direta « a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita ». Se todas as outras artes se idealizam ao serem transpostas para a prosa, com a dança o que se ganha é, pelo contrário, uma vívida concretização, na manifestação da ideia como corpo dançante. Para Jean Seul, a dança desconhecia a idealização, na exibição de um corpo pressentido como excessivo e de uma nudez que aparecia como doentia, traços que a desqualificavam enquanto arte; com Bernardo Soares, a ideia, no mais perfeito modo artístico, a prosa, transforma-se num irrevestível corpo desnudado que dança.

Referências

- PESSOA, F. (1994) Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias, textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do P. Coelho, Lisboa, Edições Ática, (2ª edição).
- PESSOA, F. (2006) *Jean Seul de Méluret*, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. VIII., edição de R. Patrício e J. Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PESSOA, F. (2010) *Livro do Desasoscego*, Tomo I., Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. XII., Edição de J. Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PATRÍCIO, R. (2012), *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Braga, Húmus.

O (RE)CONHECIMENTO DOS MEMBROS DO *ORPHEU*

O CASO DE ALFREDO GUISADO

Carlos Pazos Justo

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS/GRUPO GALABRA (USC)
carlospazos@ilch.uminho.pt

Confiabilidade, estado da questão e conhecimento construído

Problematizar o conhecimento existente acerca do chamado Grupo do *Orpheu*, nomeadamente acerca de Alfredo Guisado, enquanto objetivo, prende-se, em última instância, com a necessidade de revisar e/ou atualizar algumas das práticas de pesquisa dos estudos literários, em crise para muitos (cfr., por exemplo, Goulart, 2001; Amaral, 2004). Paralelamente, a emergência da cultura como objeto de estudo coloca em questão, igualmente, a necessidade de repensar objetivos e, naturalmente, a *utilidade* das investigações na área; com os matizes necessários, parece impugnável formular projetos de investigação (fundamental ou aplicada) sem nos interrogarmos sobre a pertinência e os eventuais benefícios para a(s) comunidade(s) às quais estariam vinculados. Nesta direção, face a um aparente processo de deslegitimação ou desprestígio de algumas áreas das Ciências Humanas, os estudos literários à frente (e não, necessariamente, da *literatura*) (cfr. Torres, 2012), homologar as nossas pesquisas (estratégias, métodos, procedimentos, critérios de avaliação, práticas investigadoras, etc.) com as de outras áreas com percursos científicos, dito rapidamente, mais sólidos, apresenta-se como um caminho praticável e produtivo. Tenho presente, neste sentido, a afirmação de Itamar Even-Zohar:

No hay ninguna técnica literaria, entendida en términos de ley gobernante para cierto material, descrita por los estudiosos de la literatura, que sea exclusivamente literaria, no hay un solo principio textual que lo sea. Asimismo, la literatura como institución no se comporta de manera diferente de cualquier otra institución socialmente establecida (Even-Zohar, 2007: 70).

Uma orientação na direção proposta, sem significar uma impugnação ou desnaturalização dos estudos literários, contribuiria para a sua afirmação, especialmente no que diz respeito à sua utilidade e *confiabilidade*. Entendo ser, portanto, altamente pertinente e até necessário dedicar uma ampla atenção ao estado da questão. Assim, como trabalho prévio, antes de criar conhecimento novo, será necessário conhecer e avaliar as linhas de força do saber considerado indispensável e reproduzido pela historiografia literária ou outras, a respeito, no caso concreto que nos ocupa, do Grupo do *Orpheu*.

Para o efeito, a distinção proposta por Roberto Samartim (2012) e Cristina Martínez (2012) entre *conhecimento construído* e *estado da questão*, ademais de assumir questões capitais defendidas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu como a *reflexividade*, revela notórias vantagens na hora de criar conhecimento realmente novo e útil. Os dois conceitos, na formulação de Martínez Tejero, pretendem diferenciar:

entre a informação conhecida ('o que sabemos') e, doutra, a estrutura interna desse saber ('como e por quê o sabemos'), isto é, pretende-se pôr de relevo e incorporar a importância, mais além dos próprios resultados, do percurso na elaboração do saber, com o fim de explicitar a sua arquitectura (métodos de selecção e arrumação), agencialidade (quem e para quem), função (para quê), reprodução (maior ou menor aceitação dos critérios em uso), etc.; elementos estes nem sempre visibilizados nos próprios discursos ou atendidos nas elaborações críticas realizadas sobre eles. É possível sintetizar os dois itens manejados com a seguinte metáfora visual: o conhecimento construído corresponderia ao processo, o caminho para a edificação dum determinado saber, enquanto o estado da questão seria a conclusão ou o ponto de chegada (Martínez, 2012: 26).

Nesta orientação metodológica, o foco central da investigação desloca-se para as funções da *literatura* (Torres, 2004), ao passo que secundariza a análise dos produtos literários como objeto prioritário, constante, em geral, na área em questão. Por outro lado, assumir metodologicamente as noções apontadas, *conhecimento construído* e *estado da questão*, contribui para a imperativa distância relativamente ao objeto de estudo; i. e., seguindo esta orientação, não faz parte dos objetivos deste trabalho reivindicar ou elogiar o Grupo do *Orpheu*; implica, antes de mais, contribuir para a análise dos processos de canonização ou de secundarização, por exemplo, à volta dos produtores e produção órficos. Do mesmo modo, não pretendo abordar aqui Alfredo Guisado, enquanto produ-

tor literário vinculado ao *Orpheu* (e ao qual tenho dedicado vários trabalhos; por exemplo, Pazos, 2010 ou 2015), sob o signo da reivindicação ou homenagem.

2. Linhas de força do (re)conhecimento dos membros do *Orpheu*

Ativando o referido mais acima e sem ânimo de esgotar a matéria em análise, exponho a seguir algumas das que considero as linhas de força do entendimento do *Orpheu*, dos seus membros e repertórios, na historiografia literária portuguesa até a atualidade. Para tal, torna-se premente assinalar dois factos incontornáveis. Em primeiro lugar, contrariamente ao que sugerem muitos dos trabalhos realizados até a data, a posição do Grupo do *Orpheu* no campo literário português aquando da sua afirmação, por volta de 1915, estava bem longe do centro, podendo ser analisada em termos de secundarização ou até marginalização (cfr. Torres, 2007: 351-352). Nessa altura, os do *Orpheu*, eram vistos assim por, entre outros, o *conceituado* médico Júlio de Matos:

Os colaboradores do *Orpheu* nunca se revelaram como literatos senão em manifestações idênticas às que enchem as páginas da revista, e daí o não ser possível ajuizar do seu valor. O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles... (*apud* Júdice 1986: 61).

Repare-se ainda que nas primeiras notícias sobre a proposta órfica fora do âmbito português de que há conhecimento já ficava patente a sua excentricidade; dizia assim o correspondente galego Alejo Carrera, em 1915, acerca do lançamento da *Orpheu*: “Los llamados paúlicos han aguantado sobre ellos la implacable metralla de la prensa cotidiana lisbonense. Algunos diarios llegaron a dar la palabra al doctor Julio de Mattos, versado en enfermedades mentales” (Carrera 1915). A incapacidade dos órficos, por outro lado, para darem continuidade às numerosas iniciativas cogitadas (*Orpheu* 3, por exemplo) indiciam uma acusada falta de apoio e/ou sucesso dentro das margens do sistema literário português (insucesso reforçado, por seu turno, nas tentativas goradas de internacionalização; cfr. Sáez, 2012).

Em segundo lugar e face ao anterior, indubitavelmente o Grupo do *Orpheu*, com Fernando Pessoa à cabeça, forma parte, hoje, do centro do sistema lite-

rário português, do qual dá notícia, por exemplo, a sua presença no sistema educativo, afirmações como “[p]ode discutir-se se Fernando Pessoa é ou não, com Camões, ‘o maior’ poeta de língua portuguesa” (Lourenço, 1993: 11) ou a visibilidade e sucesso que tem alcançado o autor dos heterónimos no panorama literário internacional da mão de críticos como o célebre Harold Bloom; de outro ponto de vista, os numerosos eventos académicos (entre os quais se deve contar o que acolheu a comunicação que dá lugar ao presente texto) e de outro tipo que tiveram lugar em 2015, 100 anos após o lançamento da *Orpheu*, alicerçam o referido até aqui.

O entendimento cabal desta radical mudança de posição do Grupo do *Orpheu* no sistema literário português parece mais complexa do que habitualmente se costuma afirmar. Trata-se, é bom lembrar, de um processo temporalmente amplo (1915-2015!), atravessado por numerosos factos, nem todos oriundos do campo literário luso.

As primeiras notícias que temos a debuxar o (re)conhecimento dos do *Orpheu* surgem em finais da década de 20 do século passado da mão dos *pre-sencistas*. José Régio, A. Casais Monteiro ou Gaspar Simões serão os iniciadores de um longo processo de canonização do *Orpheu*, de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e, nomeadamente, Fernando Pessoa. As referências sistemáticas aos órficos, ao *Mestre* Pessoa, à publicação das suas obras, entre outros elementos, apresentam as bases, as ideias e os critérios para o mencionado (re)conhecimento dos do *Orpheu*. Serão explicitamente **critérios estéticos** a funcionar na seleção da produção e dos produtores órficos, tais como (todos, de alguma forma, à medida de F. Pessoa): (i) originalidade e novidade dos repertórios literários; (ii) a complexidade, de que a heteronímia pessoana seria o maior referente; (iii) a portugalidade dos repertórios; e (iv) certo mistério à volta, especialmente, de F. Pessoa. A estes elementos haverá muito provavelmente que acrescentar ainda o poderoso reforço exterior que supõe a ampla visibilidade internacional de Pessoa após a publicação do *Livro do Desassossego* em 1982, acontecimento temporalmente prévio à trasladação dos seus restos mortais para o Mosteiro dos Jerónimos, junto de Luís de Camões e Vasco da Gama. Não parece descabido falar, em rápida síntese, de um *fenómeno Pessoa*, a assombrar o próprio Grupo do *Orpheu*.

Ora, ao lado do anterior, a análise do *conhecimento construído* acerca do *Orpheu*, de Pessoa, deve ter em consideração, em meu entender, outros elementos, em aparência igualmente decisivos na longa viagem ao centro de alguns produtores e produtos órficos. Iniludivelmente, a análise deve ter pre-

sente as relevantes mudanças surgidas no campo literário português após a instauração do autoritarismo primeiro, e do Estado Novo depois: com especial sentido exemplificativo, a criação do Secretariado Nacional de Propaganda (SNP), “organismo de seu campo do poder [do Estado Novo], que procura estabelecer uma relação com os agentes culturais apoiada nos eixos ideológicos do regime” (Pinto 2008: 11), à frente do qual estaria desde 1933 António Ferro, outrora *órfico* e agora agente com crescente protagonismo. Será este quem ideie e ponha em funcionamento uma nova instituição no campo literário português, os Prémios Literários do SPN, uma “tentativa [do SPN] de definição da sua posição dominante no campo literário” (*ibid.*). Como se sabe, graças ao empenho de A. Ferro e outros, Fernando Pessoa verá o seu único livro publicado em vida, *Mensagem*, premiado, não sem alguma controvérsia, pelo SPN (cfr., por exemplo, Taibo 2010). Almada Negreiros, também promovido pelos da *Presença*, vai ser, por seu turno, “consagrado oficialmente pelo salazarismo” em 1942, ao receber o prémio Columbano (Barreira, 1981: 63). Outro dos *órficos*, ou próximo, Augusto de Santa-Rita (irmão de Santa-Rita Pintor), vai receber a Ordem de Santiago da Espada do Marechal Carmona e vai colaborar com o Secretariado Nacional de Propaganda de A. Ferro, por sinal, padrinho do único filho de A. de Santa Rita.

A exposição até aqui feita permite-me considerar o funcionamento de critérios não apenas estéticos (vinculados ao valor ou novidade dos produtores e produtos *órficos*): tudo indica que a reivindicação dos *órficos* também se deve a **critérios heterónomos**, de índole política ou ideológica na altura; por outras palavras, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou Almada Negreiros (ambíguos ou mesmo hostis a respeito da República antes de 1926, como se sabe) não seriam, com certeza, incómodos ao novo regime autoritário em construção, antes pelo contrário se entendermos, por exemplo, o repertório literário da *Mensagem* sob o prisma nacionalista (a despeito do desiludido Pessoa dos últimos meses de vida; cfr. Zenith, 2010: 159), afim, portanto, aos postulados ideológicos do novo regime.

3. O caso de Alfredo Guisado: entre o *imitador* e o *injustiçado*

No processo de (re)conhecimento de alguns dos poetas do *Orpheu*, Alfredo Guisado, o opositor republicano desde 1926, alheado em certo sentido do meio literário, ou não é convocado (nunca colabora na *Presença*) ou é relegado (como outros produtores vinculados à *Orpheu*) a uma posição secundária entre

os *órficos*. O produtor em foco, por exemplo, aparecia assim mencionado num dos artigos da altura de Gaspar Simões (1930: 293): “Outros nomes aparecem no *Orfeu*, Ângelo de Lima [...]; e ainda Alfredo Pedro Guisado, Côrtes Rodrigues e Luís de Montalvor, dos quais o último me parece o mais importante e original”. Em seguimento do interesse *presencista*, a revista semanal do *Diário de Notícias* onde António Ferro trabalhava como jornalista, *O Notícias Ilustrado*, dedica nos inícios de 1929 uma ampla atenção aos primeiros modernistas portugueses (a primeira, porventura, para um público de massas); Alfredo Guisado, significativamente, não aparece citado em nenhum dos artigos incluídos mas está de alguma forma presente por meio de uma fotografia (quicá a de menor tamanho).

Será nomeadamente Gaspar Simões quem vai *interpretar* a produção guisadiana, à luz dos critérios antes expostos; assim, configuram-se uma série de ideias, de longo percurso, à volta de Alfredo Guisado que vão contribuir para a sua secundarização no panorama literário português e, especialmente, no âmbito do Grupo do *Orpheu*. Para Gaspar Simões, por exemplo:

É sobre [Alfredo Guisado] que a influência de Fernando Pessoa e do paúlismo se manifesta mais absorvente. Na verdade, a essa data [n]ada fazia prever, que o autor [de *Rimas da Noite...*], de sentido anedótico e ingénua concepção, viesse a adoptar (...) um estilo perfeitamente antagónico do dos versos da sua estreia. Mas a verdade é que (...) coincidindo com a campanha paúlica do profeta “supra-Camões”, Alfredo Pedro Guisado dá à estampa uma plaquette de versos, que intitula *Distância* (1914), em que largamente se expande a estética do paúlismo. Quando em 1915 sai o primeiro número do *Orpheu*, nos seus Trezes Sonetos aí insertos, segue de perto o mestre (...) A poesia de *Distância*, como a do *Elogio da Paisagem*, livro que virá à luz no ano seguinte (1915), é profundamente impregnada de paúlismo à maneira de Sá-Carneiro (Simões, 1959: 518-519).

Nesta e noutras análises de Gaspar Simões lê-se um entendimento da produção guisadiana que poderíamos sintetizar em Alfredo Guisado como um *imitador pseudo-modernista*; destaco assim na leitura *presencista* a relação de dependência com os *vultos* do *Orpheu* assim como o carácter menos inovador da sua produção. À hora de explicar, por exemplo, o pseudónimo guisadiano *Pedro de Menezes*, Gaspar Simões recorre ao modelo pessoano: “Graças a ele, pensava, talvez, o poeta ter procedido a uma dessas ‘duplicações de personalidade’ que Fernando Pessoa operava tão facilmente em si próprio” (Simões, 1959: 519)

Mais à frente, ainda durante a ditadura portuguesa, com Fernando Pessoa e o *Orpheu* já no centro (ou em vias) do sistema literário português, outros agentes do campo literário, com certeza com outros interesses, focam a produção guisadiana. Assim, para Óscar Lopes, replicando em parte a leitura *pre-sencista*, Alfredo Guisado: é (i) “o mais **injustamente esquecido** dos poetas de *Orpheu* é Alfredo Guisado” (Lopes, 1973: 715), sem, no entanto, avançar de que tipo de injustiça se trata; (ii) destaca, como Gaspar Simões, os produtos guisadianos de repertórios *mais* modernistas, especialmente face à presença de repertórios pré-modernistas, (iii) ao passo que entende a produção guisadiana em função da produção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; por último (iv) Óscar Lopes presta uma atenção específica à **produção galega** de Alfredo Guisado celebrando de alguma forma a poetização da Galiza (equacionada com proximidade) e, substantiva e paradoxalmente, associando parte do repertório presente em *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos* (Lisboa, 1921) ao *neorealismo* (Lopes, 1973: 716-717).

A atenção à produção guisadiana e ao próprio produtor parecem destacar, já na fase final da ditadura e durante os primeiros anos do novo regime, o *republicanismo leal* de que a sua trajetória seria expressão e que se firmaria em vários eventos de reconhecimento ao produtor em foco (a atribuição de uma rua lisboeta, em 1977, por exemplo).

Este processo em curso até a atualidade, aqui rapidamente rascunhado, enforma um estado da questão presidido pela secundarização de Alfredo Guisado, um **poeta menor**, na historiografia literária portuguesa, também enquanto membro do grupo literário com provavelmente mais reconhecimento em Portugal.

2.1. O caso guisadiano na Galiza: o *desconhecido*

O *resgate* de Alfredo Guisado na Galiza inicia-se em finais da década de 70 e inícios da seguinte do século passado da mão de, fundamentalmente, Alonso Estravis que, significativamente, intervém no campo de estudos galegos (na importante revista *Grial*) com o artigo intitulado: “Un poeta galego **descoñecido**” (Alonso, 1980). A partir daqui, a análise (e/ou *reivindicação*) de Alfredo Guisado no campo de estudos galego é feita, em termos gerais, em função do *amor à Galiza* e da *galeguidade/galeguismo* de que é, supostamente, exemplo designadamente o poemário *Xente d'a Aldea*, apesar do qual Eloísa Álvarez afirmava o seguinte em 2002: “Quanto ao mundo editorial galego, Guisado

tem sido pouco mais do que um ilustre desconhecido [...] Quanto às Histórias da Literatura Galega, nem sequer é mencionado” (Álvarez 2002: 185). Por outro lado, como vimos para a crítica portuguesa, é perceptível a tendência para entender o percurso guisadiano em função do exemplo pessoano (cfr., por exemplo, Barro & Martínez, 1989). Destaca-se igualmente a tendência para entender o poemário *Xende d’a Aldea* como uma **obra menor** (Alonso, 2002, ou Méndez, 2005) se comparada com o resto da produção guisadiana.

Relativamente à Galiza, convém notar ainda o que Roberto Samartim (2012: 200) refere como o “abandono da referencialidade portuguesa” por parte de grupos e agentes centrais do campo de estudos galego, no período que vai de fins da década de 70 até praticamente à atualidade. Em meu entender, este estado do campo cultural galego é que contribui decisivamente (mas não exclusivamente, em todo o caso) para uma **atenção lateral** ou, por vezes, um quase total apagamento relativamente a Alfredo Guisado, pois o facto de o produtor em foco ser um português de origem galega estreitamente vinculado com a Galiza e, especialmente, membro do mesmo grupo que Fernando Pessoa, faria com que fosse objeto profícuo de *galeguização* se atendermos aos défices projetivos de um sistema como o galego e o potencial capital simbólico que o *Guisado órfico* significaria para a emergência galega.

Até à atualidade, Alfredo Guisado foi também objeto de vários eventos de reconhecimento ou homenagem na Galiza, em geral, contudo, com uma dimensão local, cujo epicentro se situa em Ponte Arêas, terra de origem familiar e onde Alfredo Guisado conta com uma certa visibilidade no Museu Municipal.

4. Conclusões

Em virtude do referido até aqui e centrando-me no caso guisadiano, entendo plausível afirmar que o conhecimento acumulado até à atualidade acerca de Alfredo Guisado está diretamente relacionado com: em primeiro lugar, (i) o **estado dos campos**, português e galego, ao longo de tão longo período, com destaque para os processos de heteronomia do campo literário português desde fins da década de 20 (a coincidir com um Guisado ativo politicamente nas filas da oposição democrática) e para a *descentralização* de Portugal como referente de reintegração (ou analogia) a partir da década de 80 do século passado na Galiza, o qual (ii) tem contribuído determinadamente para produtor e produção ficarem numa **posição secundária** ou até periférica tanto em Por-

tugal como na Galiza; em segundo lugar, (iii) pela tendência quase geral para analisar produtor e produção sob o *prisma pessoano*, expressão, mais uma vez, da fortaleza do *fenómeno Pessoa*.

Referências

- ALONSO ESTRAVIS, Isaac (1980), “Un poeta galego descoñecido”, *Grial*, 69: 349-353.
- (2002), “Um Poeta Galego Desconhecido”, VV.AA, *Alfredo Guisado. Cidadão de Lisboa*, Lisboa, Livros do Horizonte, pp. 173-179.
- ÁLVAREZ, Eloísa (2002), “Estudo de Xente d’Aldea”, VV.AA, *Alfredo Guisado. Cidadão de Lisboa*, Lisboa, Livros do Horizonte, pp. 181-211.
- AMARAL, Fernando Pinto do (2004), “Ensinar literatura hoje”, Carlos Mendes de Sousa & Rita Patrício (orgs.) *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vitor Aguiar e Silva*, vol. 1, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 343-355.
- BARREIRA, Cecília (1981), *Nacionalismo e modernismo. De Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 61-77.
- Barro PAZ, Xosé Maria do & MARTÍNEZ Pereiro, Carlos Paulo (1989), “Alfredo Guisado. Subsídios para umha discussom heteronímica”, Associação Galega da Língua: *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*, Corunha, AGAL, pp. 499-503.
- CARRERA MUÑOZ, Alejo (1915), “Crónica de Lisboa. Revuelo literário. Los poetas de ‘Orpheu’”, *El Tea*, 63, 9/04/1915.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2007), *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica, TelAviv (acessível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/index.html> [última consulta, 27/05/2013]).
- GOULART, Rosa Maria (2001), *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, Angelus Novus.
- JÚDICE, Nuno (1986), *A era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema.
- LOPES, Óscar (1973), *História Ilustrada das Grandes Literaturas. VIII. História da Literatura Portuguesa*, vol. II. Época Contemporânea, Lisboa, Estúdios Cor, pp. 715-717.
- LOURENÇO, Eduardo (1993), *Fernando rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MARTÍNEZ TEJERO, Cristina (2012), “Reflexividade e canonização do conhecimento. Processos de construção e conceitos para a análise do saber hegemónico”, Eunice Ribeiro (org.), *Modernidades comparadas. Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados*, Vilanova de Famalicão, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, pp. 21-32.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2005), “‘X’, espazo para un signo. Guisado”, *Faro de Vigo, El Sábado* [suplemento], 18/06/2005, p. 2.
- PAZOS JUSTO, Carlos (2010), *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)*, Santiago de Compostela, L aiovento.

- (2015), *Relações intersistémicas no espaço cultural ibérico: O caso da trajetória de Alfredo Guisado (1910-1930)*, Braga, CEHUM/Conselho da Cultura Galega (no prelo).
- PINTO, Rui Pedro (2008), *Prémios do Espírito. Um estudo sobre Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo*, Lisboa, ICS/Imprensa de Ciências Sociais.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2012), *Fernando Pessoa e Espanha*, Lousã, Editora Licorne.
- SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2012), “A Construção do Conhecimento pela Historiografia Literária dum Sistema Deficitário (o caso galego para 1974-1978)”, *Veredas*, 16: 177-210.
- SIMÕES, João Gaspar (1930), “Tendências e individualidades da moderna poesia portuguesa II”, *Seara Nova*, 211: 291-294.
- (1959), *História da poesia portuguesa*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, pp. 491-523.
- TAIBO, Carlos (2010), *Parecia não pisar o chão. Treze ensaios sobre as vidas de Fernando Pessoa*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004), “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais”, Anxo Abuín González & Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparadas literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 423-444.
- (2007), “Para unha cartografía da tradución literária entre 1900 e 1930. Portugal em España”, Ángel Marcos de Dios (ed.), *Aula ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 347-372.
- ZENITH, Richard (2010), *Fotobiografías do século XX. Fernando Pessoa*, Lisboa, Temas e Debates.

A VIDA COMO DE COSTUME

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA SISTÊMICA NA DRAMATURGIA BRITÂNICA DE MATRIZ REALISTA DO PÓS- -SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1951-1967)

Rui Pina Coelho

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA (AMADORA)

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (PORTUGAL)

ruipinacoelho@gmail.com

“O problema com a representação da violência no teatro”, afirma Paulo Eduardo Carvalho em “Crises de representação” (2008), “é que ela tem de escapar tanto à superficialidade como à vulgaridade buscando um tipo muito particular de intensidade que deverá variar de acordo com a peça e as estratégias convocadas pelo seu autor, mas que terá sempre de ser capaz de se erguer acima da banalização a que sistematicamente a condenam os mecanismos mediáticos do nosso mundo contemporâneo” (2008: 89). Este é um dos argumentos mais luminosos para fazer uma apologia da representação da violência no teatro. Entende-se aqui, pois, a violência como um “desafio extraordinário para a qualidade liminal do teatro” (*Ibidem*), considerando que a apresentação de cenas violentas é uma das maneiras mais expressivas que o real encontrou para emergir em cena, trazendo a arte para fora das suas molduras ficcionais e solicitando uma resposta semelhante à que é provocada por um acontecimento real. Assim, neste sentido, a representação da violência apresenta-se como um meio extraordinário para resgatar o teatro da banalização e da condição de entretenimento para que muitas vezes é empurrado, e, no mesmo sentido, o teatro surge como um espaço privilegiado para prestar à violência a gravidade necessária ao seu pleno entendimento.

Em poucos momentos da História a violência se apresentou como um tópico tão presente como no pós-Segunda Guerra Mundial, na Europa. Com o conhecimento das atrocidades cometidas, depois do estupor e da perplexidade, a representação da violência em contextos artísticos sofrerá, inevitavelmente, consequências indelévels. Assim, e abreviando, o pós-guerra trará a compreensão da tecnologia como uma possível máquina de morte; a possibilidade da destruição apocalíptica e súbita da humanidade por mão humana;

a discussão sobre a legitimidade do uso da violência; e, em suma, o entendimento da horizontalidade, da banalidade e da omnipresença da violência.

Neste contexto, a dramaturgia britânica deste período mostra-se particularmente apta e interessada em lidar com esta questão. E, em particular, a dramaturgia de matriz realista. Não que fosse mais fácil ao realismo o retrato das ruínas do pós-guerra, mas porque essa “hora do crime” desafiava, precisamente, as convenções realistas. “Não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas sim a prosa. A prosa realista falha onde a evocação poética da insuportável atmosfera dos campos [de concentração] sucede”, afirma Slavoj Žižek, corrigindo Theodor Adorno (2008: 4). Contudo, na penosa tentativa de dar conta desse mundo, a dramaturgia realista obriga-se a dirigir ao mundo um olhar impiedoso, confrontando-o directamente, tentando não contornar nem universalizar os temas tratados, revelando, assim, o seu propósito regenerador e transformador do mundo e da política.

Desta maneira, a dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial testa a “retórica da inefabilidade” do horror e da violência e tenta compreender um mundo terrivelmente novo, encarando a representação da violência como um imperativo moral e ético, reagindo contra a progressiva banalização do mal e encarando o teatro como um acto de consequência positiva.

A esta dramaturgia (britânica de matriz realista) podemos chamar “dramaturgia de sinédoque”: uma dramaturgia que, oferecendo uma parte do mundo, visava intervir no seu todo, transformando-o, denunciando as suas iniquidades e, em alguns casos, apresentando propostas de correcção e melhoramento. Uma dramaturgia que, embora partisse de motivações claramente políticas, apresentava um pensamento político confuso, assentando sobretudo em visões idiossincráticas do mundo. São textos de uma geração de dramaturgos britânicos da Primeira Vaga de realismo social, genericamente conhecidos como os “Angry Young Men” e da chamada Segunda Vaga, composta por dramaturgos dos anos sessenta. Todos eles, cada um a seu modo, respondem às profundas alterações na geometria política, cívica, social e artística, motivadas pela Segunda Guerra Mundial.

São textos que partilham igualmente uma “sensibilidade *Kitchen Sink*” que se traduzia numa empatia para com as dificuldades de vida da classe trabalhadora e que visava deixar um retrato suficientemente digno e objectivo do seu quotidiano para que se pudessem retirar as conclusões necessárias a uma alteração do mundo.

A representação da violência é um dos traços mais expressivos das obras deste período. E faz-se de diferentes formas: representa-se a violência sobre o corpo, a violência da guerra ou a violência verbal. Mas, aquilo que melhor distingue a representação da violência neste período é a representação da violência sistémica. Esta trata da violência que é exercida sobre os indivíduos e sobre determinadas classes sociais, profissionais ou etárias, pelas instituições de Poder, pelas forças sociais dominantes, pelas circunstâncias históricas ou por quaisquer outros factores que não se exerçam através de acções de manifesta agressão. É fácil de perceber que estas manifestações não se caracterizarão pela sua espectacularidade. Pelo contrário, traduzem comportamentos banais, institucionalizados, que, por normais, não se afiguram como uma ameaça nem como uma invasão.

Em *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), Slavoj Žižek distingue três tipos de violência. Em primeiro lugar, a violência subjectiva, “apenas a porção mais visível de um triunvirato” (Žižek, 2008: 1); e dois tipos de violência objectiva: a violência simbólica, aquela que surge “corporizada na linguagem e nas suas formas”; e finalmente a violência sistémica, “ou as frequentemente catastróficas consequências do funcionamento regular dos nossos sistemas económicos e políticos” (*Ibidem*: 1).

Assim, quando falamos de violência sistémica falamos daquela que se exerce subtil e invisivelmente sobre os indivíduos, operada por instituições ou circunstâncias históricas, em que, aparentemente, não há um responsável visível. De acordo com Žižek, este modo de violência objectiva terá tomado uma nova forma com o capitalismo. Assim, a violência sistémica do capitalismo “não é mais atribuível a indivíduos concretos nem às suas intenções ‘malévolas’, mas é puramente objectiva, sistémica, anónima” (*Ibidem*: 11). Estas razões são tão mais prementes se entendermos que no pós-guerra a “via capitalista” se torna bastante mais agressiva para conquistar a hegemonia no modo de vida ocidental, num debate com particulares efeitos fracturantes nas esquerdas anglo-saxónicas – matriz ideológica da quase totalidade dos dramaturgos em questão.

Dada a natureza subterrânea e invisível deste tipo de violência poder-se-ia dizer que estaria presente em qualquer texto. Mas a dramaturgia britânica de matriz realista deste período faz da sua exploração uma das suas mais impressionantes marcas.

A característica mais indefectível de *Saint's Day*, de John Whiting, uma peça onde existem assassinatos a tiro, enforcamentos e incêndios, é a violência não

nomeada que perpassa por todo o texto. Whiting trabalha a violência com um cuidado particular. A incapacidade de explicar a natureza ou a razão das mortes provocadas pelos soldados e, em especial, a mudança de comportamento de Robert Procathren, um intelectual pacífico que se transforma num lunático sanguinário líder de um gangue, ajuda a enfatizar o “absurdo” de toda a sociedade. Apesar de toda a violência explícita e de *Saint’s Day* ser das peças que mais claramente interpela o clima do imediato pós-guerra, a violência endémica que não chega a ser nomeada é a mais ameaçadora: e esta prende-se, essencialmente com os traumas do pós-guerra, o clima de Guerra Fria e com a engrenagem da máquina de uma sociedade de consumo capitalista.

Em *Saint’s Day*, a acção dramática centrada sobre uma família de artistas que se coloca à margem da sociedade serve como pretexto para explorar uma ideia bastante intimidante: O que acontece se os hábitos (violentos) adquiridos durante a guerra continuarem em tempo de paz? O que impede que a violência considerada normal, aceitável, legítima, em tempo de guerra, surja de novo em tempo de paz? Portanto, *Saint’s Day*, mais do que uma peça tematicamente alheada das questões do pós-guerra e refugiada no seu próprio labirinto referencial, é assombrada por elas: pelo medo da destruição iminente, pela violência gratuita e, muito em particular, pelo sentimento da inutilidade das artes, simbolizado no isolamento da família Southman.

Esta ideia informa vários textos – além de *Saint’s Day*, é estruturante em *Saved*, de Edward Bond, onde, apesar de as personagens se envolverem nos mais hediondos actos de violência – nomeadamente a sempre citada cena do apedrejamento de um bebé –, a violência mais expressiva no texto é aquela que não é sequer nomeada – nenhuma personagem é capaz de articular as razões pelas quais vivem de um modo desumano. Ou melhor, o autor não deixa que elas as articulem, sublinhando assim, de modo mais pungente, a crise económica, social, mas também ontológica e sistémica em que grande da população viveria. A indiferença que todas as personagens mostram em relação à violência circundante, à quebra dos mais elementares laços de fraternidade e solidariedade, à dissolução dos laços afectivos em permutas de interesse, tudo isto era extraordinariamente mais violento do que as cenas de violência mais explícitas. E assim se denunciava a opressão que a voraz sociedade consumista dos anos cinquenta ia impondo, e se acusava a “esquizofrenia” entre a abundância e a escassez, a ostentação e as ruínas que caracterizavam a sociedade britânica do pós-Segunda Guerra Mundial.

A mesma lógica parece habitar *Afore Night Come*, de David Rudkin. A violência emerge súbita e desproporcionalmente – como se os indivíduos não conseguissem mais reprimir a pressão que é exercida sobre eles. O título indicia, desde logo, essa tensão: “Six hundred bloody boxes to fill *afore night come*” (Rudkin, 2001: 29), acusa Spens. O trabalho da apanha da pêra exerce uma pressão constante sobre as personagens. Assim, o nível de violência empregue na peça de Rudkin surge inadvertidamente. Não é surpreendente que os trabalhadores sejam violentos para com Roche, o sensível estudante, mas é uma surpresa o nível de violência que aplicam, empurrando o assassinato de Roche para as áreas nebulosas do rito, tornando-se mais simbólico do que real.

Tal como em Whiting, a violência é inocentemente sádica. Se o assassinato de Roche é a cena mais impressionante da peça (esquartejado e esventrado em forma de cruz) – a verdadeira violência é aquela que se esconde detrás dos comportamentos quotidianos tidos como aceites e ordinários. Assim, a peça está cheia de referências homófobas, racistas e xenófobas. Há uma tensão permanente entre a comunidade dos trabalhadores da apanha da pêra e os recém-chegados que não é traduzida só em actos violentos, mas também em palavras e em comportamentos, aparentemente inócuos, mas que só vão perpetuando o ciclo da violência. Aquilo que Rudkin parece estar a querer propor é que sem uma ritualização colectiva da violência, através de um acto de sacrifício, esta continuará a ser aumentada até níveis intoleráveis. Mas, por outro lado, também deixa entender que para precaver a violência se devem procurar as suas raízes e actuar sobre os comportamentos sistémicos que originam, eventualmente, as explosões que são mais difíceis de controlar.

A mesma tese parece atravessar o texto de Brendan Behan, *The Quare Fellow*. Aparentemente, todos os reclusos reclamam uma vida normal dentro da prisão. Os crimes que os levaram ao cárcere parecem não ter importância suficiente para serem parte estruturante da narrativa. São reclusos porque em algum momento foram incapazes de responder à violência sistémica com normalidade e em algum momento empregaram violência de uma maneira descontrolada. Mas são reclusos também porque são o meio exacto que Brendan Behan encontrou para construir uma metáfora capaz de interpelar o mundo do pós-guerra – um mundo em que todos parecem ser reclusos, sujeitos às arbitrariedades das instituições, quer sejam as governamentais ou as policiais, ou aquelas menos visíveis, como um código moral rígido e conservador que é preciso observar e que entra em ruptura com as experiências da maior parte da população.

O sacrifício institucional que é a execução da pena de morte aplicada ao “*quare fellow*” não é mais do que uma substituição dos sacrifícios ritualizados das sociedades primitivas. Assim, nesta medida, ambos os sacrifícios parecem ser a medida exacta e necessária para que tudo possa continuar a existir e para que as comunidades visadas (os trabalhadores rurais e os reclusos) possam subsistir. Mas, em última instância, o que esta dramaturgia sugere é que, uma vez que a violência passou a fazer parte do dia-a-dia de muitos e de uma forma quase banal, há que encontrar mecanismos sociais, organizados, de expiar essa violência. Caso contrário, ela aparecerá de uma forma brutal, desorganizada e indomada.

O ponto de partida de *Serjeant Musgrave’s Dance*, de John Arden, tem que ver precisamente com isso: com o aparecimento de uma violência de tal maneira extrema que serve de redenção a toda a restante violência (sistémica). Contudo, o ponto de partida deste texto é paradoxal: o exército, habituado às armas, vem fazer uma campanha pela paz, através de um acto radical de violência (matar vinte e cinco aldeãos como represália por cinco mortes de soldados inimigos, que por sua vez foram represália pela morte de um outro soldado). Assim, para acabar com esta matemática de morte, propõem um sacrifício colectivo, respondendo com violência extrema à banalização da violência, ou seja, à violência sistémica. O texto de Arden, um manifesto ambíguo sobre a guerra, visa clamar pela paz, mas emprega as técnicas da guerra, enfatizando assim a brutalidade e a desumanização da sociedade. Mas Arden não se esquece de complicar esta equação, situando a acção dramática numa aldeia mineira, no momento em que os trabalhadores estão em greve. As forças políticas não rapidamente associar-se aos soldados, pensando que estes estão ali numa missão de recrutamento. Aquilo que parece óbvio é que as instituições de poder (neste caso, governo e exército) tendem a aproximar-se e a estabelecer complicitades.

Mas o texto que mais directamente interpela o trauma de guerra é *Dingo*, de Charles Wood. Aqui, o autor dá voz ao sentimento popular de que a guerra é inútil e de que é travada por interesses que escapam ao homem comum. Se este é um tema intemporal, convocá-lo em Inglaterra e após a Segunda Guerra Mundial é beliscar o orgulho dos vencedores e, mais relevante ainda, de todos aqueles que participaram nos combates, abrindo velhas feridas. Mas Wood fá-lo para lidar precisamente com o trauma de guerra, criando uma disforia eufórica sobre as condições reais de batalha, sublinhando – tal como Arden – a desumanização e a arbitrariedade da vida militar, ou seja, das forças sistémicas

presentes nos desígnios militares (o que equivale a dizer, nos interesses não nomeados das instituições de poder). O que Wood faz é “consistentemente destruir os mitos de um heroísmo infalível, protagonizados por figuras históricas como Winston Churchill” (Fowler & Lennard 2006: 346), apresentando uma versão paródica e burlesca da guerra (Churchill aparece a urinar num acampamento militar, por exemplo). Para testar o limite da aceitação das normas sociais vigentes, Wood compõe cenas que testam os limites do realismo: o público escutará uma personagem, Chalky White, a arder até à morte num tanque de guerra; e o seu corpo carbonizado será depois trazido para cena como um boneco de ventríloquo. Assim, ultrapassar o realismo é também ultrapassar os limites impostos pela sociedade, denunciando mais eficazmente a fragilidade das condutas impostas pelas instituições de poder (neste caso em particular, o exército).

Mas talvez o dramaturgo que de forma mais radical se tenha dirigido à acção das instituições do poder seja Harold Pinter. Há, recorrentemente, nas suas primeiras peças, figuras que, de alguma maneira, são responsáveis pela manutenção das instituições. São figuras como terroristas, torturadores ou carrascos que têm que manter as exigências e as rotinas das instituições em funcionamento. Contudo, dado o frequente grau de irrazoabilidade destes critérios e exigências, estes têm frequentemente que empregar violência (e quanto menos razoáveis os critérios e exigências, mais violência será preciso empregar). Deste modo, a dramaturgia de Pinter parece estar invulgarmente preparada para interpelar um mundo do pós-Holocausto, do genocídio, da bomba nuclear e dominado pelas lógicas consumistas e individualistas.

Em *The Birthday Party* os torturadores / interrogadores (Goldberg e McCann) são apenas a face visível da opressão exercida sobre as personagens. As instituições, essas, em Pinter, ficam frequentemente anónimas. Isto reforça a dimensão de ameaça deste texto. As perguntas dos interrogadores e os actos de violência física não são em nada comparáveis com a violência muda (sistémica) exercida sobre o quotidiano de Petey e Meg, os donos da pensão, e de Stanley, que os empurra para uma existência discreta numa pequena e perdida cidade no litoral, longe do olhar de todos.

Da mesma maneira que em *Whiting and Arden*, em Pinter a violência aparece súbita e de forma desproporcional. Para isso muito contribui que os alicerces formais do texto sejam os do realismo, baseados em lógicas de necessidade, verosimilhança e encadeamento lógico das acções. Assim, quando a violência aparece de maneira fulgurante evidencia-se a assimetria entre as forças sis-

témicas operadas pelas instituições do poder e as possibilidades de reacção individual – sempre desproporcionais. Ou seja, se não atendermos às razões sistémicas que levam à emergência da violência, esta parecerá sempre surgir de forma inesperada. Mas aquilo que estes textos parecem querer provar é precisamente o contrário: que inesperado seria se, episodicamente, não houvessem explosões de violência – manifestas em todos os domínios da vida: nas relações laborais, familiares, eróticas, etc.

Se Wood e Pinter o fazem pela via da distopia, John Osborne fá-lo com cinismo e desconfiança. Em *Look Back in Anger*, a figura principal, Jimmy Porter, numa das passagens mais citadas, lamenta não haver mais ideais pelos quais valha a pena lutar:

There aren't any good causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave new-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus (Osborne, 1996: 83).

Para Porter, a Guerra Civil Espanhola terá sido a última verdadeira campanha militar e o derradeiro momento na história em que a violência seria justificada porque se batalhava por uma causa honrada. O mundo para a sua geração era um “mundo sem causas” ideológicas gregárias e mobilizadoras. Um mundo em que a rotina esmagadora do quotidiano impedia o estabelecimento de causas nobres e propósitos maiores do que a mera subsistência ou a acumulação de objectos de consumo. Esta subtracção à vida, tal como a entende a personagem, é efectuada por diversos meios: pelos jornais, pelas universidades, pela família, pelo governo. E funciona em ambas as esferas, na pública e na privada. Assim, uma vez que ao indivíduo é impossível escapar à acção das instituições de poder, uma das únicas opções que terá é a fuga e a criação de refúgios privados, tal como o pequeno e singular “agregado familiar” composto por Jimmy, Alison e Cliff, que vivem juntos; ou pela brincadeira / fantasia jogada entre Jimmy e Alison onde cada um assume o papel de um urso e de um esquilo, respectivamente, criando uma espécie de refúgio e existência alternativa ao mundo circundante.

Esta recusa de encarar o mundo aparece na dramaturgia deste período figurada de muitas formas: Stanley (*The Birthday Party*), Paul Southman (*Saint's Day*), Roche (*Afore Night Come*) são todos artistas/intelectuais que se abstêm de participar na sociedade. Mas um dos exemplos mais inquietantes é o da

personagem Dave – de *Chicken Soup with Barley* e *I'm Talking about Jerusalem*: de revolucionário combatente na Guerra Civil de Espanha transformar-se-á no artesão que foge às fábricas da cidade e à progressiva erosão dos laços sociais. O socialismo, para Dave, de causa universal e razão para emprestar a sua vida a um ideal maior, passará a ser uma causa privada, doméstica, extensível somente à sua família.

Mas na trilogia de Arnold Wesker a violência sistémica não se deixa entender somente pela desilusão com o socialismo de Dave. Este é, tal como já vimos, um dos traços estruturantes da(s) obra(s) – mas a obra de Wesker é bem mais incisiva. Podem-se observar – como em poucas peças deste período – as forças e as movimentações sociais envolvidas num amplo processo de luta de classes. Desde as manifestações antifascistas de 1936 e da Guerra Civil de Espanha à Segunda Guerra Mundial e à invasão da Hungria pelas tropas soviéticas, os textos vão acompanhando a maneira como a geometria política mundial vai moldando a vida, na sua dimensão mais doméstica, da família Kahn.

Com diferentes graus de resiliência, todos vão resistindo e evoluindo ao longo dos trinta anos que demora a acção dramática na trilogia. Mas, se em todos a desilusão e o cansaço se vai instalando, também em todos se mantém uma esperança de um optimismo militante e uma confiança no bom desenlace da luta de classes. Em todos, à excepção de Harry Kahn, a personagem mais discreta (e a menos empática), aquela em que mais claramente se deixam manifestar as forças sistémicas – a falência física e moral de Harry e a sua entrega ao vício e à doença traduzem bem a incapacidade dos indivíduos em fazerem face às instituições.

Por oposição, Giles Cooper, em *Everything in the Garden*, encontra uma maneira de colocar os indivíduos em posição de confronto com as forças sistémicas (aqui, tal como em Bond, entendidas muito claramente como as forças do capitalismo). Cooper coloca os indivíduos a circunavegarem em torno dos valores morais da classe média. Assim, para satisfazerem as necessidades de um consumismo voraz e das aparências sociais impostas pelo culto da abundância, as personagens – casais de meia idade e de classe média – entregam-se ao proxenetismo e à prostituição. São, simultaneamente, vítimas e agentes de uma violência sistémica sobre todos os indivíduos. Agem em *moto* próprio e livremente, mas o que fazem evidencia a ausência de soluções que os indivíduos teriam para enfrentar o mundo. Contudo, Cooper não deixa de fornecer uma espécie de justificação redentora a todo este mapa – Leonie Pimosz, a “angariadora de mulheres” para a prostituição é uma refugiada polaca sobrevivente

a um campo de concentração nazi. E isso obriga a reformular toda a geometria do texto: como se os horrores da Segunda Guerra Mundial configurassem um mundo onde as leis e valores que regiam a vida colectiva tivessem deixado de fazer qualquer tipo de sentido e obrigassem à configuração de novos valores.

A representação deste tipo de violência configura um protesto e revela uma forte determinação por parte destes dramaturgos em não tomar as situações que convocam como finais e em interpelar as verdadeiras causas para a violência, assumindo-se, neste contexto, o teatro como um instrumento válido para a transformação social.

Em *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003), Terry Eagleton argumenta que na tragédia moderna o protagonista ambiciona a liberdade individual em detrimento de tudo o resto, movido por um insaciável *Eros*. Contudo, para garantir esta liberdade, o homem entregou as rédeas da sua segurança às instituições que regem os extremos do capitalismo tardio – e estas, perversamente, fazem associar a liberdade individual ao caos e à desordem. Assim, o herói da tragédia moderna, esmagado entre o seu desejo de liberdade e a necessidade de refúgio perante um mundo ameaçador, luta e sofre como um bode expiatório crístico que sofre os males do mundo capitalista. Um herói que vai vivendo a sua vida como de costume. A dramaturgia contemporânea – desde o momento seminal que é o pós-Segunda Guerra Mundial – não tem outra alternativa a não ser dar conta do estado de guerra permanente entre *Eros* e as Instituições de Poder, uma guerra produtora de um sofrimento muito pouco espectacular, mas nem por isso menos real. Mas nem por isso menos violento.

Referências

- ARDEN, John (2001), *Serjeant Musgrave's Dance in The Methuen Book of Sixties Drama*. Intro. Graham Whybrow, Methuen Drama, London, Methuen. [1960],
- BEHAN, Brendan (1956), *The Quare Fellow*, London, Eyre Methuen.
- BOND, Edward (2009), *Saved*, Commentary and Notes by David Davis, Student Editions, London, Methuen Drama. [1966]
- CARVALHO, Paulo Eduardo (2008), “Crises de representação”, *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, pp.85-90.
- COOPER, Giles (1963), *Everything in the Garden*, in *Penguin Plays: New English Dramatists 7* (- / *Chips with Everything*, Arnold Wesker/ *Afore Night Come*, David Rudkin), London, Penguin, pp.141-221.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell Publishing.

- FOWLER, Dawn & LENNARD, John (2006), "On War: Charles Wood's Military Conscience", in Mary Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell Publishing, pp.341-357.
- OSBORNE, John (1996), *Look Back in Anger in John Osborne: Plays One (- / Epitaph for George Dillon / The World of Paul Slickey / Déjàvu)*, London, Faber and Faber Limited, pp. 1-95. [1957]
- PINTER, Harold (1991), *The Birthday Party*, in *Harold Pinter Plays: 1 (- / The Room / the Dumb Waiter / A Slight Ache / The Hothouse / A Night Out / The Black and White / The Examination)*, London, Faber and Faber, pp. 1-81. [1958]
- RUDKIN, David (2001), *Afore Night Come*, London, Young Vic Theatre Company / NT-Royal National Theatre. [1963]
- WESKER, Arnold (2001), *Chicken Soup with Barley / Roots / I'm Talking about Jerusalem in Arnold Wesker: Plays I: The Wesker Trilogy*, Introduced by the Author, Methuen Drama, London, Methuen. [1959/60]
- WHITING, John (1999), *Saint's Day*, in *John Whiting: Plays One: No More A-Roving / Conditions of Agreement / - / A Penny for a Song*, Edited with introductory notes by Ronald Hayman, Modern Playwrights, London, Oberon Books, pp. 205-300. [1951]
- WOOD, Charles (1999), *Dingo: A Camp Concert*, in *Charles Wood: Plays Two ('H' / Jingo / -)*. London: Oberon Books, pp. 261-375. [1967]
- Žižek, Slavoj (2008), *Violence: Six Sideways Reflections*, London, Profile Books.

SARAH KANE

O TRAUMA E O ESPECTADOR

Cátia Faísco

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS INGLESES E NORTE AMERICANOS (DEINA),
INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL
cfaisco@ilch.uminho.pt

It seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is almost as keen as the desire for ones that show bodies naked.

Susan Sontag

A exposição mediatizada da dor, da violência e do trauma na sociedade ocidental remete o espectador para uma dimensão que o obriga a reconhecer e a assimilar aquilo que o rodeia. Num texto de reflexão sobre a guerra, Susan Sontag^[1] dizia que “parece que o apetite por fotografias que mostram corpos a sofrer é quase tão intenso como o desejo por aquelas que mostram corpos nus”. O olhar clínico que atravessa a tela até ao ser humano em sofrimento recorda o espectador que essa é uma realidade distante e que enquanto estiver do lado de lá, o sentimento de segurança pode permanecer. Mas, não será esta expiação da dor do outro uma forma semelhante de compactuar com o agressor? Será a visualização suficiente para uma reflexão sobre o evento traumático?

Nos anos 90, a cultura pop explodia no Reino Unido, disseminando além-fronteiras a ideia de uma *cool britannia*^[2], onde o bem-estar da sociedade se misturava com os ideais do consumismo. Mas, nem todos os dramaturgos responderam da mesma forma a este apelo e Sarah Kane saiu do anonimato para

1 “Looking at War: Photography’s view of devastation and death.”, A Critic at Large, *New Yorker*, December 9, 2002, consultado em www.newyorker.com, a 10 de setembro de 2014.

2 *Cool Britannia* – Em 1994, os media começaram a aperceber-se da revitalização no panorama artístico britânico. Ken Urban (Monte et Saunders, 2007: 39) aponta para o facto da revista *Newsweek* ter dito que Londres era a cidade mais cool do mundo. Nesse mesmo momento, a famosa marca de gelados Ben and Jerry lançou um gelado chamado Cool Britannia. A expressão foi adotada pelos media, pelo setor da publicidade e, em todo o lado, parecia haver sinais de uma Londres vibrante, cheia de vida e criatividade artística. A música dos Blur, Suede, Oasis e até mesmo a das Spice Girls, juntamente com os Young British Artists (YBA), entre outros, formaram aquilo que Urban (idem: 40) classifica de cocktail de cultura britânica e que foi importado para todo o mundo como *Cool Britannia*.

conhecer a censura voraz de um público e críticos que não estavam preparados para a representação de um quotidiano violento, preferindo, em alguns casos, apelidar estas peças de espetáculo de horrores. Ao escolher transmutar a realidade para palco, Kane optou por rodear-se do material corrosivo que era noticiado na televisão e, através da criação das suas personagens e histórias, preparar, de alguma forma, o público para o confronto com os seus sentimentos/demónios, com a violência que não causava nem ação, nem compaixão. Para Waters (2006: 373), Kane preocupava-se sobretudo com a identificação com a dor e o trauma, procurando profundamente comunicar o horror da dor através da sua própria linguagem. Esta busca incessante de palavras deu origem a um registo distinto e marcante, que procurava a reinvenção da escrita em cada peça. Equacionar a questão do Trauma, do ponto de vista do espectador, na dramaturgia de Sarah Kane, é referenciar a importância que deve ser encontrada no processo de compreensão da realidade como matéria prima para o objeto ficcional.

Numa definição de Felman e Laub, o trauma é:

Um acontecimento que não tem um princípio, nem um fim, nem antes, nem durante, nem depois... um acontecimento que não pode, nem consegue obter a sua conclusão, não tem fim, não alcançou o encerramento, e por isso mesmo, no que diz respeito aos seus sobreviventes, ainda existe no presente (Felman e Laub *apud* Tycer, 2008: 27).

O trauma pode ser assim identificado como um evento não linear, que não se coaduna com as estruturas temporais, assaltando a mente da vítima quando esta menos espera, tornando-a assim incapaz de viver no presente e impotente para lidar com o passado. Na peça “Ruínas” (1995), Cate relata os abusos que sofreu no passado quando, no presente, é igualmente violentada por Ian que será posteriormente brutalizado pelo Soldado. A peça retrata, deste modo, uma série de momentos traumatizantes aos quais as três personagens são ou foram dolorosamente submetidas e que, na opinião de Peter Buse (2001: 173), são igualmente impostos ao público. Ao ser inspirada nos eventos reais da guerra dos Balcãs, “Ruínas” submete o público, ainda que indiretamente, ao confronto com os traumas e experiências de um conflito armado. Ainda relativamente à questão do Trauma, Buse (2001) refere que:

A ligação entre a teoria do trauma e *Ruínas* (ou qualquer uma das peças de Kane) é dificilmente controversa. O trauma é uma espécie de choque embrutecedor, e é preci-

samente por submeter o seu público a isto, em grandes doses, que Kane tem sido tanto aplaudida como rejeitada.

Esse sentimento contrastante fez com que, durante muitos anos, o seu trabalho não fosse inteiramente compreendido, sendo mais representado, ainda durante a vida da dramaturga, fora do Reino Unido. Thomas Ostermeier,^[3] encenador alemão, foi uma das vozes desse movimento, considerando que Sarah Kane, embora envolvida numa geração que se interessava sobretudo pelo sexo e pela violência, tinha algo de muito mais profundo no seu trabalho, acrescentando que uma peça como “Ruínas”, que causou tanta polémica em 1995, fazia muito mais sentido em 2005 do que quando fora escrita, na medida em que a sua temática era algo que a sociedade atualmente entendia, ou seja, “o medo de que, a qualquer momento, toda a nossa sociedade possa ser destruída.”

A mestria da escrita de Sarah Kane desafiou ideologias, crenças, registos marcados por uma sociedade bem comportada e conformada com as suas escolhas e ofereceu ao público a oportunidade de observar a realidade através de uma lente diferente, onde a moral não tinha lugar para julgamento. As suas peças não são suaves, não tratam a dor com simpatia, porque à semelhança do movimento em que foram inseridas, o ‘in-yer-face’, funcionam como um murro no estômago, um despertar para um outro nível de consciência onde ser espectador-testemunha é muito mais do que aprender a conformar-se com a brutalidade infligida pelo agressor. O ‘terrorismo estético’^[4] professado nas suas peças remete o leitor/espectador para uma quase total recusa da compreensão da violência que parece só constar nos noticiários e não no quotidiano. Tycer (2008: 32) defende que “as personagens de Kane se identificam a si próprias e ao público como potenciais vítimas, perpetradores e espectadores envolvidos em reconstituições traumáticas”. Kane insistiu numa entrevista que: “Eu não penso o mundo como sendo dividido entre homens e mulheres, vítimas e agressores. Eu não acho que essas sejam divisões construtivas a fazer, e tornam a escrita muito pobre.”

3 Billington, Michael, *The best British playwright you'll never see*, consultado em <http://www.theguardian.com/stage/2005/mar/23/theatre1>, a 06 de novembro de 2014.

4 Steve Waters (2006: 378), contextualiza o teatro de Sarah Kane no seio de um movimento onde dramaturgos como Mark Ravenhill ou Anthony Neilson, eram muito mais consensuais dentro das suas reivindicações para um outro tipo de abordagem temática e estética.

Na encenação de “Purificados” (1998), dirigida em 2002 por Nuno Cardoso, o espectador é atirado, sem aviso prévio, para o meio de um combate. Habitado a digerir a normalidade, o público é restringido, fechado dentro de um universo desconfortável, prestes a ruir. Embora da cadeira de espectador tudo pareça muito mais longínquo, é impossível não sentir o ardor de olhar, de sentir as personagens, da comunhão da dor experienciada em palco. O evento traumático torna-se em réplica espelhada nos olhares dos espectadores que aguardam ser libertados da intensidade das palavras, dos silêncios, e das imagens criadas. Uma das cenas mais intensas nesta peça é o momento de terror psicológico e físico em que a personagem de Tinker (interpretada por António Fonseca) humilha Robin (interpretado por Tónan Quito) e o força a comer uma caixa inteira de chocolates, fazendo com que este, com medo, se urine.

Ao expor as personagens a nu, física e psicologicamente, Kane faz sobressair a fragilidade humana, a nossa própria mortalidade e, com isto, apresenta-nos uma vítima, o seu agressor, e o público como testemunha silenciosa, como em tantas guerras físicas e psicológicas tão próximas do quotidiano. Nos textos desta dramaturgia, a violência torna-se ainda mais ‘real’ quando é transposta para palco. Fitzpatrick (2011: 59) defende, por isso mesmo, que “as técnicas de encenação procuram provocar essa resposta do público para aumentar a empatia com as vítimas e provocar um envolvimento consciente com as suas situações”. Ao aplicar um certo nível de violência na performance, Kane invoca o poder do público, libertando-o para ter reações de medo ou de confusão que estão profundamente ligadas ao trauma. Esta indução de pensamentos e fisicalidade pode, efetivamente, gerar uma nova atitude em relação à perpetração de violência, ao significado do papel de vítima/agressor, de testemunha e mesmo no que diz respeito ao tema em geral. O objetivo de Kane era que o espectador se concentrasse mais no significado de cada gesto violento do que no ato em si.

A não linearidade dum evento traumático é uma particularidade que está muito presente na escrita de Sarah Kane, principalmente em ‘4.48 Psicose’ (2000). O ritmo de escrita desta peça aponta igualmente para um registo fragmentado, onde o tempo e o espaço se vão alternando sem obedecer a um esquema pré-definido. Contrariamente à ideia de que ‘4.48 Psicose’ seria apenas uma nota de suicídio de 75 minutos (premissa defendida por vários críticos ingleses como Michael Billington), o dramaturgo Edward Bond referiu-se à peça dizendo que esta “ muda de uma nota de suicídio doloroso sobre a morte e a perda e o desperdício – para um tratado sobre viver cons-

cientemente, e isso é ainda mais doloroso” (Bond *apud* Saunders, 2002: 116). Numa análise ao discurso, há uma inconstância de número de personagens, de revezamento entre diálogos e monólogos, de tipos de linguagem mais ou menos clínicas, que traduzem, na expressão para o público, diferentes estados mentais e emocionais que ocorrem durante todo o ato único. Este estado catártico de profunda libertação utiliza o conceito do ‘Eu’, deixando o espectador numa posição incômoda, desconfortável, na condição de testemunha. Segundo Tycer (2008: 31), este ‘Eu’ “não tem sido retratado como um déspota, mas sim como um espectador que, exposto à violência inconcebível, transferiu a culpa para si mesmo”. Esta objectificação da dor é transformada em palavras que funcionam como um dispositivo que estabelece a ligação entre o evento de palco e os eventos pessoais, criando um elo sentimental produzido pela experiência teatral. Numa peça como ‘4.48 Psicose’, o espectador-testemunha gere a sua reação através dos momentos de confronto que a personagem tem, partilhando da experiência traumática que não tem fim. Ainda na opinião de Tycer (2008: 35), este texto requer um envolvimento ativo por parte dos seus leitores e espectadores, no sentido em que encoraja à identificação com as representações de trauma e perda, que não estão limitadas à narrativa pessoal de Kane ou à sua própria experiência.

‘4.48 Psicose’ começa verdadeiramente quando termina. As últimas palavras desta peça refletem precisamente o seu inverso: “Por favor abram as cortinas/ _ _ _ _ _ _ _ _” (Kane, 2007: 333). No entanto, na sua essência, “o cair da cortina finaliza o processo de recusa e assinala aos espectadores que o espetáculo terminou. É um ritual que marca o final do espetáculo e o regresso ao mundo ‘real’” (Fitzpatrick, 2011: 66). O espectador é então convidado a prosseguir no seu pensamento, embora a ação em palco tenha terminado. Infere-se, deste modo, que a dramaturga conduz o público para a não obliteração do presenciado e para o movimento perpétuo de um ciclo que começa exatamente onde se fecha.

Concluindo, o teatro como espaço de representação pode ser um local privilegiado para a exploração do trauma e, mesmo que não o reproduza, a indução do sentimento do mesmo poderá ser o suficiente para criar uma sensação de experiência coletiva e de maior aproximação à temática retratada. Falar de responsabilidade social promovida pela compreensão de um espetáculo, de uma peça, implica que o espectador aja reflexivamente sobre o que está a ver e que não perpetue a faceta de impassibilidade característica de uma sociedade adormecida pelo torpor da constante violência sedativa.

Nas palavras de Graham Saunders (2002: 118), “os temas sombrios e áridos, e imagens por vezes chocantes nas peças de Kane (embora quase sempre sublinhadas por um sentimento de esperança) funcionam como um estímulo através do qual se pode restaurar um sentido de compaixão e humanidade ao seu público.” O despertar de consciências para o mundo e para as atrocidades nele perpetradas era uma das grandes preocupações de Kane que via nas críticas às suas peças uma grande ironia face à cruel realidade. O imaginário potenciado pela visualização dessas imagens chocantes de eventos traumáticos ou de dor pode gerar no público um sentimento de empatia com as personagens que, posteriormente, pode traduzir-se em ações ou alteração de mentalidades no quotidiano. A fragilidade do amor, tema recorrente na dramaturgia desta autora, é uma arma que acerta em todas as trajetórias e a sua transfiguração em histórias de personagens não tão distantes fica a repetir-se, uma e outra vez, sem temporalidade definida, na mente do público.

Sarah Kane tinha como uma das principais influências para o seu trabalho o criador francês Artaud e, à semelhança do que ele preconizava:

O teatro não poderá voltar a ser ele próprio, quer dizer, constituir um meio de ilusão verdadeira, a menos que proporcione ao espectador como que precipitados verídicos dos sonhos, em que o seu apreço pelo crime, as suas obsessões eróticas, a sua selvajaria, as suas quimeras, o seu sentido utópico da vida e das coisas, o seu canibalismo até, transbordem, num plano que não é suposto nem ilusório, mas interior (Artaud, 1996: 90) .

A introspeção que Kane procurava no espectador era tão verdadeira como a matéria que a provocava porque a sensação de segurança e prosperidade pode, a qualquer momento, ser minada, seja através de atos ou de pensamentos. A autora procurava a colisão de dois mundos, o real e o teatral, onde a violência e o trauma coexistem de igual forma. Esta experiência foi explorada pela autora de uma forma singular e tem sido partilhada através de inúmeras representações que continuam a ter eco numa sociedade que ainda não ultrapassou um certo conservadorismo e indiferença.

Referências

- ARTAUD, Antonin (1996), *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Fenda.
- BUSE, Peter (2001), *Drama and Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro, *Na guerra e no amor vale tudo*, *Jornal Público*, Caderno P2, 9 de dezembro de 2008, p.10.
- FITZPATRICK, Lisa, The Performance of Violence and the Ethics of Spectatorship, em *Performance Research: Journal of the Performing Arts*, 16:1, 59-67, disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2011.561676/>, consultado a 29/04/2014.
- KANE, Sarah (2007), *Teatro Completo*, 3ª edição, Lisboa, Campo das Letras.
- SAUNDERS, Graham (2002), *Love me or kill me – Sarah Kane and her theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press.
- TYCER, Alicia, “Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s 4.48 Psychosis”, em *Theatre Journal*, Vol. 60, No1 (Mar., 2008), pp. 23-36, disponível em www.jstor.org/stable/25070156/, consultado a 29/04/2014.
- WATERS, Steve (2006), *Sarah Kane: From Terror to Trauma*, em *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880–2005* (Ed. Mary Luckhurst), Malden, Blackwell Publishing.

DIÁRIOS E RASGADOS. FORMAS DE REPRESENTAÇÃO E RESPOSTA AOS PEQUENOS TRAUMAS NA BANDA DESENHADA

Pedro Moura

FLUL, CEC, LISBOA, PORTUGAL E FACULDADE DE LETRAS, UNIVERSIDADE CATÓLICA DE LEUVEN, BÉLGICA

pedrovmoura@gmail.com

“O trauma tem-se tornado uma preocupação tão resoluta, também nas ciências humanas, ao ponto de que é necessário criar um novo paradigma”.^[1] Estas palavras são de Thomas Elsaesser no artigo “Postmodernism as mourning work” (2001: 195). Neste mesmo artigo, o autor fala ainda da *traumatização* dos meios, através da qual ele quer significar certas técnicas, tanto estilísticas como narrativas, que ajudariam à transmissão de autenticidade e de imediaticidade nos textos que estuda.

Para além da literatura, do teatro, do cinema, da fotografia, das artes visuais, etc., é consabido que a banda desenhada tem sido paulatina e incrementalmente integrada no corpo de textos analisáveis pelos estudos do trauma, já para não falar da crítica social e cultural em geral. O exemplo de texto primário mais conhecido nesse campo restrito é *Maus*, de Art Spiegelman (1986-1991, 2014), que levou uma crítica como Marianne Hirsch, logo no início dos anos 1990, isto é, concomitantemente à emergência da própria área dos Estudos do Trauma como são entendidos num contexto literário e cultural, à noção extremamente influente de “postmemory” (1992-93), ou ao trabalho inovador de Robert S. Leventhal sobre os modos como um indivíduo se reinventa a si mesmo, no seio de um texto, de maneira a laborar o trauma (1995). Outros exemplos possíveis e cada vez mais comparáveis são as também autobiografias *Persepolis* da autora iraniana Marjane Satrapi (2002-2003, 2012) e *Fun Home* da norte-americana Alison Bechdel (2006, 2012), as quais têm angariado uma forte e significativa recepção académica nos últimos anos. Mas apesar desta abertura, a verdade é que a maioria dos textos de banda desenhada considera-

1 Salvo indicação em contrário ou tratando-se de uma citação de publicação traduzida, todas as traduções de citações são da minha responsabilidade.

dos como parte dos textos culturais disponíveis para a expressão do trauma são tecidos em torno daquilo que pode ser chamado de Grandes Traumas: o Holocausto, o 11 de Setembro, conflitos bélicos, ou abusos sexuais e doenças graves.

O primeiro problema que se nos surge é que esta escolha, pois trata-se de uma escolha, cria um filtro afinado e confunde trauma com eventos específicos, ao mesmo tempo que centraliza a subjectividade de um indivíduo traumatizado (já para não falar de que se fala apenas de uma certa classe de indivíduos). Tudo isto leva à emergência de um eixo narratológico estritamente caracterizado, por assim dizer. Temos então a história de um Sujeito do trauma apresentado como um indivíduo totalmente constituído, integrado e sólido, subitamente assaltado por uma fonte mais ou menos identificável de trauma, e que torna o Sujeito identificável e elegível como vulnerável, e passível de receber a nossa empatia. No interior de um também identificável intervalo de tempo, em que o evento se ancora, seguem-se então as consequências, que serão debatidas pelos processos psicanalíticos da perlaboração (*Durcharbeitung, working-through*) ou de acção de repetição (*Agieren, acting out*) (LaCapra: 2011). Porém, esta fabricação também tem um ponto cego: todos aqueles indivíduos que não estão receptivos a situação traumatogénicas porque, talvez, já se encontram em situações terríveis, isto é, “estão habituados”. Desde indivíduos habitando zonas de guerra àqueles vivendo em condições económicas difíceis, senão mesmo miseráveis, haverá sempre um número contingente de pessoas que não são “admissíveis” a serem vistas como traumatizadas. Esta é apenas uma das razões pelas quais é necessário erigir um discurso crítico em relação ao próprio edifício dos estudos do trauma: criticar as suas escolhas de texto, de objectos de estudo, de sujeitos elegíveis. É preciso evitar, como escreve Susannah Radstone, “um silenciamento da discussão que deixa uma série de perguntas por responder, sobre a natureza continuamente problemática das discussões académicas do trauma e a aparente aceitação para debate apenas de certos tipos de material e não outros” (2007: 22).

A questão que desejo colocar neste artigo é, portanto, o que acontece quando nos viramos para os “pequenos traumas”?

Teóricos do trauma, quer percursoros quer actuais, têm contribuído para uma expansão contínua, ainda que morosa, da própria possibilidade de inclusão de sujeitos e de instrumentos críticos, para que se possa ir além de um mero “cânone ocidental” do trauma. Alguns dos nomes que compõem essa constelação que procura expandir os estudos do trauma no que concerne aos seus sujeitos elegíveis são os de Radstone, já citada, mas também os de Laura

S. Brown (1995), Kali Tal (1996), Stef Craps e Gert Beulens (2008), os quais seguirei. Citando estes dois últimos, o que se procura é criticar as “tendências individualizantes, psicologizantes e, em última instância, despolitizantes típicas dos modelos ocidentais do tratamento do trauma” (*Ibidem*: 4). Temos de reconhecer que há, de um modo geral, uma falta de reconhecimento de experiências colectivas tais como a escravatura, o genocídio, a violência racial e, mais importante no presente artigo, formas aparentemente menores de agressão sócio-económica (como ocorrerá, de resto, também em países desenvolvidos e democráticos como é o caso português). Esta atitude, no fundo, sublinha a falta de afinidade com aquilo que Maurice Stevens chama de “conhecimentos locais” (2001), que tem lugar pela integração de povos e culturas não-ocidentais em categorias pré-fabricadas, sendo o próprio trauma a categoria-mor por excelência.

Estes autores propõem antes uma noção alternativa de trauma, que se baseia não apenas num só evento, que não é portanto *pontual*, mas um complexo processo contínuo, integrado histórica e culturalmente, construído por forças sociais, e que têm lugar numa textura social que torna possíveis circunstâncias traumatogénicas em relação a um dado número de pessoas.

Na direcção daquilo a que chamarei de “pequenos traumas”, estou na esteira de alguns dos autores que citei. A psicóloga Laura S. Brown, por exemplo, fala de “trauma insidioso”. Outros autores utilizariam termos como “pervasivo”, “disseminado”, “contínuo”. José Gil, por exemplo, em *Portugal, Hoje. O medo de existir*, fala de “pequenos terrores” ou “micro-terrores”. Escreve ele, “Não há um possível quotidiano das sociedades actuais de controlo que não suponha uma forma de microterror” (2004: 122); e imediatamente antes havia exemplificado: “pequenos terrores no escritório, na empresa, no jornal, na universidade, terror de não estar à altura, de ser apontado a dedo, de ser punido, de perder o emprego, de engordar, de não engordar, de não saber (educar os filhos, ser mulher, ser alegre e dinâmica, atraente e *sexy*, etc.)” (*Idem*).

A abordagem destes microterrores pela banda desenhada não leva, as mais das vezes, a narrativas espectaculares ou emocionais sob um modo passional. *Diário rasgado*, do artista português Marco Mendes (Figueira da Foz, 1978), é uma obra central nessa economia de representações. A descrição deste “texto” obriga a uma apresentação algo atabalhoada.

A sua obra é composta sobretudo por curtas bandas desenhadas autobiográficas, ainda que estas possam ser informadas por um qualquer grau de fantasia, delírio, fuga onírica, auto-ficção, ou mesmo alguns elementos narra-

tológicos devedores de géneros específicos (literários e, conseqüentemente, da banda desenhada), de resto uma qualidade intrínseca à própria caracterização do discurso autobiográfico (Gilmore, 2001; Eakin, 2004). Se bem que muitas das suas primeiras histórias tenham sido publicadas em vários fanzines e outras publicações, entre 2005 e 2009, o autor também inaugurou um blog que intitulou *Diário Rasgado* (www.diariorasgado.blogspot.com), no qual não apenas republicava esse material existente como outras peças inéditas, que poderiam ou não encontrar espaço em publicações impressas.

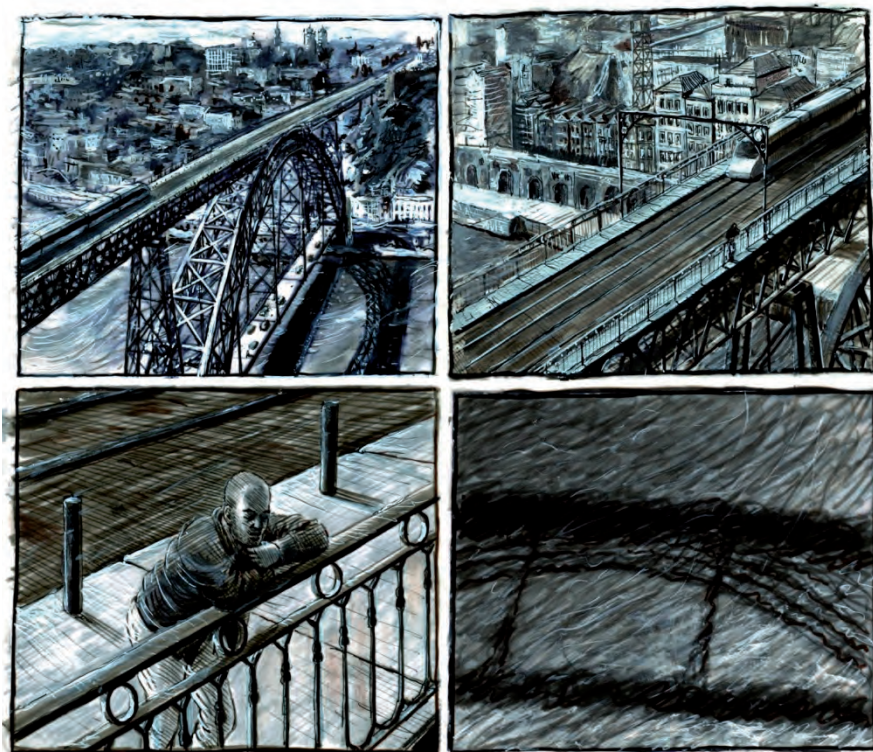


Figura 1. Marco Mendes, *Diário Rasgado*.

A esmagadora maioria das suas bandas desenhadas são compostas sempre num mesmo formato: quatro vinhetas numa composição horizontal de duas vinhetas sobrepostas a outras duas (Figura 1). Existem, porém, alguns casos de apenas um único desenho, e no blog acrescentam-se ainda desenhos à

vista autónomos que podem representar, por vezes, algumas das pessoas que protagonizam os pequenos episódios. Cada um destes episódios, “blocos” ou tiras, constituem uma unidade narrativa autónoma, reforçada pela existência de títulos próprios, mas que podem ser alvo de recombinações quando coligidas numa publicação (antologias variadas, fanzines, jornais, etc.). Em 2008, o autor agregou um número destes trabalhos, traduzidos para inglês, numa espécie de *comic book* (uma revista impressa a duas cores, num caderno de 32 páginas, agrafado) intitulado *The Chinese Will Deliver the Pandas* (2008). Alguns anos mais tarde, recoligiria algumas dessas tiras, mas numa nova ordenação das mesmas, num livro em formato oblongo e cartonado, a que daria o mesmo título do blogue - *Diário Rasgado* - seria publicado em 2012.

É importante sublinhar, acima de tudo, a qualidade recombinatória destas tiras, o que não apenas abre à fabricação de um novo texto cada vez que existe uma nova disposição, ordem e conjunto de trabalhos, como ainda permite ler todo e qualquer trabalho de Marco Mendes como passível de integração num virtual texto maior e contínuo.^[2]

Contudo, com vista a alguma simplificação de análise, este texto segue esta última edição em livro, não tanto como “definitiva”, pois isso faria perder uma dimensão material, editorial e cambiante fulcral na obra de Marco Mendes, mas como a sua referência principal para a leitura presente.^[3]

Dada a natureza fragmentária da obra, que joga com a combinação de unidades independentes, criadas ao sabor das circunstâncias diárias e editoriais, não será uma surpresa dizer que o livro em si não contém qualquer intriga central e global, e, conseqüentemente, não se pode falar de um desenvolvimento *linear* das personagens, nem tampouco de uma unidade contínua de espaços, dos eventos, das relações entre eles, etc. Focando-se em observações melancólicas da vida mundana no centro do Porto, esta é uma banda desenhada na qual, poder-se-ia afirmar, “nada acontece”. Mas este “nada acontece” não pode ser entendido somente como uma crítica superficial e displicente, mas antes um envolvimento activo e crítico com um campo conceptual, como o fazem

2 Uma dimensão que já havíamos analisado noutra ocasião, comparando com o *Poema Contínuo* de Herberto Helder (URL: <http://lerbd.blogspot.pt/2012/06/diario-rasgado-marco-mendes-mundo.html>). Outros projectos no seio da banda desenhada comparáveis são a obra de Edmond Baudoin e Francisco Sousa Lobo.

3 Entretanto, o autor publicou mais dois livros, ambos pela Mundo Fantasma: *Anos Dourados* (2013), que colige os desenhos à vista, e *Zombie* (2014) que apresenta uma história totalmente inédita e linear.

alguns investigadores contemporâneos da banda desenhada.^[4] Isto significa um desvio de um foco em eventos centrados em acções (por exemplo, uma história de amor, uma crise, etc.) e uma concentração em sentimentos lentos, por assim dizer, ou até “feios”. Esta última expressão nasce de uma citação do estudo social do significado da emoção no capitalismo tardio, *Ugly Feelings* de Sianne Ngai. Na óptica desta autora, estes devem ser entendidos como “sentimentos menores e usualmente desprestigiantes”, “explicitamente amorais e não-catárticos” (2005: 6), “afectos menores” (*Ibidem*: 20), sentimentos “sem um objecto claramente definido” (*Ibidem*: 13), mas que precisamente por isso “estão mais aptos a produzir ambiguidades políticas e estéticas” (*Ibidem*: 20).

Contudo, ainda assim é possível tentar identificar alguns “temas”, ou pelo menos núcleos significativos no interior do fluxo livre de *Diário Rasgado*. Por um lado temos a apresentação do si, do Marco das histórias: as suas preocupações financeiras diárias, o seu emprego enquanto professor e artista precário, o seu envelhecimento e transformações físicas (a perda de cabelo, a necessidade de passar a usar óculos, etc.).^[5] Por outro, as relações de Marco com as restantes personagens que se tornam mais ou menos recorrentes ao longo das páginas do livro (e para além dele, tendo em conta o tal texto contínuo dos desenhos à vista ou do material que concorre para outros projectos). Num primeiríssimo círculo, os amigos com quem partilha o pequeno apartamento em que vive. A seguir, as namoradas, no lugar mais privilegiado Lili, com quem mantém a relação principal sob a atenção do livro, e a seguir a mulher sem nome com quem inicia uma hipotética relação no fim do volume (e cujo nome não é revelado *no* livro). No entanto, cada um desses círculos de amizades ou amor pode ser desdobrado em outros temas particulares, e apenas a sua micro-leitura levaria a uma possível identificação completa.

Um veio importante nesta economia são os temas explicitamente políticos, os quais também são demasiados para serem citados com parcimónia ou exaustividade, mas poderemos mencionar as políticas dos Governos portugueses e da União Europeia, a educação, o emprego, e temas sociais tais como a habi-

4 Cf. o recente estudo de Grace Schneider, *What Happens When Nothing Happens. Boredom and Everyday Life in Contemporary Graphic Narratives* (no prelo). Leuven, Leuven University Press.

5 Isto permitiria uma outra linha de investigação, sobre a representação, ou auto-representação de questões do corpo. Se na banda desenhada esta atenção para o corpo próprio nasceu no seio da banda desenhada *underground* de cariz feminista dos anos 1960, nos Estados Unidos, rapidamente se estenderia mesmo para o campo “masculino”. Cf. seminário por Pedro Moura (2011), “O meu corpo é uma fonte de entretenimento sem fim”. Auto-representações do corpo feminino na banda desenhada anglófona contemporânea”, FLUC.

tação, os sem-abrigos, a toxicodependência, a pobreza, o direito à subversão, etc. Em termos mais concretos, por exemplo, há uma abordagem plenamente engajada com o projecto Es.Col.A. da Fontinha.



Figura 2. Marco Mendes, *Diário Rasgado*.

A primeira página do livro mostra uma imagem única, sem texto e sem título (Figura 2). Representa uma cena de interior, da sala da casa em que o protagonista vive, e vemos três troços de corpos humanos: uma mão entrando pelo canto superior esquerdo, segurando um cigarro meio-fumado, uma perna que se atravessa ao longo da margem, do canto inferior direito até meio da cena, e, relativamente escondido, um rosto de alguém deitado de lado. Por um lado, tendo em conta as informações diegéticas e visuais ao longo do livro, seria fácil identificar cada um desses pedaços de corpo como pertencendo a três das pessoas vivendo naquela casa: Marco, Didi Vassi e Palas. Mas ao mesmo tempo poderíamos, sob o signo de Guido Buzelli, pensar que se trata de um corpo só, *fragmentado*. A cena de abertura de *Zil Zelub* (1973), do autor italiano, apresenta o protagonista (também ele um avatar auto-ficcional de Buzelli) numa prancha convencional, cujas vinhetas fazem com que o corpo deste surja judiciosamente enquadrado e próximo da superfície da imagem, em contraste

com o seu interlocutor, de maneira a que não haja nada de estranho nessa mesma imagem: parece simplesmente que há uma opção de focalização de grandes planos sobre o protagonista. Mas virando a página, descobrimos que a fragmentação física superficial da imagem correspondia afinal a uma fragmentação literal (na ficção), pois os membros do protagonista estão desassociados do tronco. E dá-se início então à história absurda desse magnífico livro.

Ao virarmos esta primeira página de *Diário*, não encontraremos nenhuma confirmação diegética dessa natureza. Este tipo de fragmentação, ainda que não seja explorada literal, imaginativa e diegeticamente no livro de Mendes, tem ainda assim uma presença de grau, pois a disposição dos corpos “judiciosamente enquadrados” e a “fragmentação física superficial” leva a pensar que haverá algo dessa dissociação sobre o protagonista, o “Marco” de *Diário Rasgado*. Verifica-se sempre, aliás como em toda a autobiografia em banda desenhada, uma espécie de *desdobramento* na figura do protagonista, ao qual chamaremos, como é prática corrente na crítica académica, “Marco” (isto é, utilizando o primeiro nome do autor, nos casos em que não haja menção de nome no próprio texto, o que não é o caso presente). Esse desdobramento é, por um lado, gráfico, já que os autores se representam a si mesmos de modo diferente às suas percepções cognitivas no mundo empírico. Por outro lado, o autor deixa uma nota no final do volume dizendo que tudo o que o livro discorre pertence à ficção, mas talvez essa seja a maior ficção de todas. Aceitando que de facto não se está perante a mais chã - nunca o é, mas imaginemos aqui querer indicar-lhe um “grau zero” - das autobiografias, estaremos pelo menos perante a auto-ficção ou a auto-fantasia, no sentido em que o autor constrói como que um duplo, um avatar, um *doublé*, um “fato de ficção” (*fiction suit*, expressão cunhada por Grant Morrison) que depois se coloca nas ficções que cria, mas onde todos os elementos terão ligações, se não directas, desviadas subtilmente da realidade experienciada (cf. Lejeune, 1975 e 1980; Gilmore, 2001; Eakin, 2004).

De uma forma mais ou menos irónica, o autor termina o seu livro regressando ao grupo de jovens homens com quem divide a casa, e que habitam essa imagem inaugural. Trata-se de uma geração sem ilusões, desencantada, desprovida de esperança, dividindo a renda num apartamento barato e abandonando-se aos prazeres fáceis da bebida, dos charros, e das saídas à noite para sessões de observação e “bocas foleiras” em relação às mulheres que passam, e a piadas inconsequentes. Mas esta atitude aparentemente derrotista, poder-se-ia dizer, pode tratar-se antes de uma certa resistência política em relação à

atitude séria mas hipócrita que uma sociedade hegemónica pretende impor e exigir na conformidade de um único discurso. Como se a condição de se poder entrar num diálogo fosse desde logo à partida uma submissão a certas “regras” impostas por quem convida. Por outras palavras, só se conquistando a própria voz ao preço de se falar de uma maneira pré-estabelecida. Portanto, estes comportamentos rudes e marginais poderiam ser vistos como actos contrários a esse discurso normalizado e hegemónico. Citando-se Ngai, uma vez mais, “o estádio transnacional do capitalismo que define o nosso momento contemporâneo (...) a natureza do próprio sócio-político transformou-se de uma tal forma que traz e pede um novo conjunto de sentimentos – sentimentos menos poderosos que as paixões políticas clássicas, mas talvez mais adequadas, na sua natureza ambiente, bartlebianas mas ainda diagnósticas, para modelos de subjectividade, colectividade e agência que não haviam sido totalmente previstos por teóricos passados do bem comum (*commonwealth*)” (*Ibidem*: 5). Os comportamentos levados a cabo pelo Marco de *Diário Rasgado*, mesmo em relação às suas relações amorosas e fantasias, e pelos seus amigos, não se revestem de um heróico discurso de resistência, ou sequer de análise dos problemas sócio-económicos que enfrentam, precisamente por essa situação lhes retirar toda a agência política. De maneira que estes maus-comportamentos, este *zéro de conduite*, possam ser vistos como sentimentos “não previstos”.

Se bem que se possa identificar a história de amor central e, acima de tudo, o seu término, como a maior “crise”, em termos de intriga, do livro, não será ela que ocupa a maior parte da sua atenção (em 80 pranchas, Lili aparece em 22, e nem todas se centram propriamente na relação amorosa dos dois, ao passo que outras se podem considerar, mesmo na sua ausência, “consequentes” da relação).

Em mais do que um aspecto, a fragmentação episódica e distribuição de interacções com essa constelação de amigos permite ao autor explorar vários temas microscópicos, os tais “micro-terrores” quotidianos e sociais de que fala José Gil. E dirigidos à realidade portuguesa de uma forma bastante específica, ainda que jamais panfletária. Na direcção dessa leitura verdadeiramente política, como veremos, leiamos, num movimento de arco perfeito, a última imagem do livro (Figura 3), também ela única e sem matéria verbal, que encerra este projecto.

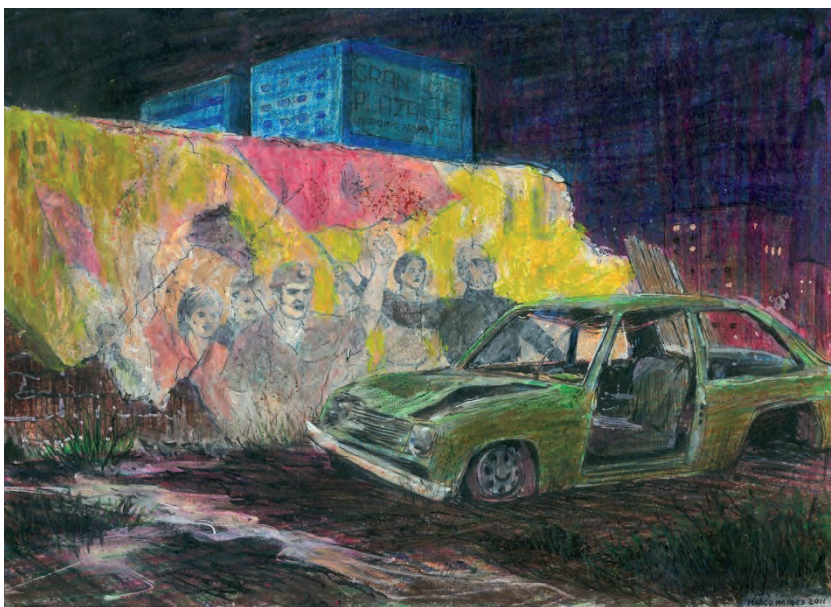


Figura 3. Marco Mendes, *Diário Rasgado*.

Essa imagem havia sido publicada originalmente a cores, no jornal do Partido Comunista Português, *Avante!* no. 1953, de 5 de Maio de 2011, com o intuito de comemorar o Dia Internacional do Trabalhador, o 1º de Maio. Por um lado, esta imagem parecia relacionar-se com a arte muralista tão em voga na época do 25 de Abril de 1974, murais que têm sido pintados por cima, ou entrado em vários processos de deterioração. Por outro lado, porém, parece tratar-se igualmente de uma homenagem, mesmo que inconsciente,^[6] ao quadro de Francisco de Goya, *3 de Mayo de 1808*, com o qual partilha um certo número de traços compositivos, assim como um esquema cromático similar.

O quadro de Goya mostra o massacre perpetrado pela máquina imperial de Napoleão contra a população espanhola, e teria um papel inaugural na pintura europeia, no que concerne à representação de cenas de guerra, sobretudo se tivermos em conta a relação especial que estabelece com o ciclo de gravuras *Los desastres de la guerra* (publicadas somente em 1863) e, através destas, com aquelas de Jacques Callot intituladas *Les grandes misères de la guerre* (1633). As

6 Cf. comunicação pessoal do autor.

ligações entre estas várias linhas, que além de uma dimensão artística também partilham elos temático-políticos, terão o seu peso na pesquisa de Mendes. É muito significativo que as “mudanças” operadas na imagem de Marco Mendes transformem o pelotão assassino num carro abandonado e delapidado. Este objecto surge como algo para além do fim da sua vida útil enquanto bem comerciável, não tem préstimo algum senão o de ruína absoluta, lixo. Cumpriu todo o seu ciclo de obsolescência planeada do tardo-capitalismo. E visualmente encontra-se no preciso campo oposto de um enorme prédio de condomínio privado e possivelmente fechado, ainda por estrear, imaginamos, pelo cartaz que se auto-publicita e pela iluminação, numa noite escura e densa, a luz azul eléctrica dos candeeiros públicos.

A ideia dos “murais de Abril” desgastados não só pelo tempo, mas pela incúria, pelo vandalismo político e pela curta memória dos portugueses, encontra-se confirmada na imagem esbatida do muro - no interior da ficção desta imagem, trata-se de um mural gasto, não de pessoas a manifestarem-se naquele local - ao mesmo tempo que a sua presença insistente faz recordar a possibilidade de uma resistência - na materialidade do desenho em si, da ficcionalidade matérica, são pessoas de papel que *ainda se manifestam* ali.

Esta divisão permitir-me-á associá-la àquela que Jacques Rancière encontra entre “polícia” (*police*) e “política” (*politique*). Para Rancière, a actividade conhecida como política não é somente um “exercício de poder ou de decisão sobre os assuntos comuns”, mas na verdade o próprio pré-requisito que essa mesma noção de comum exige, ou como o comum é simbolizado. As duas formas de simbolização do comum são, por um lado, os poderes de criação de função e de decisão de apropriado totalizantes da *polícia* (de uma forma mais simplificada, a política como ela é entendida na sua acepção mais comum, na mão de uma classe específica de agentes eleitos e/ou afectos à máquina do Estado), e, por outro lado, a *política* propriamente dita, a qual é entendida

como o debate sobre aquilo que é dado sensivelmente, sobre o que é dado a ver, sobre a maneira como algo é dizível e sobre quem o pode dizer. Isso envolve uma partilha do visível, do dizível e do exequível, no duplo sentido da palavra partilha: aquilo que é colocado em comum, mas também aquilo que é enviado para os dois campos de uma linha de partilha separando o visível do invisível, o audível do inaudível, o possível do impossível, e portanto também, daqueles que falam e daqueles que não falam, aqueles que podem e aqueles que não podem, etc. (Rancière 2009: 157; v. também Rancière 1995 e 2004).

Nesse sentido mais alargado e necessariamente mais activo, é a própria ideia entre o que é comum e privado que é questionada, o que pressupõe e envolve sujeitos que não são redutíveis a identidades sociais previstas e categorizáveis, mas antes a forças colectivas.

A imagem de Marco Mendes, envolvendo o que parecem ser representantes de várias classes profissionais “clássicas” na representação política, mas também a personagem que o representa a si mesmo (a figura no centro, de camisola preta, careca e de óculos), complica a agência das personagens aqui representadas, que podem tanto ser vistas como desprovidas de poder (não são mais do que desenhos num muro esquecido e decrépito) como potentes (por estarem activas enquanto desenho nesses espaços separados, o do privilégio e o do resultado final da obsolescência planeada do capitalismo).

Estas permanentes tensões e negociações entre a tentativa de criar um discurso de contra-poder e o seu aparente “falhanço” (afinal, as políticas representadas pela Chanceler alemã Angela Merkel não serão contrapostas com flatulência, o desemprego de Marco não encontrará solução nos seus passeios nocturnos e melancólicos, o avanço e fito capitalista, nas suas dimensões de obsolescência, não serão travadas pelo mural) não deixam, ainda assim, de serem como que formas que traduzem os “sentimentos feios” que respondem aos traumas contínuos, permanentes e insidiosos, que a sociedade que o autor reflecte e representa inflige nestas personagens.

Outros elementos parecem também concorrer para a noção fantasmática desta situação simultânea de dissipação e de emergência. A cena nocturna apresenta duas zonas cromaticamente secundárias. Por um lado, aquela azul, mais clara, eléctrica, dos condomínios privados (e não deixa de ser também significativa a substituição, por assim dizer, da igreja de Goya por estes prédios, não apenas como marcas de propriedade e privilégio mas como espaços protectores possíveis que são negados às pessoas representadas) e o verde sujo do carro em ruínas, como se estivéssemos, como já foi dito, perante o ciclo completo dos bens do capitalismo contemporâneo.

Estes efeitos são conseguidos pelo método de Marco Mendes, que não é nem “limpo” nem linear. Muitos dos seus “erros” ou “primeiros esboços” são ainda visíveis na imagem final, tal como são distintas as marcas deixadas pelos seus materiais, desde a grafite e o grão dos lápis, a pasta dos pastéis, etc. Estas marcas podem também ter a sua própria leitura política, novamente com Rancière: “Na política, os sujeitos agem para criar um palco onde os problemas se tornam visíveis – uma cena com sujeitos e objectos, tornados totalmente

visíveis face a um ‘parceiro’ que os não ‘via’”. Ao tornar estes assuntos e as marcas preparatórias visíveis, assim como tudo isto parte integrante do seu texto contínuo, e que ainda pode ser lido enquanto projecto autobiográfico, Mendes integra estes discursos em relação aos outros no seu próprio processo de subjectivização.

Esta abertura da autobiografia, como toda a sua série de estratégias derisórias e de um humor “falho”, não pode deixar de ser surpreendente enquanto instrumento de agência *política* como forma de responder aos pequenos traumas do desemprego, da impotência face aos vários problemas sociais testemunhados ou vividos, da própria desilusão e melancolia que daí emergem. Saul Friedlander, por exemplo, ao discutir o trauma enquanto estrutura mediada, explica como essa situação convida a uma referencialidade que, a um só tempo, reestrutura a história discursivamente não tanto como uma localização espaço-temporal específica, mas algo que está para além de categorias de falso ou verdadeiro (cf. Friedlander 1992). A palavra-chave aqui seria *interpretação*, ou até *performatividade*, mas também ganhariam um espaço central as implicações éticas dessa mesma interpretação, considerando-se como a história, e aqui seguindo Dominick LaCapra, contribui para “uma esfera pública cognitiva e eticamente responsável” (2011: 91).

A teórica Jill Bennett estuda outras formas de arte sob o signo dos estudos do trauma, ainda que formas mais prestigiadas socialmente, mas estou em crer que algumas bandas desenhadas, como a de Marco Mendes, cumpre o papel que propõe quando afirma que certas obras de arte conseguem “apresentar o trauma como um fenómeno político, mais do que subjetivo”, e que vai para além de “uma perspectiva privilegiada de um sujeito interior; pelo contrário, ao dar uma extensão espacial ou como espaço vivido ao trauma, convida a uma consciência de diversos modos de habitação” (2005: 12). Bandas desenhadas como a de Mendes, mas mesmo em Portugal poder-se-iam citar outros autores que contribuem para um mesmo plano de intensidade, constituem, e volto a citar Bennet, “formas de arte não-afirmativas [que] vão em sentido contrário a um certo tipo de moralismo e humanismo *middlebrow*” (*Ibidem*: 16). Este humanismo é encontrado as mais das vezes naquilo que Kaja Silverman chama de “ficções dominantes”, e a que *Diário Rasgado* escapa por se negar a seguir um caminho de estrutura expectável.

Referências

- BECHDEL, Alison (2006), *Fun Home. A Family Tragicomic*. Boston, MA, Houghton Mifflin.
- BECHDEL, Alison (2012), *Fun Home. Uma tragicomédia familiar*. Lisboa, Contraponto.
- BENNETT, Jill, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (2005). Stanford, CA: Stanford University 2005.
- BROWN, Laura S., “Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma” (1995), in CARUTH, Cathy, ed. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 100-112.
- BUZZELLI, Guido, *Zil Zelub* (1973). Lisboa, Editorial Presença.
- CRAPS, Stef and BUELENS, Gert (2008), “Introduction: Postcolonial Trauma Novels”, in *Studies in the Novel*, Vol. 40, no. 1 & 2. Spring & Summer, pp. 1-12.
- EAKIN, Paul John (2004), “What Are We Reading When We Read Autobiography?”, in *Narrative*, Vol. 12, no. 2, pp. 121-132.
- ELSAESSER, Thomas (2001), “Postmodernism as mourning work”, *Screen* 42:2, pp. 193-201.
- FRIEDLANDER, Saul (1992), “Trauma, Transference and ‘Working through’ in Writing the History of the Shoah”. *History and Memory*, Vol. 4, No. 1, Spring-Summer, pp. 39-59.
- GIL, José (2004). *Portugal, Hoje. O medo de existir*. Lisboa, Relógio d’Água.
- GILMORE, Leigh (2001), *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- HIRSCH, Marianne (1992-93), “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 15: 2, pp. 3-29.
- LACAPRA, Dominick (2011), *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1980), *Je est un autre. L’Autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil.
- LEVENTHAL, Robert (1995), “Art Spiegelman’s *Maus*: Working-Through The Trauma of the Holocaust”. URL: <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> [último acesso: 19 Março 2013]
- MENDES, Marco (2012), *Tomorrow The Chinese Will Deliver the Pandas*. Porto, Plana.
- MENDES, Marco (2012), *Diário Rasgado*. Porto, Mundo Fantasma/Turbina.
- NGAI, Sianne (2005), *Ugly Feelings*. Cambridge, MA e Londres, Harvard University Press.
- RADSTONE, Susannah (2007), “Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics”, in *Paragraph*, Vol. 30, no. 1, pp. 9-29.
- RANCIÈRE, Jacques (1995), *La méésentente. Politique et Philosophie*. Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2004), “Introducing Disagreement”, translated by Steve Corcoran. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 9 no. 3, pp. 3-9. Jacques

- RANCIÈRE, Jacques (2009), “Politique de l’indétermination esthétique”. in GAME, Jérôme e LASOWSKI, Aliocha Wald, eds., *Jacques Rancière. Politique de l’esthétique*. Paris, Éditions des Archives Contemporaines, pp. 157-175.
- SATRAPI, Marjane (2002-2003), *Persepolis*, 4 vols. Paris, L’Association.
- SATRAPI, Marjane (2012), *Persepolis*. Lisboa, Contraponto.
- SPIEGELMAN, art (1986), *Maus*. Nova Iorque, Pantheon Books.
- SPIEGELMAN, art (1991), *Maus II. A Survivor’s Tale. And Here My Troubles Began*. Nova Iorque, Pantheon Books.
- SPIEGELMAN, art (2014), *Maus. A história de um sobrevivente*. Lisboa, Bertrand.
- STEVENS, Maurice (2001), “From the Past Imperfect: Towards a Critical Trauma Theory”. URL: [HTTP://WWW.VANDERBILT.EDU/RPW_CENTER/LETTERS/LSO9A.HTM](http://www.vanderbilt.edu/rpw_center/letters/LSO9A.HTM) [último acesso, 2 Janeiro 2015].
- TAL, Kali (1996), *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. 3ª rev. Cambridge, Cambridge University Press.

SÉCULO DE AUGUSTO: ENTRE A GUERRA E A PAZ, CONFLITOS E TRAUMAS

THE SAECULUM AUGUSTUM: BETWEEN WAR AND PEACE, CONFLICTS AND TRAUMAS

Virgínia Soares Pereira

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL.

virginia@ilch.uminho.pt

*Res Gestae quibus orbem terrarum
imperio populi Romani subiecit.
Imp. Caesar Augustus*

Há dois mil anos

Celebraram-se, no ano passado, os dois mil anos da morte de Augusto e por todo o mundo se multiplicaram Congressos e Colóquios dedicados à figura deste homem que uniu para sempre o seu nome à instauração do regime imperial e à história de Roma e da Europa. Aproveitando o ensejo, quer da efeméride de 2014, quer do tema escolhido para o XVI Colóquio de Outono (*Conflito e trauma*), realizado em finais desse mesmo ano, proponho-me revistar a actuação de Augusto no decurso do seu longo principado de 57 anos^[1], decorrido entre conflitos e traumas, bem como evocar a imagem que quis deixar de si à posteridade, num texto da sua autoria, as *Res Gestae Divi Augusti*, que constituem uma espécie de relatório, mas são também testamento político, no qual o *princeps*, como gostava de ser designado, deixou registados os momentos mais significativos do seu Principado e os conflitos e traumas que enfrentou.^[2]

-
- 1 A saber, no tempo que medeia entre a morte de Júlio César, em 44 a.C., e 14 d.C., ano da morte de Augusto. Lembre-se apenas que Augusto, que para muitos foi o primeiro imperador de Roma, começou por se chamar Gaio Octávio, passou a chamar-se Gaio Júlio César Octaviano (quando se tornou filho adoptivo de Júlio César), e a partir de 27 a.C. ficou conhecido como César Augusto, por ter adoptado o título honorífico de *Augustus*, que o Senado lhe outorgara nesse ano. Segundo Galinski (1998: 377), o verdadeiro nome que Octaviano adoptou, e pelo qual ficou conhecido, foi o de Imperator Caesar Augustus, mantendo a correspondência com o padrão tradicional do nome romano: *praenomen, nomen e cognomen*.
 - 2 “Século de Augusto” foi a designação que o próprio Senado romano decidiu dar a todo o tempo de vida de Augusto, isto é, um período de quase 77 anos, de 63 a.C. a 14 d.C. Esta designação retoma

Augusto, um ser predestinado

Augusto revelou-se, ao longo da vida, um ser excepcional, e a excepcionalidade de toda a sua carreira política fez com que aos poucos fosse olhado como um homem de missão, o salvador do estado romano, um ser destinado a estabelecer a paz na terra e no mar e a levar essa paz até aos confins do mundo habitado, da *oikoumene*. A este título é significativo o que lemos na biografia de Cícero da autoria de Plutarco, no passo em que o biógrafo grego explica os motivos que terão levado o Arpinate a apoiar o jovem e insignificante César Octaviano contra o arrogante Marco António (Plutarco 44. 3-4):

É que, ao que parece, quando eram ainda vivos Pompeu e César, Cícero sonhara que os filhos dos senadores estavam a ser chamados ao Capitólio para que um deles fosse designado por Zeus para vir a ser o chefe de Roma; e que os cidadãos correram apressadamente e colocaram-se à volta do templo, enquanto as crianças, envergando a toga pretexta, se sentaram em silêncio. Subitamente, abriram-se as portas do templo e os rapazes levantaram-se e, um a um, iam passando em círculo à volta do deus, que os observava a todos e os ia despedindo, para grande tristeza deles. Até que um se aproximou e Zeus, estendendo a mão direita, apontou-o e disse: “Romanos, quando este for o vosso chefe, terminarão as guerras civis.

Plutarco continua dizendo que Cícero não conhecia o menino do sonho e que no dia seguinte, passando no Campo de Marte à hora a que as crianças regressavam a casa, reconheceu imediatamente o rapazinho que vira em sonhos, pelo que passou, desde então, a olhar para ele de forma diferente, carinhosa mesmo.^[3]

Por seu turno, outro biógrafo um pouco posterior a Plutarco, Suetónio, fala da “futura grandeza” de Augusto e da “sua inalterável felicidade” (*Aug.* 94), e diz que esta singularidade fora anunciada já por prodígios, sonhos, vaticínios, antes e durante a sua vida. A narrativa suetoniana segue em estilo profundamente hagiográfico, deixando a sugestão de estarmos na presença de um eleito dos deuses. Sirva de exemplo o prodígio narrado a respeito de um episódio

o sentido do adjectivo *augustus*, título de tonalidade religiosa que o *princeps* ostentava desde 27 a.C. e exprimia a ideia de benéfico e venerando. Mas ele mesmo preferia autodesignar-se como *princeps*, isto é, o primeiro dos cidadãos, título que está na origem da designação de Principado dada ao regime que instaurou. Sempre quis ser visto como *princeps senatus*, o primeiro dos cidadãos em *auctoritas*, mas igual aos restantes em poder (*potestas*).

3 Mais tarde, aceitará a proposta de apoio apresentada pelo jovem César Octaviano, mas esse apoio ditará o seu fim, pois será vítima das proscricções e da vingança implacável de Marco António.

ocorrido quando o futuro Augusto era ainda criança e passava férias na casa de campo do seu avô: importunado com o coaxar das rãs, mandou-as calar, e, remata o biógrafo dos Césares, “diz-se que desde então as rãs não cantam”.

Estes dois exemplos, o sonho de Cícero, narrado por Plutarco (c. 46-112 d.C.), e o prodígio das rãs, registado por Suetónio (c. 75 d.C.-c. 150 d.C.), são bem ilustrativos de como cem anos depois, no tempo destes biógrafos, já tinha feito caminho a ideia de Augusto como um ser predestinado, possuidor de dotes sobrenaturais.

A “revolução romana”

Os começos da vida política do futuro Augusto não foram fáceis. O regime imperial instaurado por ele é resultado da persistente instabilidade política romana dos finais da República, que culminou no assassinato de Júlio César. Segundo Suetónio (*Iul.* 86), foram muitos os contínuos pressentimentos e avisos de que a sua vida perigava, mas Júlio César ignorou-os: sentia-se relativamente seguro e acreditava que ninguém atentaria contra ele, pois convencera-se de que, como dizia, Roma mergulharia de novo nas guerras civis, se algo de mal lhe acontecesse. E não se enganava. Na verdade, na sequência do cesaricídio, assistiu-se à rápida ascensão política do jovem Octaviano, sobrinho-neto de Júlio César e seu filho adoptivo, herdeiro de uma fortuna colossal e decidido a dominar Roma e o mundo. Paulatina, mas muito pensadamente, foi criando as bases do Principado.^[4] Por isso aquele assassinato, que pretendia devolver a liberdade à República, acabou por se revelar “o crime mais estúpido da história”, no dizer de Goethe,^[5] pois não evitou o que de há muito estava em fermentação: a emergência de um poder unipessoal, detentor de todos os poderes, ainda que sob a aparência de respeito pelas instituições da república.^[6] Logo de início, o jovem Octaviano, dotado de uma astúcia invulgar, foi

4 Barbara Levick (2010: 23-62) demonstra como Augusto teve uma atitude racional e consistente no sentido de alcançar o poder único e a sua perpetuação”.

5 Referência colhida em Santiago Montero, Gonzalo Bravo y Jorge Martínez-Pina (n.d.), p. 9.

6 O facto de César agir como senhor único de Roma, de envergar quotidianamente a *uestis triumphalis*, de ter sido nomeado *dictator perpetuus*, amedrontou os espíritos amantes da liberdade. O cesaricídio acontecera porque figuras eminentes da República se sentiam ameaçadas com o excessivo poder político e militar de Júlio César, lembradas de outros poderes ditatoriais. Bruto, Cássio e outros pensaram organizar-se para derrubar o ditador. Uma importante componente da ideologia augustana é, para usar palavras de Francisco Oliveira (2010: 11), “o regresso ao passado e a ficção republicana”. Por outras palavras, Augusto teve sempre a preocupação de manter a aparência de legalidade da sua actuação, mesmo quando subvertia o tradicional quadro institucional. Marcel Bordet (1993:

canalizando todos os acontecimentos a seu favor. Na verdade, quem estava mais bem posicionado para continuar a acção de Júlio César era Marco António, já então um general de reconhecida fama, lugar-tenente do ditador assassinado e candidato a suceder-lhe. Já quanto a Octaviano, com apenas dezanove anos, ninguém dava nada por ele. Se alguns o apoiaram – como Cícero, ansioso por voltar à ribalta política -, foi com o objectivo de se verem livres dele logo que possível, mas o seu tacto político e a sua persistência conseguiram que o Senado e o povo romano se rendessem à sua vontade, anulando todos os obstáculos. Decidido a ocupar um espaço importante na vida política, ainda com vinte anos forçou o Senado a atribuir-lhe o consulado, quando, de acordo com a lei, deveria ter pelo menos 43 anos e candidatar-se em eleições.^[7] Depois, constituiu com Marco António e Lépido o segundo triunvirato^[8], para perseguir os tiranicidas e, depois, para afastar o perigo protagonizado por Sexto Pompeio, que era senhor dos mares da Itália e com os seus navios impedia o aprovisionamento da cidade. Por fim, quebrou o pacto de aliança firmado com os colegas de triunvirato e, decidido a isolar Marco António, dirige-se para Oriente e, no ano de 31 a.C., declara guerra a Cleópatra. Não seria mais uma guerra civil (ela era uma rainha estrangeira), mas acabarão por confrontar-se os dois grandes rivais em batalha naval junto ao promontório Áccio. Este acontecimento, de grande repercussão na história da Europa, estará na origem da

202) é muito claro a este respeito: “Por fim, em novembro de 43, a *Lex Titia* conferiu-lhe por cinco anos o *imperium* triunviral, renovado pelo mesmo período após o encontro de Tarento.” Quer isto dizer que o Senado sancionou a coligação estabelecida entre Octaviano, Marco António e Lépido, conferindo-lhe o estatuto de legalidade, para mais alicerçada no poder militar. Desta forma, continua Bordet: “Todos estes poderes são irregulares e extraordinários, mas não ilegais, e a República já tinha conhecido outros idênticos antes da ditadura de César.” Na verdade, todo o poder de Augusto foi sendo estabelecido e acrescentado gradualmente e, insista-se, sob a aparência de legalidade, apesar dos constantes atropelos à tradição republicana. Segundo Galinski (1998: 376), Augusto “was not dictator, consul, let alone king or *dominus* in perpetuity, but his *auctoritas* was perpetual.” Sobre esta tendência autocrática de Augusto, vd. B. Levick (2010).

- 7 Segundo M. Bordet (1993: 202), Octaviano obteve o consulado, em 43, sem ter exercido antes qualquer magistratura, depois em 33 e daí em diante, sem interrupção, de 31 a 23; em 36 é-lhe concedida a inviolabilidade tributária.
- 8 Estabelecido entre Octaviano, Marco António e Lépido, com o apoio da *lex Titia*, para restabelecer a República: *rei publicae constituendae*. Octaviano entrara na arena política em 44 a.C., ano em que M. António era cônsul; quando chegou a Roma, vindo da Grécia, o cônsul não veio recebê-lo, mas aparentemente Octaviano não se importou com o que outros, mais experimentados na política, consideraram falta de respeito para com o filho adoptivo de Júlio César, assassinado. Ficando sozinho em Roma, Octaviano tudo faz para denegrir a imagem do seu principal rival, M. António. Faz abrir o seu testamento e propala que é intenção do rival deslocar a capital do Império para Alexandria. Entretanto, surgem problemas em Roma, nomeadamente relacionados com o abastecimento alimentício da cidade, dificultado pelas manobras militares de Sexto Pompeio, filho de Pompeio Magno. Será Marco António, que vem apoiar Octaviano, a resolver a difícil situação, com a vitória em Náuloco.

viragem definitiva de regime, do republicano ao imperial, das guerras civis à paz, da insegurança à celebrada *pax Romana*. Acrescente-se que essa viragem será reforçada no já referido ano de 27 a.C., quando o Senado lhe outorgou plenos poderes e atribuiu o título honorífico de *augustus*. Os Romanos acreditavam que o estado cresceria sob o seu comando, pois assim o sugeria a etimologia do epíteto *augustus*, que veiculava as ideias de prestígio, prosperidade e autoridade. Aos poucos ia fazendo caminho a ideologia da Vitória, que era entendida como símbolo ou sinal de favor divino. Para celebrar as vitórias militares alcançadas, Augusto envergava a *uestis triumphalis* em ocasiões solenes e repetiram-se por vinte e uma vezes as saudações ao *princeps* como *imperator*. Marcel Bordet lembra (1993: 204) que “Também se colocou no Senado uma estátua ao vencedor de Áccio, segurando na mão o globo encimado pela Vitória”.^[9]

Conflitos e traumas

Mas o caminho em direcção à paz almejada por todos não foi fácil e sem percalços. Até alcançar a chamada paz augustana, Roma teve de suportar muitas dificuldades e teve de travar muitas guerras. As palavras do próprio Augusto (§ 13) são muito claras a este respeito: *Terra marique parta uictoriis pax*: a paz alcançada à força de vitórias em terra e no mar.^[10]

As guerras internas, que se pensava terem acabado com o cesaricídio, prosseguiram com a mesma violência. A guerra de perseguição movida contra os assassinos de Júlio César, primeiro em Itália, depois em Filipos (na Macedónia), foi manchada de sangue como nenhuma outra, no dizer do historiador Veleio Patérculo.^[11] Virgílio, por sua vez, não deixou de evocar, no final do livro I das *Geórgicas*, os prodígios que acompanharam a morte de César e o receio de novas guerras civis, que se realizarão já fora da Itália.

Seguiu-se a guerra de Perúsia, motivada pela distribuição de terras aos militares licenciados, por decisão de Octaviano - uma decisão que deu azo a

9 No ano anterior (28), fora proclamada uma amnistia geral, que haveria de pôr fim às odiosas proscrições do passado.

10 K. Galinski (1998: 128) lembra como Plínio (H.N. 7. 149-150) caracterizou Augusto, sublinhando, não a sua *felicitas*, mas sim os múltiplos reveses e dificuldades que enfrentou na vida.

11 V. Patérculo II, 71, 1: *Non aliud bellum cruentius caede clarissimorum uiuorum fuit*, “Nenhuma outra guerra foi tão manchada do sangue dos homens mais ilustres”. Foram mortos, por exemplo, o filho de Catão de Útica e o do orador Hortênsio.

momentos de grande dor, angústia e desespero, como sempre acontece em casos de expropriações. Fúlvia, mulher de Marco António, e um irmão deste, Lúcio António, fizeram parte do movimento dos indignados perante essa expropriação de terras. Foi um conflito que o próprio Virgílio deixou registado, nas *Bucólicas*, ao transpor para o mundo bucólico da serenidade e da paz momentos de angústia e contestação. Interroga-se um dos pastores: Como saberão os soldados cuidar das bagas e das espigas de trigo? Como compreender que uns possam continuar a cuidar das suas terras e outros se vejam forçados a abandoná-las? O pastor não compreendia, e o Poeta também não.^[12]

No mar, foi necessário enfrentar as investidas de pirataria e os ataques de Sexto Pompeio, filho de Pompeio Magno, que se apoderara militarmente da Sicília e impedia o acesso aos cereais necessários ao abastecimento alimentar de Roma. Na sua cólera, o povo romano teria mesmo injuriado Octávio e ter-lhe-ia lançado pedras^[13], e foi a intervenção de Marco António que pôs cobro a este momento de grande instabilidade política e social.

Mas a grande batalha que marcou a viragem definitiva do regime foi, como se disse, a que se desenrolou, em 2 de Setembro de 31 a.C., junto a Áccio, e que terminou com a vitória de Octaviano contra o seu grande rival, Marco António.

Depois de Áccio: a *clementia* de Augusto

Em 27 a.C., foi atribuído a Augusto um escudo de ouro com as quatro *uirtutes* que o Senado lhe reconheceu: a *uirtus*, a *clementia*, a *iustitia* e a *pietas*. E de imediato passaram a fazer parte da ideologia do principado e de futuros príncipes. No que à virtude da *clementia* diz respeito, o confronto em Áccio marcará também uma mudança de atitude de Octaviano para com os seus opositores e rivais. De vingador implacável, Augusto passa a adoptar um comportamento conciliador. Relatando este confronto, o referido Patérculo (II, 86.2) assinala a clemência de Octaviano perante os vencidos, dizendo:

Victoria vero fuit clementissima, nec quisquam interemptus est, paucissimi et hi qui deprecari quidem pro se non sustinerent.

12 Insensível à dor dos descontentes, Octaviano sairá vitorioso da guerra de Perúsia, mas depois de massacrar altos dignitários, senadores e cavaleiros, cerca de 300 figuras da aristocracia local.

13 Segundo o testemunho do historiador Apianus, *Bellum Ciuile*, 5,68 (vd. J. Hellegouarc'h, comentarista de Patérculo (1), nota a II, 77).

“A vitória foi, no entanto, marcada por uma particular clemência e ninguém foi morto; apenas alguns, muito poucos, não quiseram solicitar o seu perdão.”^[14]

Esta atitude contrasta, sem dúvida, com o seu comportamento anterior. Até aniquilar Marco António, o jovem triúnviro nunca deixara de actuar com extrema crueldade, mostrando-se incapaz de perdoar aos opositores.^[15] O leitor de Suetónio fica horrorizado com o que o biógrafo dos Césares reporta na biografia de Augusto. A tal ponto que o próprio Virgílio, na *Eneida*, não conseguiu deixar de representar Eneias, o herói do poema conhecido pela sua humanidade, a sacrificar jovens e sacerdotes... E, muito significativamente, o poema termina com uma cena de extrema violência, com Eneias a matar, por *furor* e vingança, o seu rival (Turno), apesar de este lhe ter pedido perdão.^[16] O verso memorável que encerra a *Eneida* condensa (e condena) a violência deste gesto:

uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

“e a sua alma indignada retirou-se para o reino das sombras.”

Os comentadores da *Eneida* apontam esta cena – a morte de Turno às mãos do seu rival, Eneias – como uma forma de o poeta, desiludido, condenar o rumo dos acontecimentos, atribuindo ao *furor* do herói a eliminação do inimigo que se declara vencido.^[17]

Todavia o espírito de crueldade de Octaviano foi-se atenuando à medida que iam desaparecendo aqueles que mais obstáculos opunham aos seus inten-

14 A mesma opinião em Patérculo, II, 87.2.

15 É costume avaliar a vida de Augusto dividindo-a em duas partes muito distintas: uma antes e outra depois da batalha de *Actium*, travada em 31 a.C., da qual saíram vencidos Marco António e Cleópatra, ele general romano, ela rainha egípcia. Suetónio, Plutarco e Díon Cássio permitem reconstruir essa batalha. A crueldade do futuro imperador domina a primeira parte. Diz-se que, na sequência da guerra de Perúsia (§ 23), fez sacrificar aos manes de J. César, nos idos de março, trezentos senadores e cavaleiros, de entre as figuras mais destacadas da cidade. (§ 15). Foi também acusado de actos ímpios, como suprimir a estátua de Neptuno, por ocasião da realização de jogos circenses, pelo facto de a sua frota ter sofrido dois naufrágios na Sicília. Para Néraudau (1996: 364), a derrota e a morte de M. António foram “as últimas violências fundadoras do Principado”.

16 Diz Néraudau (1996: 319): “Virgile montrait aussi à Auguste la nature de son pouvoir et du pouvoir politique en général.” No fundo, é o que o próprio Augusto diz quando se refere à paz instaurada nestes termos: *parta uictoriis pax*.

17 Nas homologias sugeridas pelo poema do Século, Turno poderá ser visto como Marco António, que se suicidou ao ver negado o perdão que pedira, e Eneias pode prefigurar Octaviano-Augusto, que foi incapaz de perdoar.

tos de dominação. Com a derrota de Marco António desaparecia o seu último grande rival. Agora Octaviano poderia começar a dar provas da sua apregoadada *clementia*.^[18] De facto, a partir de Áccio, o poder único vai-se reforçando a todos os níveis, esvaziando de sentido qualquer oposição. Sobravam ainda guerras no exterior, travadas por grandes generais ao seu serviço,^[19] mas estas não chegaram a pôr em causa a liderança romana.

As *Res Gestae*

Das guerras civis e externas, destes conflitos e traumas, ficou-nos registo num texto celeberrimo, da autoria do próprio Augusto, as *Res Gestae*.^[20] Trata-se de uma extensa inscrição, gravada em placas de bronze e considerada (por Theodor Mommsen) a rainha das inscrições latinas.^[21] Mas é inegavelmente

18 Plutarco lembra, nas *Vidas Paralelas, Vida de António* (78.2), como Octaviano chorou a morte de Marco António, que fora seu cunhado, seu companheiro de armas e que com ele tomou parte em muitas batalhas e em muitos negócios de Estado. E no cap. 86 refere que Octaviano deixou que Cleópatra fosse sepultada ao lado de Marco António. No dizer de Suetónio (*Aug.* 51), Augusto “Deu provas brilhantes e numerosas da sua *clementia* e afabilidade”, perdendo aos críticos do regime e aos maldizentes, desde que não lhe fizessem mal. Segundo Z. Yavetz (1993: 31), “He was impulsive and cruel in his youth; sensible, forgiving, and accommodating at the height of his power; and suspicious in old age.” E mais adiante (1993: 34): “The more secure Augustus felt, the more tolerant he became of his enemies and opponents, especially those who were no longer alive and could not endanger his position.” Um exemplo é o que se pode ver em Plutarco, *Cícero*, 49.5, onde se diz que elogiou Cícero a um neto que andava a ler (às escondidas) o grande orador: “era um homem eloquente, meu filho, eloquente e amigo da pátria.” E de facto, depois de Áccio, foi notória a mudança de atitude de Octaviano-Augusto. Por isso Z. Yavetz pôde afirmar que o carácter de Augusto não era particularmente complexo. “Foi cruel e impulsivo na sua juventude; foi sensível, inclinado ao perdão e amável no auge do seu poder, e foi desconfiado na velhice.” E o mesmo Yavetz explica: “Quanto mais seguro Augusto se sentia, tanto mais tolerante se tornou para com os seus inimigos e opositores, especialmente para com aqueles que já não viviam e não poderiam pôr em perigo a sua posição.”

19 Em particular: Agripa, e, depois dele, Varo e Tibério.

20 Essa inscrição teria o seguinte título: *Res Gestae Divi Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Romani subiecit, et impensae quas in rem publicam populumque Romanum fecit*. “(D)os feitos do divino Augusto, mediante os quais submeteu ao poderio do Povo Romano o globo terrestre, e das despesas que fez pela República e pelo Povo Romano” (tradução de M. H. Rocha Pereira). O texto do título continua: *incisarum in duabus aeneis pilis, quae sunt Romae positae, exemplar subiectum*, isto é: “inscritos em dois pilares de bronze expostos em Roma, segue-se a cópia”.

21 Quando morreu, em 19 de Agosto de 14 da nossa era, Augusto deixou registadas, em letra de forma e em material duro, para serem divulgadas por todo o império, as suas *Res Gestae*, os seus feitos desde que ascendeu ao poder, com 19 anos, até o deixar, com 76 anos. As *Res Gestae* constituem um documento excepcional. O seu testemunho principal e mais completo está contido no “Monumentum Ancyranum”, achado em 1555 nas proximidades de Ankara por um estudioso holandês. É a “rainha das inscrições latinas”, como lhe chamou Theodor Mommsen. Suetónio (*Aug.* 101.4) refere-se a este texto sob a designação de *Index rerum gestarum*.

uma inscrição simbólica, atendendo a que foi colocada junto ao Mausoléu de Augusto, no Campo de Marte, junto do qual surgiu um novo conjunto colossal constituído pela *Ara Pacis* (erigida depois da pacificação do Ocidente) e por um *horologium* gigantesco cujo gnómon era constituído por um obelisco trazido do Egipto. O *Altar da Paz* marcava, com a sua posição, a linha equinocial que coincidia com o nascimento de Augusto (21/23 de Setembro), “o que estabelecia um laço directo entre o nascimento do Príncipe e a paz do mundo” (Nicolet: 1988: 30). A significação simbólica e cosmocrática deste conjunto arquitectónico assente em bases astrológicas era manifestamente evidente. Ora, as *Res Gestae* pertencem a este quadro histórico-cultural. Daí que não seja possível estudar a ideologia do principado sem levar em linha de conta este valioso documento histórico, escrito na primeira pessoa, que Augusto quis legar ao povo de Roma, aos seus contemporâneos e à posteridade.^[22] Tão importante pelo que diz como pelo que omite ou silencia, Augusto revela-se, neste documento, no mais pequeno pormenor: apresenta-se como o autor da paz reinante, ignora o nome e os actos dos rivais ou dos apoiantes, prefere esquecer as derrotas e insiste em registar os seus feitos recorrendo a vocábulos de nítido recorte auto-laudativo, como *auxi* (‘aumentei’), *triumphau* (‘triuñfei’), *pacau* (‘pacifiquei’) entre outros.^[23]

As *RG* constituem uma espécie de relatório, uma exposição factual dos feitos do divino Augusto, apresentados ao longo de 35 parágrafos caracterizados por uma grande sobriedade e nos quais se divisam três conjuntos, a saber: 1) a acção política dos primeiros tempos e os *honores* com que foi cumulado (caps. 1-14); 2) as despesas (*impensae*) e as generosidades (*largitiones*) que a sua grande fortuna e o produto dos despojos de guerra lhe permitiram (caps. 15-24); 3) as acções exteriores, as conquistas, as vitórias ou os sucessos diplomáticos (caps. 25-33), a que servem de remate os caps. 34-35, que evocam a fundação do novo regime, em 27, e a outorga, no ano 2 a.C., do título de *Pater Patriae*.^[24]

22 Augusto deixou de compor a sua Autobiografia e passou à escrita e reescrita das *Res Gestae*, pois pretendia que as suas acções fossem recordadas como paradigmas exemplares para a posteridade. Ele não se contentava com ser *imperio maximus*, mas sim *exemplo maior*.

23 Como afirma Yavetz (1984: 26), foi de actos e não de sentimentos que Augusto deixou registo nas suas *Res Gestae*.

24 Como qualquer registo histórico ou memorial, as *RG* não contemplam todos os feitos do *Princeps*. Segundo Brunt e Moore, editores e comentadores das *Res Gestae* (1967: 4), estas inserem-se numa prática que o próprio Augusto instituiu: a de colocar no seu novo Fórum estátuas de figuras ilustres com os seus *elogia*. O texto de Augusto é, evidentemente, um *elogium* mais elaborado e mais longo. Como dizem os referidos comentadores, “It is equally clear that such a document was bound to be

Os primeiros parágrafos são particularmente elucidativos. Referem o papel desempenhado pelo *Princeps* em três feitos da maior relevância: 1) a restituição da liberdade à República; 2) a perseguição aos autores do cesaricídio; 3) as inúmeras guerras e a *clementia* de que deu provas. Vejamos os textos, em tradução de M. Helena da Rocha Pereira:

1.

Annos undeiginti natus exercitum priuato consilio et priuata impensa comparauí, per quem rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem uindicauí. (RG 1.1)

“Aos dezanove anos de idade, formei um exército, por decisão particular e a expensas próprias, por meio do qual restituí à liberdade a República, oprimida pelo domínio de um partido.”

Neste primeiro parágrafo, note-se a pouca idade com que Octaviano formou um exército, a expensas próprias e por decisão própria, a fim de libertar a República da opressão de um grupo de facção. Disposto a assumir o papel de herdeiro de Júlio César e de líder dos Cesarianos, formou em 44 a.C. um exército, com o objectivo de se opor aos apoiantes de Marco António, que se considerava a figura mais bem colocada para liderar o movimento e suceder ao ditador assassinado.

2.

Qui parentem meum trucidauerunt, eos in exilium expuli iudiciis legitimis ultus eorum facinus, et postea bellum inferentis rei publicae uici bis acie. (RG 2)

“Os que assassinaram o meu pai, mandei-os para o exílio, vingando com legítimo julgamento o seu crime, e mais tarde, quando eles vieram fazer guerra à República, por duas vezes os venci em linha de batalha.”^[25]

No seguimento do parágrafo anterior, Augusto apresenta-se como vingador da memória do seu pai adoptivo e como defensor da liberdade. Juntamente com Marco António, fez guerra aos tiranicidas, enfrentando-os por duas vezes,

an apology, containing the things which Augustus wished to be remembered about his life and omitting things which were inconsistent with the picture he was drawing.” Como tem sido observado pelos comentadores das RG, Augusto não nomeia Marco António, nem nenhum outro cidadão romano, com excepção de membros da família, ou côsules mencionados para datação dos acontecimentos que refere. Ele constrói a sua oposição a António como sendo a defesa da República.

25 As duas vitórias são as duas batalhas de Filipos. Augusto não diz que o primeiro combate foi vencido por António e inglório para ele.

no ano de 42 a.C., em Filipos, na Macedónia. Uma lei do Senado (*lex Pedia*), de 43, condenara os cesaricidas e, como era de lei, condenava-os ao exílio. Note-se o cuidado de Augusto em dizer que actuou *iudiciis legitimis* na perseguição movida contra os conspiradores.

3.

Bella terra et mari ciuilia externaque toto in orbe terrarum saepe gessi, uictorque omnibus ueniam petentibus ciuibus peperci. 2. Externas gentes, quibus tuto ignosci potuit, conseruare quam excidere malui. 3. Millia ciuium Romanorum sub sacramento meo fuerunt circiter quingenta. Ex quibus deduxi in colonias aut remisi in municipia sua stipendis emeritis millia aliquanto plura quam trecenta, et iis omnibus agros adsignaui aut pecuniam pro praemiis militiae dedi. (RG 3.1-3)

“Muitas vezes fiz guerras, em terra e no mar, civis e com o estrangeiro, em todo o mundo, e, uma vez vencedor, perdoei a todos os cidadãos que imploraram vénia. Aos povos estrangeiros, a quem foi possível perdoar sem perigo, preferi conservá-los a destruí-los. Cerca de 500.000 cidadãos romanos me prestaram juramento militar. Dentre esses, estabeleci-os em colónias ou restituí-os aos seus municípios, uma vez terminado o serviço militar, um pouco mais de 300.000; a todos eles atribuí terras ou dei dinheiro em recompensa da milícia.”

Neste passo, há uma primeira referência às guerras que travou no mar e em terra e ao modo clemente como actuou para com os vencidos, quer os que lhe pediam perdão, quer os que não ofereciam qualquer perigo à supremacia romana. As palavras de Augusto parecem ser um eco daquele famosíssimo passo da *Eneida* em que Anquises revela a Eneias que a missão de Roma consiste em *parcere subiectis, debellare superbos* (6.853), ‘poupar os vencidos e derubar os orgulhosos’.^[26] Donde se conclui que, no confronto dos povos com Roma, há duas hipóteses apenas, e ambas perdedoras: ou submeter-se a Roma ou recusar-se à obediência e ser subjugado.

Um outro aspecto a ter em conta neste §3 é a referência ao facto de ter tido ao seu dispor tropas leais, que compensou quando terminaram o serviço militar, dando-lhes terras ou dinheiro. Augusto regista a distribuição de terras,

26 Cláudia Teixeira (2014: 63 e sgs.), em comentário ao passo, analisando a ligação entre a missão de Roma e o estabelecimento da *Pax Romana*, sublinha a semelhança do modo de actuar de Eneias e de Augusto “no tocante à política de formação de alianças com povos externos” (2014: 65), e vê nela o desejo ou propósito de Augusto de não continuar com a forte tendência hegemónica do *imperium* sobre os outros povos. Com o pragmatismo que Galinski (1996: 6) reconheceu como traço fundamental da cultura augustana, Augusto estabelece alianças com povos itálicos, oriundos de contextos culturais muito distintos.

mas ignora quanto sofrimento e dor essa forma de pagar aos soldados causou aos cidadãos, pequenos lavradores, detentores dessas terras: foi um drama que mesmo Virgílio não pôde ignorar, pondo em cena, na *Bucólica* I, a desolação do pastor que tem de abandonar as suas doces terras.

Terra marique parta uictoriis pax: a paz ou a teoria da “obediência”^[27]

Na terceira parte das *Res Gestae*, os §§ 26-33 registam os principais sucessos alcançados, no plano militar e diplomático, sobre povos estrangeiros, mediante os quais se foi alargando a área de influência do poderio romano. Augusto começa por dar uma visão de conjunto, quase panorâmica, das vitórias que alcançou sobre muitos povos, da Hispânia ao rio Elba:

4.
Omnium prouinciarum populi Romani quibus finitimae fuerunt gentes quae non parent imperio nostro fines auxi. Gallias et Hispanias prouincias, item Germaniam, qua includit Oceanus a Gadibus ad ostium Albis fluminis paccaui. (RG 26. 1-2)

“Aumentei o território de todas as províncias do Povo Romano que tinham por vizinhos povos que não obedeciam ao nosso império. Pacifiquei as províncias da Gálias e das Hispânicas e também a Germânia, na parte limitada pelo Oceano, desde Cádiz à embocadura do rio Elba.”

Neste passo, são referidos vários povos resistentes, incluindo, muito claramente, a Germânia. E, na verdade, Germanos e outros povos, entre os quais os Bretões e os Partos, nunca deixaram de atormentar os sonhos de expansão de Roma. Horácio (*Odes* 3.5, 1-4) exprime bem o sentimento de que apenas eles perturbavam a perfeita felicidade e o domínio de Augusto:

Acreditámos sempre que no céu reina o trovejante Júpiter:
E Augusto, entre nós, como um deus na terra será tido,
logo que os Bretões e os terríveis Persas
ao império forem anexados.^[28]

27 O conceito de “teoria da obediência” é de Giovannella Marrone (1996: 99); a ideia está já formulada no v. VI, 853, tantas vezes citado: *parcere subiectis et debellare superbos*, o que implica a soberania absoluta de Roma sobre o mundo inteiro.

28 Cf. *Odes*, 1.21 e notas. Os Partos (os Persas) correspondem ao perigo da fronteira oriental, ao passo que os Bretões representam a fronteira a ocidente e o respectivo perigo. Mas os ataques contra

Assim, Roma debatia-se com problemas essencialmente causados pelos Partos^[29] e por Bretões e Germanos. A Germânia sempre causara, já desde os tempos do general Mário, problemas ao poder romano. Numa das suas Odes (*Odes* IV, 3.26), Horácio fala mesmo da *horrida Germania*. Mas o mais clamoroso desastre militar do exército romano em terras germânicas aconteceu em 9 d.C., com a derrota das três legiões de Varo. Na sequência deste desastre, resultado de uma emboscada, a Europa germânica ficou, como já se escreveu, à margem da romanização. Sobre esta pesada derrota nada ficou registado nas *Res Gestae*. Fora tão traumática que, segundo conta Suetónio, Augusto se vestiu de luto durante muito tempo, ao mesmo tempo que implorava: “Varo, Varo, dá-me as minhas três legiões!”

Não obstante esta perda irreparável, no geral a política exterior augustana conseguiu estabelecer as fronteiras do império de forma quase definitiva, fazendo-o muitas vezes por via diplomática.^[30] No § 32 das *R.G.*, Augusto elenca um conjunto de povos que solicitaram a amizade do Povo Romano, como sejam os Partos, os Bretões, os Suevos, entre outros, acrescentando o seguinte:

5.
Plurimaeque aliae gentes expertae sunt p. R. fidem me principe quibus antea cum populo Romano nullum extiterat legationum et amicitiae commercium. (32.3)

Partos e Bretões nunca ocorreram.

29 No tempo de Crasso, os Romanos sofreram dura derrota, deixando os estandartes no campo de batalha em Carras, no ano de 53 a.C.; os desaires militares repetiram-se 40 e depois em 36 (no tempo de Marco António), e essas insígnias serão recuperadas apenas por via diplomática em 20 a.C., no tempo de Augusto, que deixa registado esse feito no § 29.2: *Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populi petere coegi. Ea autem signa in penetrali quod est in templo Martis Vltoris reposui.* “Forcei os Partos a devolver-me os despojos e insígnias de três exércitos romanos e a suplicar a amizade do Povo Romano. Essas insígnias, depusitei-as no santuário de Marte Vingador.”

30 Há quem defenda que ele foi um grande conquistador, à semelhança de Alexandre e do seu pai adoptivo, mas outros sublinham o facto de só avançar para a guerra quando estritamente imperioso, quando os povos representavam real perigo para a soberania romana. Soube sobretudo criar reinos vassallos e subjugar reinos bárbaros, que circundavam, por assim dizer, os limites do império.

“E muitos outros povos experimentaram a lealdade do Povo Romano durante o meu principado, povos esses com os quais anteriormente não existia nenhuma troca de embaixadas ou de amizade.”^[31]

No tempo de Augusto, o olhar romano abarcava o mundo, o *orbis terrarum*. Um mapa, da iniciativa do general Agripa, foi exposto aos olhos dos Romanos num pórtico construído no Campo de Marte. Neste mapa, Roma ocupava, segundo Néraudau (1996: 335), a posição central.

Concluindo

Já no final da vida, Augusto promulgou um édito no qual se pode ler uma espécie de justificação, por parte do *Princeps*, da decisão de se ter mantido no poder como senhor único de Roma. Foi transcrito por Suetónio (*Aug.* 28) e rezava assim:

“Conceda o céu que o Estado se mantenha em plena prosperidade e que em troca eu recolha a compensação à qual aspiro de ser apontado como o fundador do melhor dos regimes e de levar comigo, ao morrer, a esperança de que os fundamentos do Estado se manterão inabaláveis, tais como eu os consolidei.”

No seu testamento político, o *Princeps* lembra (*R.G.* 12) como, no ano 9 a.C., “O Senado, em honra do meu regresso, mandou consagrar no Campo de Marte um altar da *Paz Augusta*, encarregando os magistrados, os pretores e as Vestais de aí celebrarem um sacrifício anual”. E, reforçando a ideia de que a paz fora restabelecida, afirma (§ 13) que o templo de Jano, aberto em períodos de guerra, foi fechado por três vezes, durante o seu principado.^[32]

É verdade.

Mas importa sublinhar que a paz de Augusto é baseada na ausência de conflitos entre súbditos de um mesmo e único poder, por verdadeira falta de oposição. Por isso, Adrian Goldsworthy (2007: 300) escreveu:

“Quando Augusto morreu, em 14 d.C., já não restava ninguém vivo com memória dos tempos em que a República funcionava de modo tradicional.”

31 Referir-se-ia, neste caso, a Etiópes e Árabes, segundo os comentadores das *RG* Brunt and Moore, em nota ao passo.

32 Suetónio (*Aug.* 22) recorda o encerramento do templo de Jano Quirino e as três entradas triunfais de Octaviano em Roma, em honra das vitórias de Augusto sobre a Dalmácia, *Actium* e Alexandria, em três dias seguidos.

Tudo tinha mudado, de facto. E o anel-sinete de que Augusto se servia não deixa de exprimir, mais eloquentemente do que qualquer outro sinal, as várias fases da sua actuação ao longo do seu longo principado. Segundo Suetónio (*Aug.* 50): “O selo que punha nas actas públicas, instruções e cartas foi primeiramente uma esfinge, depois a cabeça de Alexandre Magno e por último o seu próprio retrato.”

Por fim, e a corroborar o que foi dito, lembrem-se duas estátuas famosas, o Augusto de Prima Porta e o Augusto da Via Labicana, que espelham duas fases atrás referidas da vida de Augusto e são o melhor exemplo da arte ao serviço da propaganda augustana: na primeira, datável de c. 20 a.C., Augusto é retratado como *Imperator*, comandante militar e protector do Império. A presença de um pequeno Cupido sugere a ligação de Augusto à *gens Iulia* e, portanto, insinua uma ascendência divina para o *princeps* e a sua família. Quanto à estátua encontrada na Via Labicana, datável dos anos 10 a. e d. C., representa-o na qualidade de *Pontifex Maximus* e espelha a concentração e a profundidade do olhar, a *dignitas* e a *gravitas* do responsável máximo pela religião em Roma e o traço de união da terra e dos céus. Acrescente-se que tanto uma estátua como outra estão já longe da expressão de energia selvagem, fria crueldade e insaciável ambição, como acontecia nos retratos do jovem triúmviro.^[33]

Referências

- BORDET, M. (1993). *Síntese de História Romana*, tradução de Zaida França e Amílcar Guerra, Porto, Edições Asa.
- BRUNT, P. A. & MOORE, J.M. (Eds) (1967), *Res Gestae Divi Augusti. The achievements of the Divine Auguste*, with an introduction and commentary by (...). Oxford, Oxford University Press.
- Étienne, R. (1970), *Le siècle d'Auguste*, Paris, Armand Colin.
- FRASCHETTI, A. (2005), *Augusto, Imperador de Roma*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.
- GAILLARD, J. (1994), *Introdução à Literatura Latina*, tradução e notas de Cristina Pimentel, Lisboa, Editorial Inquérito.
- GALINSKY, K. (1998), *Augustan Culture*, Princeton, Princeton University Press.
- GOLDSWORTHY, A.D. (2007), *Generais Romanos. Os homens que construíram o Império Romano*, tradução de Carlos Fabião, Lisboa, A Esfera dos Livros.
- GRIMAL, P. (1997), *O Século de Augusto*, tradução de Rui Miguel Oliveira Duarte, Lisboa, Edições 70.

33 Veja-se esta opinião em R. Étienne (1970: 16). Sobre a iconologia do poder no tempo de Augusto, leia-se, com muito proveito, P. Zanker (1992).

- GRUEN, E. S. (1993), The Imperial Policy of Augustus, in Kurt A. Raafaub and Mark Toher (Eds), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, Los Angeles, London (pp. 395-416): University of California Press.
- LEVICK, B. (2010), *Augustus: Image and Substance*, Harlow / London / New York, Longman.
- MARRONE, G. Cr. (1996), *Ecumene Augustea. Una politica per il consenso*, Roma, “L’Herma” di Bretschneider.
- MILLAR, F. & SEGAL, E. (Orgs.) (1984), *Caesar Augustus. Seven Aspects*, Oxford, Clarendon Press (2002, repr.).
- MONTERO, S., BRAVO, G. & MARTÍNEZ-PINA, J. (n.d.), *El Imperio Romano*, Madrid, Visor Libros.
- NÉRAUDAU, J.-P. (1996), *Auguste. La brique et le marbre*, Paris, Les Belles Lettres.
- NICOLET, Cl. (1988), *L’Inventaire du Monde. Géographie et politique aux origines de l’Empire romain*, Paris, Fayard.
- OLIVEIRA, Fr. (2010), Sociedade e Cultura na Época Augustana, in Maria Cristina de Sousa Pimental e Nuno Simões Rodrigues (Coords), *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*, Coimbra (pp. 11-36), Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- PLUTARCO (2010), *Vidas Paralelas. Demóstenes e Cícero*, tradução do grego, introdução e notas de Marta Várzeas, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- RAAFLAUB, K. A. and TOHER, M. (Eds) (1993), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- RICH, J. (2003), “Augustus, War and Peace”, in L. de Blois, P. Erd Kamp et al. (Eds), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Amsterdam (pp. 329-357).
- SOUTHERN, P. (1999), *Augustus*, London and New York, Routledge.
- SYME, R. (1939), *The Roman Revolution*, Oxford.
- TEIXEIRA, Cl. (2014), “Pax e Concordia na Eneida de Virgílio”, in Belmiro Fernandes Pereira & Jorge Deserto (Orgs), *Symbolon III - Paz e Concórdia*, Porto (pp. 63-74), Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- YAVETZ, Zvi (1984), “The *Res Gestae* and Augustus’ Public Image”, in F. Millar & E. Segal (Orgs), *Caesar Augustus. Seven Aspects*, Oxford, Clarendon Press, (pp. 1-36), (2002, repr.).
- (1993), “The personality of Augustus: Reflections on Syme’s *Roman Revolution*”, in Kurt A. Raafaub and Mark Toher (Eds), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press (pp. 21-41).
- ZANKER, P. (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, versión española de Pablo Diener Ojeda, revisión técnica de Walter Trillmich, Madrid, Alianza Editorial.

DA PROFANAÇÃO DA CIDADE PAGÃ À SACRALIZAÇÃO DA SOCIEDADE CRISTÃ: TRAUMA, CONFLITO E VIOLÊNCIA

Arnaldo do Espírito Santo

UNIVERSIDADE DE LISBOA, CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS. DA FACULDADE DE LETRAS.

arnaldo.esp.santo@gmail.pt

Para a Doutora Virgínia Soares Pereira

O objectivo principal deste estudo é aquilatar o grau de importância que a concepção pagã de cidade antiga, enquanto espaço consagrado aos deuses, desempenhou na resistência à implantação do Cristianismo; e, inversamente, respigar e enquadrar as tendências e os efeitos mais relevantes do processo de dessacralização levado a cabo das mais variadas formas, na tentativa de anular a sacralidade do espaço, os deuses e os templos do paganismo, bem como o simbolismo e a representação mental dos seus poderes. Muitos dos conflitos surgidos entre as comunidades pagãs e as cristãs ao longo do império, já depois do edicto de tolerância religiosa, conhecido por Edicto de Milão (313 d.C.), com efeitos desagregadores profundos, tiveram aí a sua origem. Recorrerei aos textos significativos da primeira patrística, às biografias dos padres do deserto e à legislação imperial pertinente.

Não é necessário recuar a épocas anteriores às que são representadas nas narrativas greco-latinas dos séculos primeiro antes de Cristo e primeiro depois de Cristo, para nos darmos conta de que o espaço da cidade antiga era considerado um recinto sacrossanto por excelência. Basta, com efeito, compulsar as obras de Varrão, Dionísio de Halicarnasso, Ovídio e Plutarco, entre outros, para virem ao nosso encontro os tópicos essenciais do rito de fundação de uma cidade. A cidade, ou para ser mais exacto, a urbe antiga, só passava a ter existência reconhecida pelos deuses e pelos homens após um acto fundador que compreendia vários momentos sucessivos, graças aos quais um espaço, até aí profano, ia transitando, nível por nível, para o domínio do sagrado.

Começava-se pela decisão de fundar, tomada por uma comunidade indiscriminada, unida para esse fim. O primeiro acto ritual consistia na consulta

feita à divindade do lugar sobre o espaço onde devia ser construída a nova urbe. É esse o significado da narrativa de Tito Lívio que nos faz contemplar Rómulo e Remo, ocupando um o Monte Palatino, o outro o Aventino, à espera do augúrio que, segundo a prática do ritual etrusco, revelasse a vontade divina. A solenidade do acto que se vai praticar, ou seja, escutar a resposta do deus, é vincada pelo enquadramento grandioso dos dois montes. A resposta veio, *Etrusco more*, pelo voo das aves.

O segundo rito de fundação consistia num sacrifício, que é simultaneamente um acto de culto, de propiciação e de purificação. Numa cerimónia desta natureza ninguém podia estar impuro. O fogo e o sacrifício lustral abriam, pois, o caminho e preparavam os fundadores para os passos seguintes.

Neste caso, concluídas as duas primeiras cerimónias, cavou-se um fosso de forma circular, onde cada um dos fundadores presentes lançou um torrão trazido do seu lugar de origem, para simbolizar que eram transferidas para o novo espaço a terra de seus pais, a herança espiritual e a memória paternas, em suma, a pátria antiga e os seus deuses. Era um rito que encerrava o que há de mais sagrado da relação do homem com os espíritos dos seus antepassados, que são como que trasladados para o novo solo. Para o completar, instalou-se uma ara sobre o «fosso», o *mundus* ou espaço habitado pelos mortos, depois de coberto com terra, e acendeu-se a nova chama, alimentada por um lume que devia arder perpetuamente:

*Fossa repletur humo pleneaque imponitur ara.
Et nouus accenso fungitur igne focus
(Ovidius, Fasti, IV, 823-824).*

Depois deste momento, o mais solene e carregado de sacralidade, passava-se à delimitação do espaço. Na Eneida diz-se que Cartago ocupou o espaço circular delimitado por uma pele de touro, cortada às tiras (Vergilius, *Aeneis*. I, 367-368). Em Roma, vemos Rómulo a empunhar a rabiça do arado, puxado por um touro do lado de fora e uma vaca do lado de dentro, e a abrir um sulco sobre o qual seria construída a muralha da urbe. Quem se atrevesse a transpor esta linha sagrada, seria morto como foi seu irmão Remo, ao fazê-lo desrespeitosamente: para que se soubesse que assim morreria todo aquele que violasse essa barreira sagrada (Liuus, *Ab Vrbe*, I,7,3).

De um e outro lado da muralha ficava um espaço, igualmente sagrado, onde era interdito lavrar a terra e construir fosse o que fosse. Muralha para a defesa,

mas também muralha de separação, que dividia o homem do seu semelhante e, por isso mesmo, entendida como reduto de conflito e inimizade, como diria São Paulo (Cf. *Ef.* 2, 14).

Estes aspectos e os textos em que se apoiam são sobejamente conhecidos. Fustel de Coulanges, numa obra já envelhecida, publicada pela primeira vez em 1875, que fez questão de seguir de perto neste proêmio, salienta que a urbe antiga era, pelo próprio acto de fundação, um espaço adverso a tudo o que era estrangeiro, fossem homens ou deuses. Cada urbe tem o seu povo, e cada povo o seu deus e os seus deuses, de que não pode abdicar sem deixar de ser o que é. A consciência profunda de estar envolto em sacralidade, por um lado, constitui a primeira raiz do conflito latente entre os próprios cidadãos e, por outro lado, opõe uma barreira ao sentimento de pertença a uma comunidade mais vasta, a do género humano, enquanto conceito universalista, inconcebível na antiguidade em termos sociais e políticos, mas pensado e advogado por sistemas filosóficos, como o estoicismo e o epicurismo. Na mentalidade geral, campeava o «exclusivismo» da urbe e dos seus deuses, o «interdito» a tudo o que viesse de fora, e a «inviolabilidade» do espaço físico, de acordo com a fórmula *diis manibus sacrum*. Estes três conceitos formavam como que uma espécie de armadura ideológica com que Roma procurou defender-se do ricochete das suas próprias conquistas e consequente expansão do seu império. No entanto, mau grado a resistência tenaz de Catão o Censor, a helenização de Roma era um facto irreversível já em meados do séc. II a.C. Apesar de ela ser um fenómeno de ordem cultural, sem alterar a concepção sagrada da Pátria e do Estado, no entanto alguns cultos novos de carácter universalista, como o de Cíbele, introduzido em Roma no século III a.C. e amplamente divulgado no século I a.C., iam abrindo brechas numa religião oficial, decadente, sem conteúdo espiritual e teológico, que se confundia com o aparato do poder político e administrativo.

Era este o estado de espírito dominante em Roma, em vésperas de receber o primeiro anúncio da mensagem cristã. Quando Paulo de Tarso chegou à cidade capital do Império no ano 61, sabia que vinha encontrar uma sociedade solidamente enraizada no *mos maiorum*, nas «tradições pátrias», de cujo conteúdo exemplar fazia parte o conflito original da luta pelo poder entre os seus fundadores epónimos e se salientava o trauma congénito resultante da morte de um deles pelo outro, facto tanto mais significativo quanto se tratava de irmãos gémeos: conflito e trauma que se estenderam do plano pessoal ao plano social e político, e que se perpetuaram numa série de guerras civis fra-

trípidas e na sucessão de assassinatos no interior da casa imperial reinante, dos quais o mais emblemático era, sem dúvida, o de Agripina Minor em 59, eliminada da vida e, assim, definitivamente da esfera do poder, pelo próprio filho. Isto para não falar dos imperadores que soçobraram às mãos dos seus colaboradores e familiares, ou dos seus generais. Pouco antes do martírio de Paulo, que deve ter ocorrido entre 66 e 68, foi compelido a suicidar-se Séneca, o filósofo estoíco, que fora preceptor e conselheiro de Nero.

Paulo de Tarso sabia ao que vinha. Assumindo-se como cidadão romano – *ciuis Romanus sum* –, sabia muito bem o que isso implicava em termos de direitos e deveres, da fidelidade sagrada ao *mos maiorum*, do culto devido aos deuses e ao próprio imperador. Tinha noção clara do que implicava a fórmula execratória *sacrum esto diis* – «votado aos deuses» – como veredicto de extermínio e morte.

Mas, não desconhecendo nenhum destes estigmas da cidade eterna, tinha clara consciência de que o objectivo da sua pregação não era construir *loca sancta*, onde o seu Deus viesse habitar. Não estava na mente de Paulo de Tarso instituir espaços sagrados para culto e morada de Deus, à semelhança dos templos pagãos, nem sequer do Templo de Jerusalém onde os Apóstolos e a comunidade cristã continuavam a juntar-se para o culto e a oração. Para os fins que pretendia – a partilha da palavra e do pão, a comemoração da morte do Senhor, a vivência do amor fraterno em Cristo, a oração e o louvor a Deus – bastava-lhe um espaço de encontro que podia ser a casa de um irmão na fé. Trazia consigo a ideia nova de que chegara o tempo em que Deus seria adorado em toda a parte, «em espírito e verdade» (Cf. *Jo. 4*). Por isso, não cessava de repetir: «O templo de Deus é santo, mas vós é que sois esse templo» (Cf. *I Cor. 3,17*). No seu espírito (aliás, no da evangelização dos primeiros dois séculos), nunca esteve o objectivo de implantar nas cidades espaços sagrados que rivalizassem com os imponentes edifícios pagãos, cívicos ou religiosos. Não vinha, portanto, pôr em causa a sacralidade de Roma, nem dos seus espaços e das suas instituições.

Contudo, se, por um lado, tinha consciência de que a urbe se tinha conservado ao longo de séculos como um bloco inabalável graças a essa envoltura de sacralidade, por outro lado, não ignorava que ela era também a causa da sua maior fraqueza. Para a solidez de todo o edificio, não era suficiente fazer conquistas e anexações sem uma proposta de uma nova visão de Deus e do mundo, de uma nova mentalidade, fundamentada na fé de que ele era portador, única capaz de unificar no mesmo espírito todos os homens, sem distinção de raça,

de nação ou de nascimento. Esta sua reflexão fora profeticamente exarada na *Epístola aos Romanos*, escrita cerca do ano 57, antes de chegar a Roma.

Precisamente porque conhecia tudo isto, Paulo de Tarso olhara para o mundo romano como um campo onde seria aliciante e benfazejo introduzir os novos valores do «seu Evangelho», *Evangelium meum* (*Rom.*, 2,16), o qual proclamava sem rodeios, segundo os *ipsisima verba Christi*, «as mesmíssimas palavras de Cristo», a separação da religião e do Estado, de que resultava a libertação do sagrado, submetido, desde a origem de Roma, ao poder político. Na fórmula: «Dai a César o que é de César» (*Mt.* 22,20), está implícito só e apenas «o que é de César». Tudo o resto – o divino, o sagrado, a consciência, a liberdade, a dignidade, a pessoa como pessoa, a fraternidade, e outros valores – tudo o resto não é de César. E tudo o que não é de César é precisamente o que define e une entre si todos os homens. É esta a condição que nos torna a todos iguais e irmãos, que nenhuma muralha física ou mental pode separar.

Dentro desta lógica, Paulo de Tarso escreveu, precisamente na *Epístola aos Romanos* (115): «Eu sou devedor aos Gregos e aos bárbaros, aos sábios e aos ignorantes; assim (quanto de mim depende), estou pronto para anunciar o Evangelho também a vós, que estais em Roma.» Ao contrário dos Judeus, em conflito aberto com as autoridades do Império, aconselha, também na *Epístola aos Romanos*, obediência e submissão aos poderes instituídos. A razão principal é que «não há autoridade que não venha de Deus». A ilação daí decorrente é que «quem resiste à autoridade opõe-se à ordem estabelecida por Deus». Os Cristãos são, pois, aconselhados a cumprir os seus deveres cívicos, satisfazendo a cada um com aquilo que lhe é devido por lei e dignidade: «o imposto a quem deveis o imposto, o tributo a quem deveis o tributo; o temor e o respeito a quem deveis o temor e o respeito» (*Rom.* 13, 1-2, 7).

Aparentemente, o conflito entre o cristianismo e o paganismo estava solucionado. Parecia que, com esta declaração de princípios por parte de Paulo, se abria a porta aos homens de todos os quadrantes, raças e condições para entrarem no grande banquete da fraternidade universal. Mas não foi assim. De facto, passados meia dúzia de anos após ter sido escrita a *Epístola aos Romanos*, rebentou a perseguição de Nero aos Cristãos, acusados de serem um grupo sedicioso, confundido ou mal distinguido de uma seita judaica.

Esta e outras situações de conflito que foram surgindo um pouco por todo o império, levaram a uma reacção de hostilidade e contra-ataque, de que o *Apocalipse*, escrito no final do governo do Imperador Domiciano (81-96), nos transmitiu reflexos de uma grande violência verbal. Roma é a «grande mere-

triz», «a mulher vestida de púrpura e de escarlata», «a grande Babilónia, a mãe das fornicções e das abominações da terra», «a mulher ébria do sangue dos santos e do sangue dos mártires de Jesus» (*Apoc.* 17, 1-6). Segundo Jean Daniélou, a besta identificada com o nº 666 será, provavelmente, o próprio Nero (Daniélou, 1985, 93).

Este endurecimento de posições da parte das comunidades cristãs é resultado dos motivos invocados pelas autoridades romanas para perseguir os cristãos. Um deles, perfeitamente inaceitável, era o culto imperial que os Cristãos se recusavam a aceitar e a praticar (Cf. Plinius, *Epistulae*. X, 96, 5). Aliás, se no chamado concílio de Jerusalém reunido no ano 49, fora decidido que os gentios convertidos ficavam obrigados a abster-se das carnes oferecidas aos ídolos, com muito maior razão se obrigavam a renunciar a todo o tipo de idolatria, o que implicava a recusa do culto imperial em todas as suas vertentes. Deste modo, voltava-se à raiz do conflito: o sagrado.

Para que um novo mundo se implantasse, era indispensável proceder à destruição dos fundamentos da religião romana, e à sua substituição por uma concepção nova, a de um deus único e soberano, supremo bem, senhor e criador do mundo sensível e das realidades invisíveis, e que se revelara em Jesus Cristo. Foi nestes termos que Paulo o disse aos Romanos, na *Epístola* que lhes escrevera, apelando porventura a ideias difusas de um certo teísmo de origem filosófica que circulavam entre o povo: «Mudaram a majestade de Deus incorruptível em estátuas de um homem corruptível, de aves, quadrúpedes e répteis» (*Rom.* 1,23).

Não demoraria muito que, com a agudização do conflito provocado pelas perseguições, esta frase de Paulo fosse assumida como justificação, se não como o lema de uma luta a empreender ou como um convite à demolição das estátuas, dos símbolos e até dos templos das divindades pagãs, fazendo alastrar o conflito e redobrando o mal-estar no interior das povoações. Não podemos, todavia, correndo o risco de reduzir as perseguições e o martírio a uma questão meramente sociológica, generalizar o conflito entre comunidades cristãs e pagãs, porque ele teve contornos muito diferentes de lugar para lugar, de época para época e de imperador para imperador. No Egípto, por exemplo, sucederam-se vários tumultos relacionados com a destruição de templos e imagens. Em geral foram suscitados por algum santo eremita mais zeloso e houve casos que tiveram a conivência do bispo local. Tem-se admitido, como explicação possível, que as estátuas inspiravam medo e terror (Caseau, 1999, 35). Não eram entendidas como simples representações ocas e vazias,

mas como habitáculo dos ídolos, considerados pelos cristãos, não como deuses inertes, mas como demónios activos.

O que é geral da parte dos cristãos, isso sim, é a negação intransigente da sacralidade dos espaços, das grutas, das fontes, dos bosques, das estátuas dos deuses, dos objectos de culto, das pessoas nele envolvidas, e até do imperador e da sua magistratura e, portanto, do culto imperial. No entanto, mesmo assim, vamos assistir, já após o edicto de Milão, a cerimónias oficiais em que o culto pagão continua a ser praticado como mera formalidade sem conteúdo. Esta situação, todavia, não deixava de causar algum conflito interior nos magistrados, soldados e funcionários cristãos. O essencial, porém, nunca deixou de ser a dessacralização progressiva de um paganismo que se ia desmoronando por dentro e esvaziando de significado, sem descurar o esforço lento para impregnar o mundo antigo, assente no politeísmo, com os costumes decorrentes da moral e da fé cristã, ela própria, por sua vez, impregnada do humanismo helénico. Antes da destruição de templos e da demolição de estátuas e altares, autorizadas ou ordenadas pela legislação imperial a partir de Constantino, e que atingiu o seu máximo valor simbólico com a remoção do Altar da Vitória da sala do Senado em 357, no reinado do imperador Constâncio, restaurado por Juliano o Apóstata, e definitivamente retirado em 382 por Graciano, apesar dos protestos dos senadores pagãos, antes de tudo isto, foram surgindo cristãos de formação filosófica grega, que se empenharam em defender o cristianismo com explicações e argumentos racionais, fundamentados na filosofia e na retórica helenista.

Estou a referir-me aos chamados Padres Apologetas gregos, entre os quais ocorre a todos o nome de Justino, martirizado cerca de 150. Dele escreveu Jean Daniélou que representava «um tipo novo de Cristão» (Cf. Daniélou, 1985: 100), profundamente imbuído de filosofia grega. Ele e, mais tarde, em finais do século II, Melitão de Sardes, Apolinar de Hierápolis, Atenágoras, Milcíades, Taciano, para mencionar apenas alguns, têm em comum o facto de dirigirem e até apresentarem aos imperadores as suas apologias do Cristianismo, procurando desfazer as calúnias divulgadas sobre ele e mostrar-lhes que a sua doutrina está em consonância, não em oposição, com os ideais de cultura e de conduta moral que eles próprios e a elite professavam.

Esta atitude teve dois efeitos a médio prazo: por um lado atraiu a simpatia nos meios intelectuais da própria Roma, afeiçoados à cultura filosófica corrente, onde imperava o sincretismo, com muito de platonismo médio e de estoicismo; por outro lado, levou o próprio cristianismo a usar outro tipo de

argumentação que não fosse exclusivamente bíblica. Por outras palavras, levou o cristianismo a helenizar-se e a aproximar-se da cidade antiga, por aquilo que ela tinha de melhor, o humanismo helenista, que se foi transformando em humanismo cristão.

Foi assim que o conflito entre duas maneiras opostas de conceber o sagrado encontrou uma saída. Mas não sem dois traumas terríveis: a anulação da vida daqueles que levaram ao extremo o imperativo da consciência, os mártires; e a destruição sistemática e desnecessária de um património monumental que foi em grande parte arrasado pelo fanatismo, ou pelo medo dos fantasmas que povoam os ares de todas as épocas da história humana, passando ao lado de razões conjunturais, que não vem a propósito analisar.

Referências

- CASEAU, Béatrice (1999), “Sacred Landscapes”, in C. W. Bowersock, Peter Brown, Oleg Grabar, *Late Antiquity, A guide to the Postclassical World*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press.
- COULANGES, Fustel de (1971), *A Cidade Antiga*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 10^a Edição.
- DANIÉLOU, J. (1985), *L'Église des premiers temps, Des origines à la fin du IIIe. siècle*, Paris, Éditions du Seuil.

TREPIDAE RES:

TEMOR E PERTURBAÇÃO NA OBRA DE TÁCITO

Maria Cristina Pimentel

UNIVERSIDADE DE LISBOA, CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA FACULDADE DE LETRAS.

mpimentel1@campus.ul.pt

Dedico este estudo à Doutora Virgínia Soares Pereira,
ob amicitiam diu seruatam.

É consensual que uma das mais extraordinárias qualidades literárias de Tácito é a variedade e a exactidão na selecção lexical. Os seus leitores sabem que um dos modos sublimes de apreciar-lhe a prosa é observar o uso dos vocábulos para interrogar a intencionalidade desta ou aquela escolha, para saborear o peso acrescido de significados traduzido num verbo, um substantivo, um adjectivo, um advérbio.

É nesse campo de análise que, num contexto de reflexão sobre conflito e trauma, me debruçarei sobre o leque de significados e matizes semânticos que o recurso ao substantivo *trepidatio*, ao adjectivo *trepidus* (e seu antónimo *intrepidus*) e ao verbo *trepidare* traz à riqueza da leitura e ao apurado desenho de personagens e situações.

Poder-se-á argumentar que a consulta dos bons dicionários nos diz tudo acerca do significado desses vocábulos.^[1] Mas só o contexto em que eles surgem nos permite compreender por que razão escolheu Tácito, em dado passo, *trepidare* e não *tremo*, ou porque distinguiu, na paleta de hipóteses lexicais para referir o medo, a família vocabular de raiz *trepid-* em vez de recorrer a *metus*, *pauor*, *timor*, *formido*, *tremor*,^[2] ou *terror*.^[3]

-
- 1 Resumo as entradas dos dois dicionários talvez mais usados para a língua latina, s.u. *trepido*: Glare (2005): 1. To act in a state of alarm or trepidation, panic. (...); 2. To act in haste, scurry, bustle; (...) 3. To tremble, quiver, shake or sim (...); 4. To feel apprehensive or nervous, be anxious; Gaffiot (1934): 1. s'agiter, se démener. (...); 2. être agité par la crainte, trembler.
 - 2 Ernout - Meillet (1994⁸, s.u. *trepidus*) apontam para um possível parentesco entre a família de *tremo* e a de *trepido*, mas: «Tandis que *tremo* signifie simplement «trembler», *trepidus*, *trepido* désignent plutôt une agitation inquiète et fébrile», ao mesmo tempo que se sublinha a existência de «un groupe indo-européen à racine *trep- indiquant un mouvement pressé, tel qu'un piétinement».
 - 3 Tanto mais que, não raro, esses substantivos (e adjectivos e verbos afins) surgem, no mesmo passo, a caracterizar situações e sentimentos que andam associados, ou derivam, de um inicial *trepidare*. Dois

Percorrida a obra de Tácito, encontramos 79 ocorrências de vocábulos dessa família: a maioria, 45, nas *Historiae*, 28 nos *Annales* e, residuais, 3 no *Agricola*, 1 na *Germania* e 2 no *Dialogus de Oratoribus*.^[4] Quase todas remetem para contexto bélico, quer contra *hostes*, inimigos estrangeiros, quer em dissídios civis. Nestes, ganham relevo os acontecimentos do ano 69, o dos quatro imperadores, quando se sucederam as lutas pelo poder, ocupado, sucessiva ou concomitantemente, por Galba, Otão, Vitélio e Vespasiano. As situações escolhidas para o emprego dessa gama vocabular referem-se a personagens colectivas, como o exército ou os apoiantes de um dado imperador, ou a personagens individuais, como o general ou o *princeps*. Observemos alguns passos.^[5]

1. Quando o imperador *trepidat*.

Em *H*, 1,27, *trepidum* refere o estado de espírito de Otão, em 15 de Janeiro de 69. Recebida a contrassenha que lhe confirmava estar a conjura em marcha e os soldados a postos, Otão sai de junto de Galba sob um pretexto falso e é aclamado *imperator* por vinte e três *speculatores*, soldados do corpo de elite da guarda imperial. Tácito regista esse número, vinte e três, para que claramente se perceba o motivo de Otão se sentir *trepidus*, no momento decisivo em que sabe que joga tudo por tudo, a ascensão ao poder, a própria vida. Não pode recuar: o espírito perturba-se então de inquietação e temor, de agitação e receio, por ver tão escasso o número dos que o apoiavam.^[6]

Alguns capítulos à frente (*H*, 1,35), Tácito foca Galba, o (ainda) imperador, sagrado pelo senado e, por isso, legítimo, independentemente do seu

únicos exemplos: *H*, 1,50: *trepidam [urbem] peuentem ... exterruit*; *H*, 1,81: *trepidi ... formidine ... timeret ... timebatur ... territus...*

- 4 Destes passos, é curioso aquele que estabelece o contraste entre o poeta e o orador: o poeta, ao contrário do orador, não vive *trepidus*, mergulhado em inquietação e sujeito aos perigos do *forum* (*Dial.* 13).
- 5 Note-se que a *trepidatio*, além de ser um sentimento real e enquanto tal Tácito a retratar na quase totalidade das ocorrências, pode também ser simulada, como estratégia para conseguir comover: é o que faz o *legatus* Cláudio Cosso (*H*, 1,69), quando quer apaziguar os ânimos dos soldados inflamados pela impossibilidade de investida e saque de uma cidade que já se rendera. Dissimulando a arte oratória (*dicendi artem*) com um conveniente tremor (*apta trepidatione*), leva-os com eficácia *in misericordiam*. Não estamos longe da aplicação prática do que Quintiliano escreve sobre as formas de *captatio benevolentiae* em *IO* 4,1, 8-9. Tais preceitos retóricos foram, porém, inefazes na defesa de Calpúrnio Pisão, que apenas conseguiu rebater a acusação de ter envenenado Germânico, claudicando em todas as outras (*An.* 3,14).
- 6 Cf. Damon (2003: 158): “a small number as measured against the hundreds in the cohort on guard at the Palatine”.

fraco ou mau governo.^[7] E mostra-o rodeado pela turba de cavaleiros e senadores que, à notícia, falsa, de que Otão morrera, se precipitaram, afastado o medo (*posito metu*), para o *Palatium*, onde se desdobraram em bajulação ao *princeps*. Nesse paralelo, em que Tácito nos faz ver, por dramática *amplificatio*, um homem velho, incapaz de resistir à multidão, quer pela idade, quer pela diminuída força física, Galba é todavia caracterizado como o general que não tolera a indisciplina ou os atropelos da hierarquia, quando pergunta a um *speculator*, que se gaba de ter morto Otão, quem lhe tinha dado tal ordem. Por isso merece a avaliação laudatória de Tácito, que lhe refere o espírito insigne na repressão da indisciplina, sem medo de ameaças, incorruptível no tocante à adulação (*insigni animo ad coercendam militarem licentiam, minantibus intrepidus, aduersus blandientis incorruptus*).

Quanto a Vitélio, o terceiro dos quatro imperadores desse ano devastador, quase podemos acompanhar a progressiva consciência da gravidade da situação e do perigo que corre pela análise da sucessão de passos em que Tácito a ele se refere empregando vocábulos de raiz *trepid-*. Em *H.* 3,39, Vitélio dá ouvidos a intrigas contra Júnio Bleso,^[8] fundadas em rivalidades e ódios pessoais do irmão, Lúcio Vitélio, e do seu círculo próximo, e reforçadas pelo rancor que o *princeps* guardava contra ele. Convencem o imperador de que Bleso conspira para o derrubar e, estando Vitélio doente, festeja já a iminente ascensão ao poder.^[9] Hesita Vitélio entre o crime e o medo (*[t]repidanti inter scelus metu-mque*),^[10] isto é, sobre se há-de matar Bleso de imediato e às claras (e conquistar mais impopularidade com tal assassínio), ou se deve enfrentar o medo de que ele de facto lhe arrebate o poder e adiar o assassínio. Curiosa introspecção

7 Subjaz, claramente implícito, o paralelo contrastante com Otão, que nesse momento mais não era que um usurpador, apoiado, contra todas as regras, pela soldadesca.

8 Governador da Gália Lugdunense, aderira ao partido de Vitélio (*H.* 1,59). Quando este se deslocava da Germânia para Itália, na luta pelo poder, e vendo-o escassa e pobremente acompanhado e munido, Júnio Bleso recebeu-o com a largueza e a liberalidade que a sua fortuna permitia, fornecendo-lhe a escolta adequada a quem se dirigia a Roma para ser imperador (*H.* 2,59). Isso desagradou profundamente a Vitélio: embora tenha escondido o rancor, multiplicando servilmente as mostras de gratidão, as contas acabaram por se saldar, mais tarde, com o envenenamento de que se dá conta neste episódio.

9 Tácito, no obituário com que fecha o capítulo, é muito claro na asserção de que Júnio Bleso, homem de grande nobreza de nascimento e carácter, era absolutamente leal a Vitélio, impenetrável a qualquer tentativa de o chamarem a disputar o império (*sanctus ... inturbidus*).

10 Segundo Galtier (2001: 643), em artigo que analisa a dimensão trágica da figura de Bleso, a hesitação de Vitélio desempenha “un rôle similaire à celui des monologues au cours desquels les héros tragiques inventent leurs crimes. (...) Vitellius est en proie à un débat intérieur avant de prendre sa décision».

esta que Tácito desenha, para mostrar um *princeps* que, ludibriado no tocante à origem efectiva do perigo, com medo de perder o império ou o favor do povo, decide a indignidade de um crime oculto no veneno que manda administrar.

Em meados de Novembro, mês anterior à sua ruína, Vitélio continua inconscientemente entregue ao luxo, à devassidão, às comezainas e bebedeiras, distribuindo favores e honras. Mas o exército exige-lhe que se apresente perante os soldados em *Meuania*, na Úmbria, e ele vai, de ânimo indeciso e à mercê de conselhos desleais (*H.* 3,55: *incertus animi et infidis consiliis obnoxius*). Tácito confirma traços do carácter de Vitélio repetidamente sugeridos: pusilânime e escravo do vício da gula, deixa-se facilmente influenciar, sobretudo pelos que lhe dão maus conselhos. Enquanto o *princeps* falava às tropas, acontece um *prodigium*, seguido de um *dirum omen*, um sinistro presságio:^[11] por fim, Vitélio teme. Revelando o medo no rosto e no modo de andar (3,56: *uoltu ... et incessu trepidus*), a cada notícia que lhe desassossega o espírito e o enche de pavor (*pauens*) responde com a embriaguez. Até que, informado das importantes defecções que o deixam sem apoio, ganha plena consciência de que o fim está próximo. Tácito revela que ele inspirava pena pelo semblante, pela voz, pelas lágrimas (*H.* 3,58: *uultu, uoce, lacrimis*), enquanto esbanjava promessas, como usam fazer os que têm medo (*quae natura trepidantium est*). O imperador sabe que vai morrer: numa última e perturbada tentativa de evitar esse destino, Vitélio promete o que não poderá cumprir, na aflita desesperança que se lhe instala no espírito.^[12]

Também aqueles que rodeiam o imperador *trepidant*. Talvez seja interessante observar como Cláudio, desenhado como um *princeps* manobrado por todos, mulheres e libertos, muitas vezes apático e alheio ao perigo, se engloba, em termos de sentimentos e preocupações, num conjunto, o dos seus *amici* e colaboradores, que receiam pela antecipação de circunstâncias adversas. É o que se verifica em *An.* 11,33. A ignomínia do comportamento de Messalina é já de todos conhecida e, embora o influente liberta Narciso tome o comando da situação, não há absoluta segurança de que não possa acontecer algo que

11 Durante a *contio*, o discurso às tropas, um bando de numerosas aves, como uma nuvem negra (*atra nubes*), obscureceu o céu. Em seguida, o touro destinado ao sacrifício conseguiu fugir do altar e só foi imolado longe do local do ritual. Tácito acrescenta, porém, que o maior *ostentum* era o próprio Vitélio, presságio desfavorável na sua inépcia militar e na sua incapacidade de tomar decisões.

12 Em *H.* 3,70, é de novo o adjectivo *trepidus* que qualifica a reacção de Vitélio (*trepidus ad haec*) à mensagem de Flávio Sabino, irmão de Vespasiano, que comandava a ofensiva contra os vitelianos na capital. O imperador percebe que está perdido e reconhece que não tem nenhum poder. Aproxima-se o momento da morte, coberta de opróbrio.

inverta o curso dos acontecimentos. É esse alarme que se consagra na construção impessoal: *Trepidabatur nihilo minus a Caesare*. Em *An.* 12,57, ao invés, Cláudio é visto num grande plano, aterrorizado por um incidente grave: por *incuria* na construção do recinto de uma nauumaquia no lago Fúicino, ao proceder-se ao escoamento das águas, estas escorreram, impetuosas, arrastando e arrasando tudo à sua passagem. No meio do pânico geral (*magna formidine*), é a *trepidatio* de Cláudio que ganha relevo, já que Agripina, aproveitando a ocasião e a fragilidade do marido para dar largas ao ódio e à vingança, acusa Narciso, responsável pela obra e pelo espectáculo, de cobiça e enriquecimento ilícito.

2. Quando o exército *trepidat*.

As circunstâncias em que Tácito atribui *trepidatio* ao exército, personagem colectiva, são simples de compreender: o avanço das tropas inimigas em direcção à cidade ocupada (*H.* 3,42); a defecção das coortes e as preocupantes notícias que chegam de todos os lados a anunciar a derrota próxima (*H.* 3,64); um ataque inesperado que a todos deixa apavorados e provoca confusão no acampamento, pela impossibilidade de reflexão e imediata resposta táctica, mais grave ainda se a incursão acontece pela calada da noite, quando quase todos dormem e alguns estão embriagados (*Ag.* 26; *H.* 2,15); uma mudança imprevista no rumo da batalha, no momento em que as legiões se apercebem de que a fortuna os abandona, ou quando sofrem e reconhecem as consequências nefastas de uma má decisão do seu general (*H.* 2,26; 3,70); o recuo táctico, em *trepida fuga*, para os acampamentos (*An.* 13,36); um acontecimento funesto que os soldados interpretam como prenúncio de ruína iminente (*H.* 2,17) ou a situação de desvantagem criada por desconhecimento do terreno (*H.* 5,15; *Agr.* 32^[13]); o íntimo estremecer, quando se faz corpo com os camaradas num motim, pelo medo do que possa acontecer e, também, pela quebra da lealdade jurada (*An.* 1,25); o minuto em que o primeiro soldado inimigo irrompe na cidade sitiada a gritar vitória, logo seguido dos companheiros, como ocorreu em Cremona, tomada pelos flavianos, levando os *trepidi Vitelliani* (cf. *H.* 3,29),

13 Neste passo, é o chefe dos Caledónios, Cálgaco, que, para os incitar à coragem com o prenúncio da vitória, aponta aos seus homens, antes da batalha do Monte Gráupio, a vantagem que eles têm sobre os Romanos comandados por Agrícola, já que conhecem perfeitamente o terreno em que se movem.

no desmoronamento oriundo do pânico, a precipitarem-se das paliçadas, juncando o fosso de cadáveres.^[14]

Para esta análise, não será ocioso reparar que o exército, quando em formação ordenada sob rígida disciplina, pode ser descrito como *sine trepidatione* (H. 2,41),^[15] sem medo nem hesitação, sublinhando-se os cavaleiros e as legiões que avançam *intrepidi* (An. 2,8), a despeito das circunstâncias adversas (H. 4,18: *quamquam rebus trepidis*).

3. Quando o general *trepidat*.

Muitas das circunstâncias vistas no tocante ao exército aplicam-se obviamente aos seus generais, ou ao *princeps*, quando é ele quem comanda as tropas. Casos há, porém, em que se realça a diferença entre o general e os seus homens, no que respeita à disciplina militar, ou à impassibilidade, fria e controlada, com que, como é seu dever, aquele age em situações adversas. O elogio é, assim, avançado pela referência à ausência de medo, ou pelo menos ao controle dele, o que permite que o general decida como deve decidir, sem hesitações nem funesta precipitação, como fez Petílio Cerial,^[16] cuja firmeza é louvada pelo modo como rechaça a incursão intempestiva dos Batavos e como invectiva os seus homens à lealdade e à coragem de que davam fracas provas (H. 4,77: *turbidis rebus intrepidus*).

Um caso em que o recorte é claramente laudatório, é o de Otão quando, em 14 de Abril de 69, espera notícias da batalha de Bedriaco, sem nenhum medo ou agitação, firme na intenção de pôr termo à vida (H. 2,46: *nequaquam trepidus et consilii certus*). Otão fala às tropas, preocupado com o futuro de todos e de cada um, e é com rosto calmo e voz segura (H. 2,48: *placidus ore, intrepidus uerbis*) que se lhes dirige, em atitude serena que contrasta com a do sobri-

14 Paralelo em H. 4,20: como em Cremona, o desespero da guerra, a confusão gerada por uma situação desvantajosa ou mal calculada, levam ao desastre. Três mil legionários e umas cortes mal organizadas de *auxiliares* belgas são rechaçados por um número inferior, mas bem preparado, de Batavos. Quando estes rompem a formação dos Romanos, todos correm à toa, sem ordem nem disciplina, para a paliçada e as portas (*et uallum portasque trepidi petebant*), começando então o massacre.

15 As condições estabelecidas por Agrícola, no 3º ano da sua campanha na Britânia, em 79, pelo acerto das suas decisões e pelo domínio dos inimigos, levam a que se possa passar um Inverno sem sobresaltos (Ag. 22: *Ita intrepida ibi hiems*).

16 Comandante da IX Legião *Hispana*, na Britânia, em 60, sofreu uma derrota estrondosa infligida por Boudica, rainha dos Icenos. Apoiante de Vespasiano, foi por ele enviado para a Germânia como legado e com a missão de debelar a revolta de Júlio Civil. Em finais de 70, tinha-a esmagado, mas com muita dificuldade e duros reveses.

nho, Sálvio Coceiano,^[17] que tremia e chorava (*trepidum et maerentem*):^[18] é o tio quem tem de consolar o jovem e, censurando-lhe o medo, incentivá-lo a que siga *erecto animo*, de cabeça erguida.

O mesmo tópico laudatório serve para engrandecer António Primo,^[19] antes da batalha de Cremona. Perante a agitação temerosa do exército, ergue-se a firmeza impassível, o corajoso e disciplinado domínio de si mesmo de que o general dá provas, atento a todos, modelo de chefe militar no cumprimento dos deveres, pilar sobre o qual naturalmente vai assentar a reorganização das forças pouco antes desbaratadas: *Nullum in illa trepidatione, Antonius constantis ducis aut fortis militis officium omisit* (H. 3,17).

Outros comandantes agem, é claro, de modo diferente. Postos perante uma situação crítica que não controlam, ou que adivinham gravosa, a *trepidatio* pode empurrá-los para decisões talvez menos dignas,^[20] mas mais seguras ou vantajosas do ponto de vista pessoal. Assim faz Apónio Saturnino, governador da Mésia, após informar Vitélio da defecção da III Legião, que se passara para o partido flaviano. *[T]repidans re subita* (H. 2,96), em face da reviravolta inesperada e temeroso pelo futuro, Apónio junta-se em seguida, também ele, aos apoiantes de Vespasiano, apostando no lado que antevê vitorioso.

4. Quando os mensageiros chegam *trepidi*.

É sugestivo que, amiúde, seja esse o adjectivo escolhido para qualificar os *nuntii* quando trazem notícia de reveses ou derrotas militares, ou relatam a ameaça de perigos iminentes susceptíveis de espalhar inquietação e medo.^[21]

17 Sálvio Coceiano era filho do irmão mais velho de Otão. Segundo Suetónio (*Dom.* 10.3), Domiciano, no início do seu principado, mandou-o matar, porque ele continuava a celebrar o genetríaco do tio. Assim sendo, como nota Ash (2007: 208), “this tableau has potential for poignancy and tragic irony”. É clara a intenção de Tácito ao acentuar a atitude serena de Otão pela dupla negação de *trepidus* (*nequaquam trepidus... intrepidus*) e pelo uso dos antónimos *intrepidus... trepidum* que sublinham o contraste entre a atitude do tio e a do sobrinho.

18 Ash (*ibid.*) interpreta o valor de ambos os adjectivos: “Cocceianus is both scared for his own safety and sad at his uncle’s impending suicide”.

19 António Primo, de quem Tácito traça (H. 2, 86) o controverso retrato em que contempla as suas qualidades e os seus defeitos, foi partidário de Galba, depois de Vespasiano, e encabeçou o ataque a Roma em Dezembro de 69 para de lá expulsar as tropas apoiantes de Vitélio.

20 Ou, ao invés, a *trepidatio* acontece em face dos resultados de uma má escolha táctica, como se regista em *An.* 15,10.

21 O substantivo *nuntius* pode significar ‘mensageiro’ ou ‘mensagem’. Em Tácito, quando o adjectivo que qualifica o substantivo é *trepidus*, acentua-se e ilumina-se uma significativa hipálage: a notícia alarmante reflecte-se e diz-se pela aflição de quem a traz.

Esses *nuntii* vêm naturalmente espavoridos, no sentido etimológico da palavra, e no seu matiz semântico de profunda, agitada e temerosa perturbação sentida perante um perigo que, ainda que não presente aos olhos de quem conta e de quem ouve, já se materializou ou está próximo. Chegam *trepidi* os mensageiros que trazem, aos que se mantêm ao lado de Galba, as notícias do crescente apoio recebido por Otão (*H.* 1,39). São *trepidi* os mensageiros que anunciam a Fábio Valente, partidário de Vitélio, que a armada de Otão ameaçava a Narbonense (*H.* 2,14). Vêm *trepidi nuntii* relatar a Ordeónio Flaco, o inepto legado da Germânia Superior,^[22] que a insurreição encabeçada por Júlio Civil é bem mais grave do que ele quisera - ou soubera - avaliar (*H.* 4,18).

5. Quando a cidade *trepidat*.

O motivo da *trepidatio* pode também ecoar justamente tudo aquilo de que não se conhecem os contornos concretos, bem como as causas de medo, de receio ou preocupação que se sabem, imaginam, ou adivinham, num peso que a todos esmaga e angustia. Nesta linha de análise, por mais de uma vez é a cidade^[23] que é dita *trepida*. Em *H.* 1,50, o capítulo começa justamente pelo sintagma *Trepidam urbem*: assim Roma é vista como um todo, no sentimento comum que a todos oprime, de medo e agitação, por três causas que se enumeram em crescendo e numa sucessão cronológica em que a cada motivo de aflição se vem juntar outro: num passado recente, a atrocidade do *scelus* cometido contra Galba, morto em infando horror (*atrocitatem recentis sceleris*); no presente, o conhecimento dos inveterados costumes de Otão (*ueteres Othonis mores*), que nada auguram de bom; por fim, a notícia de que Vitélio era a ameaça de um futuro próximo, pelo apoio conseguido na sublevação que alastrava nas Germânicas e pelos seus graves defeitos de carácter. A insistência em vocábulos do campo lexical do medo (*trepidam, pauentem, exterruit*) e do horror (*atrocitatem,*

22 Nem uma só vez das muitas em que Tácito foca a acção de Ordeónio Flaco o historiógrafo encontra aspectos positivos para o caracterizar. Velho e atacado de gota, incapaz de decidir ou de fazer respeitar as ordens pelos seus soldados, permissivo e de opinião flutuante, pouco corajoso, nem sempre leal e várias vezes responsável por más decisões que punham o exército em perigo ou enchiam os seus oficiais de receio pelas adivinhadas consequências (cf. *H.* 4,19: *trepidis ministris*), acabou morto pelas suas próprias tropas (*H.* 4,36).

23 Ou a gente que as habita. Veja-se o caso do povo de Roma, perturbadoramente afectado pelos presságios nefastos e pelos sucessivos tremores de terra, em *An.* 12,43; ou os habitantes de Léptis Magna, que, *intra moenia trepidabant* (*H.* 4,50): acoitados dentro das muralhas da cidade, viviam em constante terror e angústia, por causa dos ataques e latrocínios perpetrados pelos vizinhos de Oea.

sceleris, caedem) revela a certeza unânime da guerra civil sem fim à vista, da luta pelo poder com todo o cortejo de crimes cruéis que dilaceravam e continuariam a devastar, sem trégua, a cidade personificada.

Outras mais vezes a cidade se diz tomada pela *trepidatio*, como quando se torna evidente a situação periclitante de Otão e todos sentem o medo instalado na intimidade das suas próprias casas, mas tremem sobretudo quando, em público, desconfiados de tudo e de todos, têm de, por um lado, simular dar crédito às notícias dúbias, por outro, não parecer sentir pouco entusiasmo quando elas são boas (*H.* 1,85). Mas a cidade é volúvel nos seus afectos e dá hoje o apoio a quem ontem temia: quando se prefigura a vitória de Vitélio, *Romae nihil trepidationis* (*H.* 2,55), e em vez de medo há alegria, júbilo unânime. Podemos talvez ler aqui a ironia de Tácito, quando o leitor pensa nos horrores que Roma viverá quando Vitélio e as suas tropas aí se instalarem.^[24] De facto, em *H.* 2,88, os vitelianos estão às portas de Roma, mas grupos de soldados germanos adiantam-se e entram na Urbe, com o seu aspecto atemorizador, enormes e nada amistosos, envergando peles de animais selvagens, cruel espectáculo (*saeuum spectaculum*). Por todo o lado nascem incidentes, a violência desponta, o terror alastra: *In urbe tamen trepidatum praecurrentibus passim militibus...*

Com Tibério, é uma *trepida ciuitas* (*An.* 1,46) que acusa o imperador de a pôr à mercê de sucessivas insurreições, confiando o comando militar a dois jovens, Druso e Germânico,^[25] em vez de ir ele próprio, velho e experimentado general, debelar um tão grande perigo que punha a soberania de Roma em risco. Pela escolha de *ciuitas*, pela personificação e o adjectivo que a qualifica, Tácito mostra a unanimidade no alarme e temor, mas também na apreensão e desagrado por um chefe que não age como deve, não toma as decisões necessárias, nem as certas.

Roma é também uma *urbs trepida* quando, prestes a estalar uma revolta de escravos por toda a Itália, insurreição abafada à nascença apenas por um mero conjunto de circunstâncias fortuitas, sente mais agudamente a inquietação pelo número de escravos que a habitam, a crescer de modo assustador e inversamente proporcional ao da *plebs ingenua* (*An.* 4,27), a população de nascimento livre.

24 Ash (2007: 226): “The absence of panic is a direct result of the absence of Vitellius and his soldiers, but the emotional *peripeteia* will come with their entry into the city”.

25 Druso, filho de Tibério, tinha 26 ou 27 anos. Fora enviado para esmagar a insurreição das legiões estacionadas na Panónia. Germânico, sobrinho e filho adoptivo de Tibério, tinha 29 anos e fora encarregado de debelar a revolta militar nas Germânicas.

A raiz *trepid-* traduz assim, amiúde, a marca semântica da antecipação de um perigo que se presente ou suspeita próximo e inevitável, e por isso mergulha o espírito de quem experimenta tal sentimento na agitada angústia que tantas vezes leva a decisões irreflectidas ou erradas (*An.* 14,32), a comportamentos descontrolados ou cruéis, como as matanças que o pânico desencadeia ou aumenta (*H.* 2,22), ou o vergonhoso abandono dos companheiros feridos pelo exército que bate em retirada (*An.* 15,16). O medo é sempre mau conselheiro (*H.* 2,8; 2,23).

6. Quando os senadores *trepidant*.

Como é sabido, os senadores raras vezes merecem de Tácito juízo laudatório, marcados pela *patientia servilis*, a submissão servil que os faz descer a comportamentos abjectos de adulação e conivência, quando não de crime. Não obstante, o historiógrafo desvenda por vezes o que se passa no espírito dos *patres*, talvez porque queira dissecar as causas dessa indignidade. A *trepidatio* é, pois, sugestiva escolha para traduzir a reacção a todas as situações em que os senadores se vêem ameaçados, pressentem perigo^[26] ou, ainda, ficam, como costuma dizer-se, entre a espada e a parede, obrigados a tomar partido, ou a mudar de partido, para sobreviverem. Assim são retratados em *H.* 2,52.^[27] Após o suicídio de Otão, os senadores que com ele tinham saído de Roma e ficado em Módena corriam grande perigo, expostos a uma dupla ameaça: a dos soldados fiéis a Otão, suspeitosos de que eles sempre lhe tinham sido hostis, e a que adivinhavam vinda de Vitélio e os seus, se pensassem que eles tinham recebido a notícia da vitória de Bedríaco *cunctanter*, reticentes e com pouco entusiasmo. Assim, divididos entre a lealdade de antes e a necessidade presente, cheios de medo e angústia, o espírito alvoroçado pela incerteza quanto ao futuro próprio e de cada um, *trepidi et utrimque anxii*, reúnem-se e, empurrados pelas circunstâncias (e pela adulação que falou mais alto), decidem o apoio a Vitélio para conservar a vida e, talvez, ainda alguma migalha de poder.

26 Exemplo significativo é o de *H.* 1,81: enquanto Otão se banqueteia, rodeado pelos maiores da cidade, por momentos pensa-se que está em marcha uma sedição contra o *princeps*. Todos são retratados *trepidi*, tomados de medo e receio pela integridade de suas vidas, não experimentam confiança em nada e em ninguém, esperam o pior, quer dos supostos revoltosos, quer de Otão, que poderia tê-los atraído a uma armadilha.

27 Ash (2007: 218), a propósito dos capítulos 52-56 do Livro II das *Historiae*: “A vocabulary of fear pervades these chapters, forcefully characterising the senate: *metus* (2.52.1), *trepidi*, *anxii*, *paudentium* (2.52.2), *formidinem* (2.54.2)”.

Morto Vitélio, sagrado Vespasiano, chega o momento do ajuste de contas no senado. Premeiam-se uns, censuram-se outros. Decide-se o castigo dos delatores e cada um dos *patres* tem de jurar, tomando como testemunhas os deuses, que tem as mãos limpas de sangue e não beneficiou da desgraça alheia. Ora, se uns o fazem sem faltar à verdade, outros há que disfarçam a culpa alterando as palavras do juramento. Indignos e sem escrúpulos, tudo arriscam na tentativa de branquear o passado, inclusive quebrando a *fides*. Uma só palavra, o particípio *trepidus*, lhes revela o medo, a tremura interior com que balbuciam a impostura (*H.* 4,41), a consciência de que são culpados. A mesma consciência de culpa com que, em tempos de Tibério, aquando da repressão da usura, muitos *trepidi... patres* (*An.* 6,16) recearam que, no senado, fosse posto a descoberto o seu envolvimento em tão aviltante actividade.

Cobardes, subservientes, indignos, os senadores, na sua quase totalidade, a tudo se sujeitam. Dependentes do gesto e do favor do imperador ou dos seus validos, é grande a aflição que sentem quando, na indiferença ou desprezo de alguém como Sejano, lêem uma possível e iminente sentença de desgraça (*An.* 4,74: *trepidi, quos non sermone, non uisu dignatus erat*).^[28]

7. Quando um homem *trepidat*.

A estatura de um homem mede-se na forma como encara a morte. Como a aceita. Como a procura. Como a espera. O tribuno enviado para executar Messalina tira-lhe a vida com um único, rápido e frio golpe: ela, mesmo perdida toda a esperança de salvação, em vão tentara cravar em si mesma, no pescoço ou no peito, o punhal que agarrava com mão trémula, hesitante e aflita (*A.* 11,38: *quod frustra iugulo aut pectori per trepidationem admouens*).^[29] Ainda que a

28 A situação é sobremaneira degradante para os senadores, e Tácito sublinha essa indignidade: Tibério e Sejano, ainda que instados repetidamente a que regressem a Roma, apenas se dignam, no ano 28, sair de Cápreas (Capri) e vêm para próximo da Campânia. Para lá se deslocam senadores, cavaleiros, grande parte da plebe, desejosos de obter a atenção e os favores de Sejano, prontos a tudo para o conseguirem, amontoados, dia e noite, sem distinção de classe e dignidade.

29 Malloch (2013: 463): “Messalina’s failure, emphasised by the doubt implied by *iugulo aut pectori*, is a fulfilment and reinforcement of her degradation.”. A escolha de *trepidatio* consagra o aspecto físico da mão que treme, e o psicológico do pavor perante a morte. Essa dupla significação, que reúne o material e o abstracto, pode encontrar-se, também, em *H.* 1,41, quando a *trepidatio* dos que transportam a *sella* de Galba faz com que o imperador caia por terra: símbolo da deposição do poder e da morte próxima, abandonado por todos, imagem sobretudo do aviltamento a que será sujeito, na raiz, todavia, está o movimento vacilante e aterrorizado de quem transporta a liteira.

imagem trágica de uma jovem no paroxismo do desespero não nos deixe indiferentes, Messalina termina a sua vida com a tibieza própria dos seres indignos.

Não assim o amigo de Sejano perseguido, após a queda dele no ano 31, apenas por ser próximo dele, e que, *fine egregio*, se suicidou, iluminando os seus últimos momentos com o *intrepidus uultus* (cf. *An.* 5,7) com que falou aos que o rodeavam e com que se lançou sobre a própria espada. Nem o exilado Rubélio Plauto, há muito marcado por Nero para morrer,^[30] aconselhado pelo sogro a escolher a coragem estoica de enfrentar a morte em vez de viver em permanente incerteza e temor (*An.* 14,59: *constantia opperiendae mortis pro incerta et trepida uita*), recusando a vida se ela for em cada segundo uma ameaça de morte.

Estes são *exempla*, dignos de louvor ou vitupério, que Tácito deixa aos seus leitores. Mas o uso de *trepid-* serve, também, outros fins que o historiador persegue: o juízo sobre os imperadores ou sobre os que o rodeavam, a avaliação de um tempo e de um regime.

Evoco tão-só cinco passos, três que revertem em condenação do principado de Tibério, os restantes do de Nero.

O primeiro acentua a crueldade e a *dissimulatio* de Tibério: executado Tício Sabino, pela amizade que o ligara a Germânico e pela lealdade para com a viúva e os filhos dele (*An.* 4,68: *ob amicitiam Germanici*), o *princeps* acrescenta à injustiça e ao sacrilégio dessa morte no primeiro dia do ano a afronta de dar graças por ter sido punido um inimigo do Estado, um entre aqueles que lhe punham a vida em risco e constante alarme (*An.* 4,70: *trepidam sibi uitam*).

O segundo (*An.* 6,21) foca o astrólogo Trasilo, cuja competência divinatória é posta à prova por Tibério, a estremecer de medo, surpreendido e profundamente perturbado com o seu próprio futuro (*magis et magis trepidus admirationis et metus*), pois a leitura do horóscopo aponta-lhe o próprio dia em que está como fatal, inerte à mercê da crueldade do *princeps*.^[31]

O terceiro (*An.* 6,50) mostra a coragem no seu rosto mais hediondo: é *intrepidus* que Mácron, o prefeito do pretório, toma a decisão, rápida e fria, de acabar com Tibério, no meio do *pauor* generalizado que a notícia de que o velho e

³⁰ Nero via nele uma ameaça: Rubélio Plauto, cuja ascendência remontava a Tibério, de quem era bisneto, e portanto, por adoção, também a Augusto, era moralmente irrepreensível. Todas essas circunstâncias valeram-lhe fama e a admiração de muitos, que o viam como uma alternativa ao poder tirânico do *princeps*. Embora nada tenha feito contra Nero, foi exilado e, anos depois, morto barbaramente.

³¹ Sobre a aplicação da poética aristotélica da tragédia a este episódio, nomeadamente sob o binómio conhecimento / ignorância e a *anagnorisis* implícita “with an agglomeration of words connoting fear”, v. Santoro L’Hoir (2006: 86-87).

odiado imperador afinal não morrera suscitara, e perante o pânico de Calígula, que espera o pior por se ter apressado a festejar a sua ascensão ao poder imperial. Mácron não hesita, não age por emoção, faz o que acha que tem de fazer, implacável no crime.

Quanto ao tempo de Nero, observe-se a reacção de todos os que participavam no banquete em que Germânico foi assassinado: ao vê-lo cair, fulminado pelo veneno vertido na bebida, todos os que o rodeavam são tomados pelo medo (*An. 13,16: trepidatur a circumsedentibus*). Uns fogem, outros, adivinhando o crime, ficam imóveis e fixam Nero, gelados pelo medo do que lhes poderá acontecer: desse grupo emudecido pelo pavor, sobressaem duas figuras, Agripina e Octávia, conscientes de que serão, em breve, também elas vítimas.

Nero, de facto, dava início à escalada de crimes que foram maculando o seu principado. Quando lhe denunciavam a suposta intenção de Agripina apoiar Rubélio Plauto como chefe de uma revolução que lhe retire o poder, o *princeps* fica aterrorizado e deseja matar, de imediato, a mãe (*An. 13,20: Nero, trepidus et interficiendae matris avidus*). O medo que o levaria a essa decisão precipitada é, no entanto, contido pelos conselheiros e Agripina escapa, por algum tempo mais. Em 59, porém, o assassinio é consumutado e Nero, ainda assim, tem algum receio de regressar a Roma, *anxius* quanto à forma como aí o receberiam. São os que o rodeiam que lhe fazem ver, falando-lhe ao gosto do seu carácter criminoso, que não tem razão para recear o regresso, pois em Roma a morte de Agripina mais não fez que aumentar-lhe o apoio. Incentivam-no, pois, a regressar, *intrepidus*: sem remorso, sem inquietação, sem angústia, sem culpa.

Porque, afinal, Tácito fala de um tempo em que, invariavelmente, o prémio da virtude é uma morte cruel (*H. 1,2: ob uirtutes certissimum exitium*), tempo em que o medo, a *trepidatio*, define e esmaga, deforma e determina as consciências, e destina aos homens o viver pávido de bichos acossados.

Referências

- ASH, Rhiannon (2007), *Tacitus. Histories, Book II*, Cambridge, University Press.
 DAMON, Cynthia (2003), *Tacitus. Histories, Book I*, Cambridge, University Press.
 ERNOUT, Alfred & - Antoine MEILLET (1994^R), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
 GAFFIOT, Félix (1934), *Dictionnaire Illustré Latin Français*, Paris, Hachette.

- GALTIER, Fabrice (2001), «La mort de Junius Blaesus ou l'illusion tragique (Tacite, *Histoires* III, 38-39)», *Latomus* 60, pp. 38-39.
- GLARE, P. G. W. (2005), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- L'HOIR, Francesca Santoro (2006), *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- MALLOCH, S. J. V. (2013), *The Annals of Tacitus. Book 11*, Cambridge, University Press.

HIPSÍPILE NA *TEBAIDA* DE ESTÁCIO. DE CONFLITO EM CONFLITO ATÉ À REDENÇÃO

Fancisco de Oliveira

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS / FACULDADE DE LETRAS / UNIVERSIDADE DE COIMBRA

foliveir@ci.uc.pt

Na *Tebaida* de Estácio, a primeira referência a Hipsípíle acontece no final do canto IV, quando o exército dos Sete Argivos que marcham contra Tebas vagueia pela floresta de Nemeia à procura da água. É que Baco, empenhado em salvar Tebas^[1], fizera secar todas as fontes e correntes da Argólida, exceto uma, Lângia (4.717), que se tornará famosa com a história de Hipsípíle e Ofeltes (4.721-722: *tristem Hypsipylen / sacrum ... Ophelten*). É nessa errância descontrolada que, no meio da floresta, encontram a exilada Hipsípíle com Ofeltes ao seio, Ofeltes que logo vê o seu destino traçado como infausto filho de Licurgo (4.742: *proles infausta Lycurgi*)^[2].

Este aparecimento súbito é apresentado como uma teofania que permite traçar três características da heroína: a atual situação de infelicidade, a condição real e a origem divina (4.743-745):

– neglecta comam nec dives amictu –
regales tamen ore notae, nec mersus acerbis
extat honos.

– com a cabeleira mal cuidada e vestes que não eram ricas –,
afloram todavia no seu rosto marcas de rainha e uma dignidade
que não é submersa pelas adversidades.

Compreende-se que a circunstância e a figura da heroína causem a maior estupefação a Adrasto, que a trata como deusa, a quem dirige enfáticos pedidos de ajuda (4.746: *Diva potens nemorum*; 750-751: *lapsus ab astris / non humilis ... ipse deorum*; 763-764: *tibi, diva ... magna lucus signabitur ara*).

1 Gossage 1972 191.

2 Newlands 2012 44: Estácio diverge de Valério Flaco ao colocar a heroína em Nemeia, o cenário do drama de Eurípides.

A réplica de Hipsípíle mistura a nota de humildade e humanidade com um passado glorioso (4.768-773):

Reddit demisso Lemnia vultu:

«Diva quidam vos, etsi caelestis origo est,
unde ego? Mortales utinam haud transgressa fuisset
luctibus! Altricem mandati cernitis orbam
pignoris; at nostris an quis sinus uberaque ulla,
scit deus et nobis regnum tamen et pater ingens».

Responde a Lémnia de olhos baixos:

«Que eu seja realmente uma deusa, embora tenha origem divina,
donde vos veio? Oxalá eu não tivesse ultrapassado os mortais
com as minhas desgraças! Contemplais a ama de uma criança
que me foi entregue; os meus filhos, que regaço e seios os acolhem,
só deus sabe, apesar de eu ter tido um reino e um pai importante».

Feita esta aproximação afetiva aos Argivos, através da partilha de uma situação aflitiva, Hipsípíle apresta-se a socorrer os sequiosos guerreiros, socorro que é registado com fraseologia que remete para a ideologia do principado e caracteriza Hipsípíle como governante-médico (4.774: *fessosque*, que responde à súplica de Adrasto em 4.756: *Da fessis in rebus opem*) ou como piloto (4.806: *magistro*).

E é essa vocação de poder que logo a move a conduzir o exército Argivo para a fonte, numa posição de chefia (4.788-799: *sequuntur / praecelerantque ducem*) que lhe dá prazer e orgulho (4.800: *non humili modo*). O recobrar dessa vocação bélica e de comando faz com que abandone a criança no meio da floresta. E, por mais que se anote que cumprira a vontade das Parcas, ou por mais lamentos que venha a expressar, não pode deixar de se pensar em culpabilidade^[3], pois o abandono foi voluntário, consciente e contra a resistência da criança (4.778: *haerentem*; 780: *negantem*), que Hipsípíle afirmara cuidar por imposição (4.771-772: *mandati ... / pignoris*). A própria heroína dirá no canto V que se tratou de esquecimento do dever, da *pietas* e da *fides*^[4].

3 Dominik 1994b 232-233: “The callous disregard of Hypsipyle for the safety of the infant Opheltes ... is inconsistent with the generally favourable portrayal of her in the poem”.

4 *Theb.* 5.625: *oblivia curae*; 627: *pietas haec magna fidesque!*, ironia sobre o que Dominik 1994b 164 considera como motivo central da narrativa da heroína: “the entire digression is carefully arranged for

Mas, para um exército desesperado, Hipsípíle é a salvadora a quem é devido reconhecimento, no princípio do *do ut des* explicitado na súplica de Adrasto (4.746-764. Na réplica, com a negação da sua divindade, fica claro que a contrapartida requerida pela heroína é a devolução dos filhos e do estatuto social anterior^[5].

Consequentemente, Hipsípíle vai aparecer desde o início do livro V da *Tebaida* como salvadora do exército argivo, feito que lhe traz reconhecida *gloria* e leva Adrasto a reiterar que vê no seu rosto uma nobre ascendência e sinais de majestade (5.20: *gloria tanta*; 26-27: *maiorque per ora / sanguis et afflicto spirat reverentia vultu*), e a pedir-lhe que se apresente (5.23-25).

Ao fazê-lo num discurso metadieético sobre os seus infortúnios “como rainha, filha e mãe”^[6], na primeira pessoa^[7], e utilizando a metáfora da tece-lagem^[8], Hipsípíle passa rapidamente pelo crime das Lémnias cometido há quatro quinquênios (5.466) — o assassinato dos varões numa noite de *furor* (5.31-32: *debellatosque pudendo / ense mares*)^[9], que ela atribui às Fúrias e às Euménides. A heroína acentua, sobretudo, o facto singular de ter salvo o pai (5.33-36: *O nox! O pater!*). Tal resposta, entre ambígua e cautelosa, parece levar Adrasto a entender que ela não cometeu qualquer *nefas* (5.46: *pande nefas laudesque tuas gemitusque tuorum*).

Quanto ao crime coletivo, Hipsípíle atribui a sua origem ao pouco zelo das Lémnias com o culto de Vénus, divindade que vai gerar o ódio, o furor e a discórdia entre os cônjuges de Lemnos (5.73-74), os quais carecem de qualquer

maximum effect around the *pietas* of Hypsipyle”, e nas p. 126-167 anota existir autocondenação (5.623-624: *Ipsa ego te ... / exposui fatis. Quae mentem insania traxit?*).

- 5 Ver 4.769-778, esp. 772-773: *at nostris an quis sinus uberaque ulla, / scit deus et nobis regnum tamen et pater ingens*.
- 6 Newlands 2012 114, onde acrescenta: “then continues into a lament for her foster child Opheltes”.
- 7 É o mais longo discurso (cf. 5.616: *longa querella*) de uma personagem na *Tebaida*, como recorda Dominik 1994a 92 e n.14; Dominik 1994b 163-164: “After Aeneas’ speech to Dido in the *Aeneid*, Hypsipyle’s narrative is the longest in Roman epic”; Foley 2005 117 compara Hipsípíle a Ulisses na *Odisseia*; Newlands 2012 40: “essentially an *epyllion* ... a ‘story within a story’”; e p.41 quanto ao uso da primeira pessoa: “A striking departure from Valerius”. Gossage 1972 191-192 qualifica os livros V e VI como “an interlude and digression from the main story” e; Williams 1978 250 vê no episódio “a minor epic ... given its own unity by ring composition” (refere-se a 4.646-7.226 e à intervenção de Baco; a importância desta figura na estrutura do episódio fora já assinalada por Götting 1969).
- 8 Newlands 2012 41-42 relaciona com V. Fl.2.408-417 e com Eurípides, fr.1.ii.11-16. Pela minha parte, recorro a história de Penélope.
- 9 A tradução francesa de *mares* por ‘maris’, de Lesueur (1990), parece-me limitativa. A lenda das Lémnias era muito conhecida, pelo que não necessitava de grande desenvolvimento (ver Newlands 2012 42 sobre a ocorrência de *iterat* em 5.499).

relacionamento habitual. É que as mulheres haviam decidido castigar os maridos por estes se ocuparem tão só em guerrear os Trácios. Em consequência, e ao invés de Hipsípila, que era solteira e liberta de cuidados (5.81-82: *me tunc libera curis / virginitas*), as casadas, tristes, ‘acumulam conversas de consolação’ (5.83-84: *solantia miscent / colloquia*).

O derradeiro termo, *colloquium*, indica, por si só, a ideia de que as mulheres reagem a nível social, como grupo, não isoladamente. E, em congruência, logo surge uma voz a concitar a reação coletiva, a voz da velha Polixo que, num gesto inabitual, como possessa (5.92-93: *insano veluti Teumesia thysias / rapta deo*), vai inquietar toda as casas e convocar uma assembleia (5.98: *concilium vocat*), isto é, reunir as mulheres num coletivo feminino. O resultado é imediato – uma afluência enorme, a quem, num assomo de ousadia, Polixo dirige a palavra (5.99-103):

atque illae non segnius omnes
erumpunt tectis summasque ad Pallados arces
impetus: huc propere stipamur et ordine nullo
congestae; stricto mox ense silentia iussit
hortatrix scelerum et medio sic ausa profari.

E elas, sem detença, saem todas
de suas casas impetuosamente para o cimo da cidadela
de Palas: aí nos agrupamos rapidamente e nos acumulamos
sem qualquer ordem; de imediato, empunhando a espada, ordena silêncio
a exortadora dos crimes e, no meio de nós, assim ousou falar.

O vocabulário escolhido mostra como as mulheres são dinâmicas — com o eufemismo *non segnius* ‘sem detença’ a contradizer a imagem tradicional de fraqueza da mulher —, impetuosas (*erumpunt, impetus, ausa*), agrupando-se compactas mas sem disciplina (*stipamur, ordine nullo congestae*), consequentemente preparadas para o crime (*hortatrix scelerum*), um crime que há de ser violento e de feição masculina, usando a espada (*stricto ense*)^[10].

O inflamado discurso, que logo se proclama revolucionário (5.105: *firmate animos et pellite sexum* ‘tende ânimo e esquecei o vosso sexo’; 5.110: *insumite robur* ‘enchei-vos de energia’), vai tocar as teclas do agravo das Lémnias: a ausência

¹⁰ Ver acusação de Creonte contra Medeia em Séneca, *Med.* 266-267: *Tu, tu, malorum machinatrix facinorum, cui feminae nequitia ad audendum omnia robur virile est.*

prolongada de relações sexuais (5.112-113), que deviam ser livres como entre feras e aves (5.116-117); o impedimento de as jovens desabrocharem para o amor (5.107-108); e a privação de procriar (5.114-116). Em consequência, é hora de o povo das mulheres deixar a inação (5.117 e 120: *Heu segnes ... nos vulgus iners*), de seguir o exemplo das Danaides, classificadas como *virgines* (5.117-119), e de Filomela (5.120-122). Na sua sanha, Polixo proclama-se disposta a dar o exemplo do crime matando os quatro filhos e misturando o sangue deles com o do marido (5.123-128). Em suma, no exato momento em que ao longe se descortina a armada Lémnia, Polixo convida as esposas à matança que os exemplos mitológicos já sinalizavam (5.129: *tot in caedes*) e que Vénus em sonhos lhe apontara (5.137: *age aversis thalamos purgate maritos* ‘vá, purgai os tálamos de maridos que vos voltam as costas’). Mais ainda, acicata os ânimos com o ciúme pela chegada iminente de concubinas da Trácia (5.142: *Bistonides veniunt fortasse maritae*). O efeito foi tão imediato como violento e geral (5.143-151):

Hinc stimuli ingentes magnusque advolvitur astris
 clamor. Amazonio Scythiam fervere tumultu
 lunatumque putes agmen descendere ubi arma
 indulget pater et saevi movet ostia Belli.
 Nec varius fremor aut studia in contraria rapti
 dissensus, ut plebe solet: furor omnibus idem,
 idem animus solare domos iuvenumque senumque
 praecipitare colus plenisque affrangere parvos
 uberibus ferroque omnes exire per annos.

Segue-se enorme excitação e um grande clamor ressoa até aos astros. Imagine-se a Cítia a agitar-se com o tumulto das Amazonas e o seu exército com escudos em forma de lua a avançar, mal seu pai apela às armas e abre as portas da Guerra feroz^[11]. E não há gritos de discordância nem pressões em contrário de uma arrebatada oposição, como acontece com a plebe. Todas têm furor idêntico, idêntica vontade de assolar as suas casas e de precipitar a morte de jovens e velhos, esfrangalhar as crianças nos peitos que as aleitam e com o ferro a todos exterminar, qualquer que seja a idade.

O quadro desta enorme agitação compara o coletivo das mulheres, em desbordo passional (*furor*), por um lado à reação dos Cítas perante a mobilização

11 O pai das Amazonas é Marte; o leitor romano pensaria nas portas do templo de Jano.

militar; por outro, ao próprio exército das Amazonas em formação bélica. O texto completa-se com uma notação de concórdia de vontades, ao invés da discórdia de uma multidão dissonante, e faz ecoar as descrições da sociedade das abelha^[12].

Mas é uma concórdia baseada em objetivos pífidos, caracterizada com termos de desumanidade e movida por uma paixão que se concretiza em crescendo de violência quando é decidido assolar, precipitar, esfrangalhar, exterminar (*solare, praecipitare, affrangere, exire*) todos os varões, não poupando novos nem velhos, todos passados pela espada (5.151: *ferroque*), numa fúria de destruição total (*omnes exire per annos*). Isto é, trata-se de uma proposta clara de conspiração contra o masculino e contra o status quo.

Aprovada a moção por unanimidade (5.148-149: *furor omnibus idem, / idem animus*), como se trata de decisão criminosa, torna-se necessário firmá-la com um pacto celebrado na escuridão^[13] de um bosque espesso, ademais sombreado, nessa noite a dobrar, por uma montanha que esconde o sol e a vista, como convém a uma conjura (5.154: *gemina caligine*; 155: *hic sanxere fidem*). Tudo sob a influência empenhada mas invisível de Vénus (5.157-158: *sed fallit ubique / mixta Venus, Venus arma tenet, Venus admovet iras*). A conjura é por fim selada com a nefanda imolação de uma vítima não banal, o filho de Caropeia, que a própria mãe oferece, deixando a voitar à sua volta a alma do jovem (5.159-163: *coniurant matremque recens circumvolat umbra*).

E eis que logo se dá a chegada dos Lémnios, no meio de presságios tétricos que fortemente contrastam com o quadro aprazível dos banquetes de uma noite que é a última (5.192-193: *suprema nocte*), simpósios bem regados a vinho puro (5.187-188 e 209)^[14] que os recém-chegados varões celebram na ímpia companhia das esposas, sintomaticamente descritas como coletivo bélico (5.190: *manus impia*), mas capaz de iludir os maridos com aparência de afabilidade e até jogos de amor enganadores (5.195-196: *dapibus ludoque licenti / fit modus*). A sorte dos homens de Lemnos é aqui indiciada através de sugestivas

12 Cf. Verg. *G.*3.244 (gado: *amor omnibus idem*); *Theb.*9.25 (sobre o exército de Tideu: *furor omnibus idem*). Como escreve G. Krumbholz 1955 259, em momentos decisivos, Estácio não se centra na psicologia individual, mas na coletiva”; Foley 2005 115: “Both *Argonauticas* and Statius’ *Thebaid* feature the story of the Amazons-like (Statius 5.144) Lemnian women”.

13 O tema da escuridão foi estudado por Moreland 1975 com especial enfoque no livro I.

14 O motivo do marido que dorme e ronca, sugere desinteresse pela esposa e está ligado ao motivo do adultério e acentua a culpabilidade dos Lémnios (cf. 5.187-188: *vacuantque profundo / aurum immane mero*; 211: *infelix sopor*; 256-257: *iugulisque modo torrentis apertis / sanguine permixto redeuntem in pocula Bacchum*).

expressões: *miseros perituro afflaverat igni* ‘incendiara os desgraçados com um fogo que haveria de se extinguir’ (5.194), *caligine Leti* ‘com o breu do Esquecimento’ (5.197), e, por fim, por meio do motivo do sono, do além e das Fúrias (5.198-201):

... morituram amplectitur urbem,
Somnus et implacido fundit gravia otia cornu
secernitque viros; vigilant nuptaeque nurusque
in scelus, atque hilares acuunt fera tela Sorores.
Invasere nefas, cuncto sua regnat Erinys
pectore.

... o Sono abraça a cidade destinada a morrer
e, com seu inclemente corno^[15], derrama pesada sonolência
e aparta os varões; estão vigilantes, as casadas e as jovens,
prontas para o crime, e, rindo-se, as Irmãs aguçam dardos ferozes^[16].
Avançaram para o crime, no peito de todas reina
a respetiva Erinia.

Este breve trecho assinala de forma muito impressiva o caráter político da conjura ao anunciar a morte da cidade (*morituram amplectitur urbem*), num quadro de sugerida sedição (*secernitque viros*), que se traduz em ação criminosa (*impavido cornu, in scelus, nefas*), pela calada da noite (*Somnus*).

Segue-se o desfecho: um crime coletivo que assume mil feições (5.206: *scelerum de mille figuris*), cuja dimensão é bem enfatizada no motivo do catálogo dos maridos trucidados (5.206 ss.), a que se juntam crianças, jovens e velhos, bastardos e irmãos de sangue, filhos e pais. Como escreve Foley, tal como na história de Medeia ou de Circe: “the Lemnian women’s revenge for their erotic rejection offer examples of the female capacity to enslave men to their appetites or condemn them to an unheroic destiny or disaster”^[17].

15 Na iconografia da abstração personificada cabe um corno a servir de vasilhame. O uso extensivo de figuras alegóricas e abstrações personificadas (Tisífone, Megera, *Pietas*, *Luctus*, *Pavor*, etc.) — é uma característica de Estácio e relaciona-se com uma perspectiva de explicação psicológica, observa Williams 1978 265; cf. Gossage 1972 195: “important functional abstractions, such as *Pietas* and *Virtus*, are elevated to a divine or semi-divine status”.

16 As Fúrias são Aletó, Megera e Tisífone. Sobre esta, escreve Gossage 1972 199: “The natural opposition between *pietas* and the insane passions of the human soul, personified by Tisiphone, forms a perspective for many episodes throughout the poem”.

17 Foley 2005 118.

Enquanto isso, a heroína corre a buscar seu pai, que dorme um sono pouco próprio de quem tem sobre os ombros o poder (5.241-242: *quis magna tuenti / somnus?*). E, para o colocar a salvo, num gesto que pode ser entendido como *pietas* filial^[18], é pelo meio de cadáveres estropiados, alguns ainda exangues, num quadro dantesco, macabro e noturno (5.249: *ingentem nocturnae caedis acervum*; 255: *epulasque in caede natantes*)^[19], que Hipsípile fará a sua caminhada (5.258-261):

Hic iuvenum manus et nullis violabilis armis
turba senes positique patrum super ora gementum
semineces pueri trepidas in limine vitae
singultant animas.

Eis magotes de jovens e velhos que de nenhuma arma
deviam receber violência e, colocadas sobre o rosto de pais que gemiam,
crianças semimortas que, no termo da vida, exalam
apavoradas almas.

Perante tais horrores, numa escala inaudita que não poupa nem jovens nem velhos (*iuvenum manus, turba senes*), o sol, ao levantar-se, afasta o seu olhar de Lemnos (2.297: *aversum Lemno*). E, finalmente, as próprias Lémnias tomam consciência do resultado do *furor* de uma noite de ímpios crimes que a todas causa vergonha^[20], por uma ousadia que traz saciedade às deusas cruéis e decadência e ruína ao império de Lemnos (5.302-312):

Iam manus Eumenidum captasque refugerat arces
exsaturata Venus; licuit sentire quid ausae
et turbare comas et lumina tinguere fletu.
Insula dives agris opibusque armisque virisque
nota situ et Getico nuper ditata triumpho,

18 Baco / Tioneu virá em sua ajuda (5.265 ss.). Sobre o motivo da *pietas* filial, ver Gossage 1972: “Hypsipyles’s action in saving her father is a shining example of *pietas*”; Foley 2005 115: “unlike the other women, she maintained reason and piety and rescued her father from death”; Newlands 2012 41 (ideal romano já em Valério Flaco).

19 Dominik 1994a 59: “Details of total desolation and bizarre morbidity predominate”; p.110-111: “The slaughter of the dormant Lemnian men and children by their wives is one of the most gruesome examples of bloodshed in the poem”; ver também Dominik 2005 516. W. Williams 1978 190 atribui-lhe “literary pleasure in physical horror”.

20 Cf. 5.298-299: *Patuere furores / nocturni*; 5.300-301: *impia / scelera*; 5.299: *cunctis*.

non maris incursu, non hoste nec aethere laevo
 perdidit una omnes orbata excisaque mundo
 indigenas; non arva viri, non aequora vertunt,
 conticuere domus, cruor altus et oblita crasso
 cuncta rubent tabo, magnaueque in moenibus urbis
 nos tantum et saevi spirant per culmina manes.

Já abandonara o bando das Euménides e a cidadela ocupada a saciada Vénus. Foi o momento de perceber a sua ousadia e de arrancar os cabelos e marejar os olhos de choro. Uma ilha rica em campos e recursos e armas e varões, notada pela sua localização e nobilitada com o recente triunfo sobre os Getas, não foi pela invasão do mar, nem de um inimigo nem por corrupção do ar, que, de repente, privada dos seus filhos e cortada do mundo, perdeu todos os seus naturais; os varões já não lavram nem terra nem mares, as casas encheram-se de silêncio, de montões de sangue; e, no esquecimento, tudo se tinge de vermelho em espessa podridão e dentro das muralhas da grande cidade, sob os nossos tetos, somente respiramos nós e os ferozes manes.

Neste trecho tão impressionante, onde a própria retirada dos intervenientes divinos relega a narrativa para o plano humano^[21], está bem explicitado o elenco das causas possíveis de destruição de uma cidade^[22]. São causas internas (os crimes cometidos), não externas (transgressão marinha, invasão, peste), facto que de novo transmite dimensão política, e até teórica, à lenda das Lémnias, ao mesmo tempo que se descreve um quadro de pungente solidão por falta do elemento masculino (5.305: *armis virisque*; 5.309: *non arva viri*). Esse quadro completa-se com a notícia da simulada cremação de Toas, empreendida por Hipsípila (5.317-318: *fraudemque et inania busta / plango*).

O relato da entrega do poder à narradora, Hipsípila, confirma essa dimensão política, curiosamente colocando na boca da heroína vários temas da cha-

21 Como observa Williams 1978 174, Estácio abusa da maquinaria divina mesmo quando cria caracteres convincentes. O abandono por parte de uma Vénus saciada contrasta ferozmente com o posicionamento da deusa durante a mortandade, de pé, empunhando a espada com que incita as mulheres ao furor, e caracterizada por lemas de beligerância masculina (5.281-283: *funesta Venus ferroque accincta ... /... unde manus, unde haec Mavortia divae / pectora?*). Curiosamente, é nesta mesma figura que Hipsípila simuladamente se coloca aquando da cremação de seu pai: de pé, com uma espada ensanguentada na mão (316-317: *confusus ignibus asto / ense cruentato*). Sobre a relação ambígua entre Hipsípila e o pai, ver Moreland 1975.

22 Cf. Cic. *Rep.* 2.5-11 e 5.2: “Pelos nossos erros, não por algum acaso, temos um Estado de nome, mas, de facto, há muito que o perdemos!”

mada ideologia do Principado, num passo em que a confessada capacidade de fingimento se pode estender ao autoproclamado desinteresse pelo poder (5.320-325)^[23]:

His mihi pro meritis, ut falsi in criminis astu
parta fides, regna et solio considerare patris –
supplicium! – datur. Anne illis obsessa negarem?
Accessi, saepe ante deos testata fidemque
immeritasque manus; subeo – pro dira potestas! –
exsanguē imperium et maestam sine culmine Lemnon.

Por elas, e a título de mérito, pois nelas incutira confiança
a astúcia do falso crime, me é oferecido – que suplício –, o reino
e o assento no trono de meu pai. Podia eu, assim pressionada, recusar?
Acedi, muitas vezes jurando perante os deuses a minha boa-fé
e que as minhas mãos não eram merecedoras. Herdo – oh terrível poder! –,
um império exangue e uma Lemnos triste, sem chefia!

Com esta ascensão ao poder cai em desgraça Polixo (5.327: *paulatim invisā Polyxo*), vítima de um ódio progressivo por parte do coletivo de mulheres arrependidas, as quais choram, como novilhas, a morte do seu chefe ou parelha (5.330: *ductorem ... maritum*), ou do seu rei (5.333-334: *regemque peremptum /... queruntur*)^[24].

Mas como tudo é feito de mudança, eis que se avista ao longe o navio de Pélio com a sua proa de bronze (5.335-336), do qual emanará a melodia da música de Orfeu, mais suave que o canto dos cisnes que fenecem (5.340 ss.). Pensando tratar-se de Trácios, logo as Lémnias se lançam ao ataque (5.347-357):

Nos Thracia visu
bella ratae vario tecta incur sare tumultu
densarum pecudum aut fugientum more volucrum.
Heu, ubi nunc furiae? Portus amplexaque litus

350

23 Ideologia definida por Béranger 1975.

24 O passo evoca as descrições das sociedades das abelhas, de Aristóteles a Virgílio, Columela e Plínio, que observa em *Nat.11.56: Esse utique sine rege non possunt* 'De modo algum conseguem passar sem rei'.

moenia qua longe pelago despectus aperto
 scandimus et celsas turre; huc saxa sudesque
 armaque maesta virum atque infectos caedibus enses
 subvectant trepidae; quin et squalentia texta
 thoracum et vultu galeas intrare soluto
 non pudet; audaces rubuit mirata catervas
 Pallas et averso risit Gradivus in Haemo.

355

Nós, ao ver isto, imaginando
 um ataque Trácio, corremos para os nossos tetos com um tumulto incerto
 ao jeito de manada de gado ou de aves em debandada.
 Ai, onde estão agora as fúrias? Subimos à muralha do porto
 que percorre o litoral e às altas torres onde existe uma vista
 sobre o mar aberto, até bem longe. Para aí transportam
 pedras e dardos e as armas agoirentas dos maridos e espadas
 infetadas de mortandades, apavoradas; não desdenham sequer
 fardar-se até com o sujo tecido das couraças e elmos sobre o rosto
 delicado. Ao ver estes bandos cheios de audácia, enrubesceu
 Palas e Gradivo sorriu no Hemo fronteiro.

Apesar de recearem ver aproximar-se a justiça e o castigo dos seus crimes
 (5.360: *iustitia et poenae scelerum adventare videntur*), as Lémnias enchem-se de
 belicismo, empunham as armas dos defuntos maridos e lutam denodadamente,
 inclusive com arcos, quais Amazonas (5.380 *nostro arcu*; 385: *iactu telorum*), audá-
 cia que só cessa quando, também no rigor da tempestade, à luz dos raios que pre-
 nunciam novas desgraças^[25], reconhecem tratar-se dos argonautas (5.396-397):

deriguere animi manibusque horrore remissis
 arma aliena cadunt, rediit in pectora sexus.

os seus espíritos ficaram gelados e das suas mãos sem força
 caem as armas que lhes não pertencem, o sexo feminino regressa ao seu peito^[26].

Entre os argonautas descortina Hipsípíle, bem notório, o ágil e decidido
 Jasão, que a ocorrência da expressão *miseræ nondum mihi notus* ‘ai de mim,
 ainda não me era conhecido’ (5.403), desde logo prenuncia encontro infausto

25 Dominik 1994a 61: “the storm scene in the Hypsipyle episode similarly portends the continuing misfortunes of the Lemnian women”.

26 A expressão *rediit sexus* é clara remissão para *pellite sexus* de 5.105.

para a heroína. De modo impreisto, contra o parecer da tripulação, é o próprio Jasão quem propõe tréguas através do lexema *poposcit / foedera* (5.418-419)^[27]. É também o momento de apresentar o catálogo dos 50 argonautas (5.422 ss.) e de, mais uma vez por influência divina, as Lémnias se abrirem ao amor já sugerido pelo plural *foedera* (5.445-449):

Ergo iterum Venus et tacitis corda aspera flammis
Lemniadum pertemptat Amor. Tunc regia Iuno
arma habitusque virum pulchraeque insignia gentis
mentibus insinuat, certatimque ordine cunctae
hospitibus patuere fores;

Então de novo Vénus e o Amor com secretas chamas abalam
os ásperos corações das Lémnias. Então Juno Rainha
instala em suas mentes as armas e o aspeto dos varões
e os feitos insignes dessa gente bonita. E, à porfia, em boa ordem, todas
as portas se escancaram para os hóspedes.

A narradora assinala a reversão da atitude através de uma quase antítese entre *corda aspera* e *Amor* (5.445-446). E fica bem claro, agora, que o movimento coletivo (5.448-449: *certatimque ordine cunctae /... fores*), mesmo sem assembleia, traça um roteiro de concórdia e bem-estar contrário ao do banquete que precedera o massacre dos Lémnios no seu regresso.

Neste quadro de felicidade cabe a autojustificação de Hipsípile, com a sugestiva e prenunciadora evocação da Cólquida e dos seus amores trágicos (5.454-458):

Cineres furiasque meorum
testor ut externas non sponte aut crimine taedas
attigerim – scit cura deum – etsi blandus Iason
virginibus dare vincla novis; sua iura cruentum
Phasin habent, alios Colchi generatis amores.

Pelas cinzas e pelas fúrias dos meus,
juro que não foi de livre vontade ou por meio do crime que eu alcancei
as tochas nupciais — sabem-no os deuses vigilantes —, embora Jasão

27 A imagem de um Jasão diplomata e humano vem depois a ser reforçada pela expressão *blandus Iason* (5.456-457), onde o qualificativo *blandus* deixa entrever um herói também erótico.

seja insinuante para criar laços com novas virgens; os seus poderes ocupam o Fásis sanguinário: são outros, ó Colcos, os amores que gerais!

Esta referência a Medeia, misturada com alusão aos amores infelizes de Dido e Eneias^[28], remete para novo cenário e para ação iminente. De facto, quando já um *nova progenies* enche Lemnos de gritos (5.461-462) e a própria Hipsípile se torna mãe, forçada (diz ela), de dois gémeos filhos de um hóspede que agora é classificado de insensível e feroz^[29], eis que os argonautas se apressam a partir (5.471-474), para desespero de Hipsípile, que se sente qual Dido abandonada e, com isso, contradiz a ideia de que fora forçada a entregar-se a Jasão^[30]:

Inde fugam Minyae sociosque appellat Iason
 efferus, o utinam iam tunc mea litora rectis
 praetervectus aquis cui non sua pignora cordi,
 non promissa fides;

Então os Míneas convocam à partida e o feroz Jasão chama
 os companheiros. Oh, oxalá já então tivesse dobrado
 as minhas praias por águas sem desvio aquele cujo coração
 não conhece filhos seus nem promessas de fidelidade!

As Lémnias percebem, entre gemidos, que, em simetria com a sorte dos maridos, uma última noite lhes é dada^[31]. Como se não bastasse, ao saberem que Toas reina em Quios e que Hipsípile está inocente de qualquer crime, pois, num gesto isolado^[32], salvara o seu pai simulando cremá-lo (5.486-488), as mulheres de Lemnos revoltam-se (5.488-495):

28 Cf. 5.455 *non sponte ... taedas*; Verg. A.4.296-361. A heroína argumenta como Eneias, com quem quer partilhar o epíteto *pius*. Ver Casali 2003; Nugent 1996.

29 Ver 5.464: *duroque sub hospite mater*. A invetiva amorosa recorre a numerosos lemas da inclemência, desumanidade e barbaridade, onde o qualificativo *durus* é especialmente significativo e evoca fim trágico (cf. Verg. G.3.259 e A.6.442, para *durus amor*).

30 O paralelo com Dido apoia-se na intertextualidade: cf. Verg. A.4.657-658: *felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae* 'Feliz, oh quão feliz seria se as quilhas dos Dardânios nunca tivessem aportado às nossas praias'.

31 Cf. 5.478: *heu iterum gemitus iterumque novissima nox est*; em relação à sorte dos varões, ver 5.154 *gemina caligine*; 192-193: *suprema nocte*.

32 *Solane fida suis* (5.491). Ver Kytzler 1996.

fremit impia plebes,
 sontibus accensae stimulis facinusque reposcunt.
 Quin etiam occultae vulgo increbrescere voces:
 «Solane fida suis, nos autem in funera laetae?
 Non deus haec fatumque; quid imperat urbe nefanda?»
 Talibus exanimis dictis – et triste propinquat
 supplicium nec regna iuvant – vaga litora furtim
 incommitata sequor funestaque moenia linquo ...

Vocifera a ímpia plebe,
 e, abrasadas por sentimentos de culpa, as mulheres reclamam do meu crime.
 Avolumaram-se até vozes anónimas entre o vulgo:
 “A única que foi fiel aos seus, e nós comprazendo-nos com a matança?
 Isto não é obra de um deus ou do destino. Há de ela imperar sobre uma cidade nefanda?
 Desanimada com tais ditos – e avizinha-se um triste
 suplício e o poder de nada serve –, furtivamente, fujo
 por praias incertas, sem escolta, e abandono as funestas muralhas ...

Este final da narrativa, que relata a fuga, a captura por piratas, o exílio de Hipsípila em Nemeia, onde se torna ama do príncipe Ofeltes, termina tal como começara, num quadro de oposição cínica *rex / inops* (cf. 6.499: *regibus exul*, e 6.87) com a heroína a autoclassificar-se como *famula*^[33]. Mas acrescem três notações interessantes: um elemento de carácter taciteano, a valorização política do boato; a crença no poder da revolta popular, a revolta de um coletivo feminino contra uma trãnsfuga da conjura; a notação da capacidade feminina de provocar a ruína de uma constituição, embora não seja explicitado que tipo de poder substituiu o monárquico.

O longo episódio que se segue – morte de Ofeltes, o jovem príncipe de que Hipsípila era ama descuidada –, permite retroceder à culpabilidade da heroína enquanto parte da lenda das mulheres de Lemnos (5.626-628):

Dum patrios casus famaeque exorsa retracto
 ambitiosa meae – pietas haec magna fidesque! –
 exsolui tibi, Lemne, nefas;

33 A ocorrência de *famula* em 5.498 merece confronto com 687; 39 *servitium ... capta*; 610: *servititque decus*.

Enquanto recordava as desgraças da minha pátria e os começos
ambiciosos da minha fama — esta a minha piedade e a minha fidelidade! —
paguei-te, Lemnos, pelo crime.

Neste contexto, o termo *nefas* pode ser porventura entendido como “a vítima que Hipsípile negara a Vénus ao salvar seu pai”^[34], mas nada impede de pensar no abandono da criança. E, nesta linha, Licurgo, o irado pai da criança trucidada pela serpente, dá voz à desmistificação de toda a lenda das Lémnias, uma *fabula* envolta em *mendacia* (5.658-660):

faxo omnis fabula Lemni
et pater et tumidae generis mendacia sacri
exciderint.

Farei com que desapareçam totalmente
a lenda de Lemnos e o pai e as patranhas dessa que se ufana
de uma origem sagrada.

Licurgo só não mata Hipsípile com a sua própria mão porque Anfiarau, com outros guerreiros – por sinal muito mais fortes do que a própria escolta de camponeses de Licurgo –, consegue impor bom senso (5.669-671) e respeito pelo destino expresso num oráculo de Apolo que predizia a morte da criança (5.733-752); e porque se interpõe Tideu, filho de Eneu, que a considera *ducem servatricemque cohortis / Inachiae ... cui regnum genitorque Thoas* ‘guia e salvadora do exército / Ináquio ... que possui o reino de Toas, o seu progenitor’ (5.672-673 e 675). Fica deste modo anunciado o desfecho que já se anunciava no final do canto IV, com a restituição de Hipsípile à condição real e à categoria de chefe e salvadora.

Enquanto isto se passa extramuros, levanta-se na cidade de Nemeia um segundo tumulto por motivo do boato que dava Hipsípile como estando a ser levada para a morte ou que já recebera a morte merecida^[35]. As próprias

34 Dominik 1994a 62; e p.63 sobre a reação de Eurídice à morte de seu filho Ofeltes: “she does comprehend that her son is a surrogate victim for Thoas”.

35 A minha interpretação tem em conta as expressões *Atque illic alio certamine* (5.690; se há combate, tem de haver duas partes) e *Fama recens geminos alis amplexa tumultus* (5.692; este segundo tumulto é o que se passa na cidade, e não uma duplicação do que corre extramuros); declino, pois, a hipótese de traduzir *iam occumbere leto / sic meritam* (v.693-694) por “já executada, apesar dos seus méritos”, que aceitaria o sentido irónico referido por Lesueur na n.47 ad loc.

mulheres de Nemeia participam dessa agitação que pode transformar-se em revolução e derrubar Licurgo (5.695-698):

iamque faces et tela penatibus instant
 vertere regna fremunt raptumque auferre Lycurgum
 cum Iove cumque aris; resonant ululatus aedes
 femineis versusque dolor dat terga timori.

E já archotes e dardos ameaçam as habitações,
 vociferam por derrubar a realeza e destronar Licurgo,
 juntamente com Júpiter e com os altares; as mansões ressoam
 com a gritaria feminina, e, de volta, a dor vira as costas ao temor.

A chegada súbita de Adrasto, qual *deus ex machina*, a transportar no seu carro Hipsípile, a descobridora de um rio benfazejo (5.703: *gratique inventrix fluminis*) e um miraculoso aparecimento dos dois filhos gémeos da heroína trazidos pelo mítico Euham, geram, juntamente com uma cena de reconhecimento, o necessário *happy-ending*: é que os jovens, sendo foragidos, tinham tomado o partido do rei (5.719: *regique favent*), mostrando, também eles, que a lenda das mulheres de Lemnos, entretecida em crime e crises políticas e conjugais, se inseria na ordem familiar e política através da reabilitação de Hipsípile. Ademais, a morte de Ofeltes estava prevista num oráculo que lhe destinava um destino imortal sob o nome de Arquémoro (5.751: *nam deus iste, deus*).

Tal reabilitação, que se concretiza no regresso a um estatuto social de alta nobreza, tem a sua confirmação pública no canto VI, onde mais uma vez Adrasto procura apaziguar os Eurídice e Licurgo com a referência ao destino traçado pelas Parcas e a promessas de nova progénie (6.45-53). Aí, nos funerais de Oreses ou Arquémoro, em paralelo com os séquitos de Licurgo e da rainha Eurídice (6.131-132: *mollior ambit / turba*; 6.138: *Argolidum coetu circumdata matrum*), também Hipsípile se apresenta com um numeroso cortejo (6.132 *raro subit agmine*) de guerreiros que a protegem, escolta que claramente significa a restituição de Hipsípile à sua condição real.

Entre lamentações rituais pungentes, a violenta Eurídice, que não ignora a intervenção de entidades superiores e do destino^[36] e que até assume a sua quota de responsabilidade por entregar a criança a uma ama, vai lançar fero-

36 Stat. *Theb.* 6.143-144; 160: *fixum matri immotumque manebat*; Dominik 1994a: “Eurydice ... blames first the gods, then Hypsipyle for her son’s death”.

zes vitupérios contra Hipsípila (6.154: *impia*; 155: *infamis*; 161: *hac altrice nefas*; 164 *illa impia*; 168: *sic meritam*; 182: *invisam ... funesta*), não deixando de pedir que a heroína seja castigada e afastada do funeral (6.167 *punire*; 181: *prohibete, auferte*). No papel de mulher que lamenta a morte de um ente querido, Eurídice “dispõe-se a fomentar a vendetta, a consolidar rivalidades políticas aristocráticas ou a minar a retórica pública promovendo a guerra”^[37].

Entre estas objurgatórias violentas, recusas de partilhar a dor com Hipsípila e lamentações rituais de carpideiras, no meio do riquíssimo funeral e das honras militares e sacrifícios devidos, Eurídice mais não consegue do que questionar toda a veracidade do relato de Hipsípila antes de se reduzir ao silêncio (6.148-155):

Narrabat servatum fraude parentem
insontesque manus. En! Quam feroce putemus
abiurasse sacrum et Lemni gentilibus unam
immunem furiis! Haec illa – et creditis ausae? –
haec pietate potens solis abiecit in arvis
non regem dominumque, alienos impia partus,
hoc tantum! Silvaeque infamis tramite liquit...

Contava ter salvado o pai através da astúcia
e que suas mãos eram inocentes. Pois como acreditar que ela abjurou
um juramento sanguinário e que foi a única da nação de Lemnos
imune à fúrias?! Foi ela – e acreditais numa audaciosa? –
foi ela quem, segura da sua dedicação, abandonou num campo deserto,
não um rei ou senhor – mas, com impiedade, a criança de outrem.
Isto basta! A infame abandonou-a numa vereda da floresta ...

Que tais vociferações e vitupérios não impedião a glória de Hipsípila – se por glória entendermos a perpetuação do seu nome – atesta-o, no final do episódio, a éfrase de escultura onde se apresenta a ornamentação de algum friso do monumento funerário erguido em honra do jovem príncipe (6.242-248):

Stat saxea moles,
templum ingens cineri, rerumque effectus in illa

37 H. P. Foley 2005 112; nesse aspeto, mostra-se no oposto de Hipsípila, como escreve Newlands 2012 42: “She does not instigate violence, but she is involved in it on Lemnos and is its hapless cause in Nemea”.

ordo docet casus: fessis hic flumina monstrat
 Hypsipyle Danais, hic reptat flebilis infans,
 hic iacet, extremum tumuli circum asperat orbem
 squameus; expectes morientis ab ore cruenta
 sibila, marmorea sic volvitur anguis in hasta.

Perfila-se uma construção em pedra,
 um enorme templo para as cinzas, onde um friso esculpido
 em boa ordem narra o curso dos acontecimentos. Aqui Hipsípyle
 mostra o rio aos Dânaos exaustos; aqui gatinha uma criança chorosa;
 aqui está jazente; uma serpente escamosa eriça-se na extremidade
 do túmulo; imaginam-se cruéis sibilos da sua boca em agonia,
 pelo modo como a serpente se enlaça na espada de mármore.

Concluindo: independentemente de se tratar ou não de uma digressão e de ter ou não um significado especial^[38], o episódio de Hipsípyle, com a sua narrativa dentro da narrativa, ilustra a possibilidade de leituras do mito com variantes que se destacam particularmente no jogo da intertextualidade com outros tratamentos. Com essas diferenças, por vezes omissões, procura Hipsípyle fazer “what all good epic male narrators do, particularly when in a tight spot, like Odysseus on Phaeacia – adjust their story to their audience”^[39], para desta maneira mostrar o lado mais favorável da sua figura, branqueando manchas, conflitos e traumas em favor de uma imagem positiva. É o caso da proclamação da sua inocência no massacre dos Lémnios, da sua *pietas* filial ao salvar o pai, da sua inocência quanto ao abandono da criança, da sua contrariedade no casamento com Jasão.

Esta tentativa esconde factos que apontam para a sua culpabilidade: vota favoravelmente a proposta de eliminar todos os varões, uma vez que a mesma foi aprovada por unanimidade; lamenta amargamente a partida de Jasão, que considera um atentado à *fides*, assim contradizendo a ideia de uma relação que lhe era avessa; abandona Ofeltes de forma consciente ao ignorar a resistência da criança; mostra clara ambição política, visível no domínio das técnicas da simulação, da retórica e até da ideologia do principado, no gosto pela liderança, no desejo de regressar a um passado glorioso, no assumir das insígnias do poder, na lamentação da situação de *inops* por oposição a *rex*.

38 Cf. Dominik 1994a 55-56.

39 Newlands 2012 42.

Todavia, ao firmar-se como salvadora dos gregos, como centro de luta mas sem provocar diretamente a violência, e sobretudo enquanto personagem de origem divina, como Medeia, e seguindo o modelo desta, e talvez também pelo sofrimento que a cerca, Hipsípila é premiada com a proteção de Adrasto, a recuperação dos dois filhos e do estatuto social, merecendo a imortalidade consagrada na gravação da sua história no túmulo de Arquémoro, quase à feição de lenda etiológica.

Mas se Hipsípila procura desligar-se da história das Lémnias criminosas, não existe sem elas, logo na feição masculina que a sua imagem assume ao intrometer-se no domínio masculino da política e revelar virtudes masculinas quando se enquadra como guia na movimentação do exército argivo e aceita um séquito militar, ou quando revela a mesma capacidade narrativa dos heróis épicos e a retórica dos políticos masculinos.

Apesar da reabilitação no quadro familiar e social, a sua história deixa entrever, tanto nos incidentes do exílio da heroína em Nemeia, quanto nas movimentações da Lémnias em Lemnos, a capacidade feminina de transgredir a ordem social, matar varões e derrubar cidades, mas também a incapacidade masculina de castigar a dinâmica da vontade feminina, sobretudo se coletiva, quando esta aceita o conflito e enfrenta o status quo. Como no caso da revolta das mulheres troianas no canto V da *Eneida*, que termina em conciliação, também aqui, obliterando o aprofundamento dos vitupérios de Licurgo e de Eurídice ou os sinais esparsos de culpa, a história de Hipsípila fecha sem castigo.

Referências

- BÉRANGER, J. (1975), *Principatus. Études de notions et d'histoire politiques dans l'Antiquité gréco-romaine*, Genève.
- CASALI, S. (2003), “*Impius Aeneas, Impia Hypsipyle*: Narrazioni Menzongere dall’*Eneide* alla *Tebaide* di Stazio”, *Scholia* 12, pp. 60-68.
- DOMINIK, W. J. (1994a), *The Mythic Voice of Staius: Power and Politics in the Thebaid*. Leiden.
- DOMINIK, W. J. (1994b), *Speech and Rhetoric in Staius’ Thebaid*, Hildesheim.
- (2005), “Staius”, in J. M. Foley, ed., *A Companion to Ancient Epic*, London, pp. 544-527.
- FOLEY, H. P. (2005), “Women in Ancient Epic”, in J. M. Foley, ed., *A Companion to Ancient Epic*, London, pp. 105-118.
- GOSSAGE, A. J. (1972) “Staius”, in D. R. Dudley (ed.), *Neronians and Flavians: Silver Latin 1*. London / Boston, pp. 184-235

- GÖTTING, M. (1969), *Hypsipyle in der Thebais des Statius*, Weisbaden.
- KRUMBHOLZ, G. (1955), "Der Erzählungsstil in der *Thebais* des Statius", *Glotta* 34, pp. 93-140.
- KYTZLER, B. (1996), „Sola fida suis: die Hypsipyle-Erzählung des Statius (*Thebais*, Buch 5),“ *JAC* 11, pp. 43-51.
- LESUEUR. (1990), *Stace, Thébaïde*, tome I, livres I-IV; (1991) tome II, livres V-VIII. Paris.
- MORELAND, F. L. (1975), "The Role of Darkness in Statius: A Reading of *Thebaid* I", *CJ* 70, pp. 20-31.
- NEWLANDS, C. E. (2012), *Statius, Poet between Rome and Naples*, London.
- NUGENT, G. (1996), "Statius' Hypsipyle: following in the footsteps of the *Aeneid*", *Scholia* 5, pp. 46-71.
- VESSEY, D. W. T. (1973), *Statius and the Thebaid*, Cambridge U. P.
- WILLIAMS, G. (1978), *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley.
- ZISSOS, A. (2005), "Valerius Flaccus", in J. M. Foley (ed.), *Blackwell Companion to Ancient Epic*. Malden, MA/Oxford, pp. 503-513.

O SÉCULO V A. C. NA GRÉCIA E A DEFINIÇÃO DE UM 'ESPÍRITO EUROPEU'.

O TRAUMA DA INVASÃO ASIÁTICA

Maria de Fátima Silva

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

fanp13@gmail.com

Para os Gregos – e simultaneamente para a Europa oriental – do séc. V a. C. a invasão do seu território pelo grande império persa constituiu o maior trauma até então sofrido na sua independência e identidade. Mais do que autonomia política perante a autoridade imperialista de Susa, jogava-se, nos vinte anos de conflito que a História conservou sob a referência de ‘Guerras Pérsicas’, um profundo choque cultural. Por trás da Pérsia e da Grécia, estavam a Ásia e a Europa e respectivas mentalidades e experiências, que lutavam por uma nova definição de fronteiras. Estimulado por um lema expansionista – ‘preserva o que herdaste e acrescenta-lhe algo mais’, cf. Ésquilo, *Persas* 102-105, ‘Pelos deuses um destino foi imposto aos Persas desde sempre, o de promover guerras que derrubam muralhas, combates onde se opõem cavaleiros e rebeliões nas cidades’ –, o soberano persa projectava dominar a Grécia, apenas como um primeiro passo para a anexação imparável da Europa inteira (cf. Heródoto 7. 8); testemunha Heródoto (7. 5) quais as pressões desencadeadas em torno do soberano de Susa, incentivando-o à campanha: além de a vingança, pelo revês já sofrido em Maratona numa primeira arremetida contra a Hélade, ser uma prioridade, a riqueza e fertilidade europeias apareciam como um móbil a ter em conta. Por seu lado a Grécia, apesar da desproporção de forças que a minorizava perante o inimigo oriental, resistia, apostada na preservação de uma cultura que a distinguia do seu vizinho asiático. Viveu-se então, em horas tão inesquecíveis como Maratona, Termópilas, Salamina e Plateias, uma etapa crítica num processo de afirmação cultural, que os milénios seguintes ainda não sanaram.

Além do confronto de um potencial e de uma estratégia bélicas, a Hélade conheceu então uma oportunidade, por contraste com o bárbaro invasor, de se consciencializar da sua própria identidade. Com maior nitidez do que antes, a Europa marcava fronteiras, culturais e políticas, com o oriente próximo. E desses anos restaram, como porta-vozes do espírito europeu que então alicerçou a resistência, dois testemunhos literários particularmente célebres: uma tragédia – *Persas* de Ésquilo (472 a. C.) – e o relato histórico de Heródoto, o pai de um novo género, a Historiografia, que por força dos acontecimentos acabava de surgir. O que representava então ser grego – no essencial, o equivalente ao que significa hoje ser europeu – ganhou uma expressão sólida neste momento.

Dos tópicos que este conflito pôs em discussão – que não deixaram ainda de ser actuais -, alguns há em que ambos os autores, Ésquilo e Heródoto, confluem, não só no que respeita ao seu contorno histórico-político, como também ao simbolismo com que foram expressos. Antes de qualquer outra, suscitou-se a questão da legitimidade que leva um povo, escudado no poder económico e no potencial militar de que dispõe, a atacar e a anexar outro, que considera mais fraco e vulnerável, em nome de interesses discutíveis. Parece claro, para a filosofia antropológica então vigente, que se deve aceitar como um impulso natural e, por isso, legítimo, a supremacia dos fortes sobre os fracos. Que a guerra seja a arma natural de que depende o xadrez político do mundo conhecido, com as suas elementares assimetrias, é proclamado, em consenso, pela tragédia e pela historiografia da época. Constitui, desde logo, a base do prómio das *Histórias* de Heródoto (5. 3-4), onde o autor se propõe: ‘... avançarei na narrativa, considerando indistintamente as cidades humanas, pequenas e grandes. É que, das que no passado eram grandes, muitas tornaram-se pequenas, enquanto as que hoje em dia são grandes foram pequenas noutros tempos. É na convicção de que a felicidade humana nunca permanece estável que vou considerar por igual umas e outras’. Por trás desta flutuação imprevisível está, portanto, o processo ‘guerra’ como responsável por uma linha, em curvas contínuas, da existência dos homens e das sociedades.

Mas, apesar de legítimo, o impulso que estimula os fortes à anexação dos fracos está sujeito a limites, que a Grécia clássica condicionava a *nomoi* que tinha por essenciais, ‘a justa medida’ ou ‘o nada em excesso’. Para estipular barreiras naturais, qual travão posto à voracidade ambiciosa dos homens, os Gregos olharam as massas líquidas, rios ou mares, como linhas de separação traçadas pelos deuses desde a criação do universo, que o evoluir civilizacional identificou como fronteiras ético-políticas a respeitar. ‘Lançar o jugo ao

pescoço do mar', para usar a metáfora esquiliana (*Persas* 71-72), significou ultrapassar os limites humanos e incorrer em excessos, que a vigilância divina não deixaria de punir. Objectivos expressos, como os que Heródoto atribuiu a Xerxes – 'assim, serão submetidos ao nosso domínio os que têm culpas contra nós, como os que as não têm', 7. 8 – soam arrogantes e promissores de merecidos castigos. Artabano, uma voz de prudência junto do rei persa na ficção de Heródoto, partilha igual filosofia (7. 10). É também para ele claro que há regras a observar na inevitável proporção entre fortes e fracos. A justiça divina, árbitro do equilíbrio universal, se actua no controle da supremacia dos animais de grande porte e na protecção das criaturas mais fracas, actua igualmente sobre os exércitos, não permitindo que os poderosos engulam os vulneráveis. Esta é a primeira regra que a vinda do inimigo asiático através do Egeu, ao ataque da Europa, suscitou como um princípio a ser ponderado por todos os movimentos expansionistas da Humanidade.

À questão da legitimidade do ataque vem juntar-se, como um segundo factor de relevância para o sucesso dos grandes conflitos entre povos, a identidade que define cada uma das partes em litígio. Também neste caso pondera a uniformidade de pontos de vista entre a tragédia e a historiografia; mais do que à potência material que hierarquiza os opositores, a vantagem assiste à inteligência da guerra, como aliada poderosa daquele que tiver a preocupação de conhecer o inimigo e de lhe adequar as estratégias e os processos de abordagem. Porque é certo, para Ésquilo e para Heródoto, que a identidade de um povo não se altera em função das crises, e que a reacção que de cada um se pode esperar é conforme à sua natureza e práticas do quotidiano. Sendo assim, o conhecimento da identidade de cada uma das partes é uma primeira condição a cumprir com vista ao resultado que se pretende. É, portanto, essencial definir um perfil dos povos, grego e persa, europeu e asiático, que o séc. V a. C. pôs em confronto com uma violência inusitada.

Do dia da partida em campanha dos seus compatriotas, o coro de velhos persas, na tragédia a que dá título, reproduz uma imagem expressiva (*Persas* 73-76): 'Da Ásia populosa, o chefe impetuoso conduz à conquista do mundo inteiro um rebanho monstruoso, por duas vias ao mesmo tempo', as rotas da terra e do mar. Oferece, assim, a imagem global de uma máquina de guerra, incorporada na natureza de um povo e no comportamento imperialista que o destino e a tradição lhe atribuiu. Na sua enorme variedade, esta massa imensa de guerreiros fortemente hierarquizada, pelo prestígio relativo de cada região e de cada comandante, uniformizou-se sob o comando único de um soberano.

Mas não deixou de permitir a elaboração de um longo e minucioso catálogo,^[1] que é a súpula de muitos nomes, molduras geográficas, ascendentes notáveis, méritos militares, numa fragmentação individualizante de um enorme colectivo.

Por seu lado Xerxes, na versão de Heródoto (7. 44-46, 48-49), quando, já em marcha para a Grécia, necessitou de calar temores e de procurar, no espectáculo do seu poder, a segurança que intimamente lhe faltava, assistiu, do alto de uma tribuna, ao desfile, terrestre e naval, das suas forças. Sem fazer uso de um catálogo,^[2] Heródoto prefere valorizar neste ponto uma discussão sobre o significado da quantidade e do número na sua relação com o poder. Ou seja, o historiador especulava sobre o significado profundo da massa humana ao serviço do imperialismo persa e dos seus objectivos, uma ideia que se popularizou em função do episódio histórico que empolgou toda uma geração.

Mais adiante, na tragédia, o diálogo entre Atossa, a rainha da Pérsia, e os seus conselheiros (*Persas* 231-245), ao fazer o retrato das hostes gregas, talvez possa ser tomado como uma transferência para a ficção dos factores que uma determinada geração estabeleceu como base de um perfil, em proporção contraditória, dos dois universos; tanto mais que, na ficção de um conselho de guerra imaginado por Heródoto (7. 8-9), em que desta vez o próprio Xerxes se informa sobre o inimigo, os mesmo pontos de vista que conduzem o interrogatório de Atossa fundamentam a discussão. Curiosa de conhecer o inimigo grego, a soberana persa foca a sua atenção em questões tidas como essenciais. Atenas é usada, pelos conselheiros persas, como paradigma do ocidente e, na Grécia, reconhecida como a mais prestigiosa das cidades (*Persas* 231-234; Heródoto 7. 8). É, portanto, a partir dela que os traços de identidade grega são inspirados e os critérios de avaliação estabelecidos.

Em primeiro lugar, o factor 'número' ou 'quantidade' constitui a base da segurança na cultura oriental;^[3] número de efectivos e abundância de recursos definem a grandeza de uma potência asiática, a que a Grécia europeia responde com a eficácia já comprovada – em vitórias antes conseguidas (*Persas*

- 1 Sobre o motivo épico do catálogo tal como usado por Êsquilo no párodo dos *Persas*, vide Silva, 2006: 111-120.
- 2 Este exercício de contagem das tropas repete-se, como um incentivo, noutros momentos do avanço persa contra a Grécia, em Heródoto; cf. 7. 59, 7. 61-83, que faz um catálogo das forças de infantaria sob o comando directo do rei; 7. 84-88 para o catálogo das forças de cavalaria e 7. 89-99 para as da marinha.
- 3 Heródoto regista, repetidamente, referências ao mesmo critério entre os orientais; cf. 1. 136, 7. 9, 44-49, 59-60, 146-147. Sobre o assunto, vide Harrison, 2000: 66-75.

235-236; cf. Heródoto 7. 10) - dos seus meios modestos, que Ésquilo evita quantificar, mas que são certamente uma pequena fracção perante aqueles de que o inimigo dispõe. As armas que apetrecham cada um dos exércitos – arcos ou espadas – simbolizam muito mais do que uma preferência estratégica; identificam a maior determinação daqueles, os Gregos, que, de espada em riste, não hesitam numa abordagem, corpo a corpo, do inimigo (*Persas* 239-240, 555-557, 1019-1021). Por fim, à determinação e ao risco pessoal que a forma de combate denuncia, acrescenta-se o padrão social a que cada beligerante obedecia; ao exército 'numeroso e magnífico' (*Persas* 244) que o rei persa movia sob a mão autoritária de uma só vontade, os Gregos respondiam com o valor da autonomia e da responsabilidade individual (*Persas* 242): 'Eles não são nem escravos nem súbditos seja de quem for'.^[4]

Em Heródoto 7. 102, cabe a Demarato, um lacónio, dar do potencial grego uma imagem ajustada: 'Em toda a sua existência, a Grécia fortaleceu-se na pobreza; mas a ela associou o valor (*arete*), produzido pela sensatez e pelo rigor da lei (*sophies...* nómu ischoroû). Graças a esse valor, a Grécia supera a pobreza e a sujeição a um déspota'. Aos nomes dos combatentes gregos, Heródoto prefere, tal como Ésquilo, o anonimato, que projecte para a linha da frente as armas determinantes na vitória, *arete*, *sophia* e *nomos*. Perante as informações do grego Demarato, um residente na corte persa, Xerxes, ao contrário de Atossa, riu, de imprudência e de incompreensão. Julgou minúsculos os números da potência grega perante os seus; leu, como fraqueza ou anarquia, a liberdade (7. 103-104). Foi, portanto, apetrechada de moderação, de coragem e de ideal, que a resistência europeia, encarnada no espírito ateniense, se perfilou diante do excesso, da rigidez monocrática e da hierarquização política do grande inimigo asiático.

Por fim, importa observar os resultados que, no terreno da luta, uma e outra parte, accionando os seus traços de identidade e de estratégia, conseguiu. De acordo com os *Persas* de Ésquilo, a prova limite viveu-se em Salamina, quando uma Grécia quase totalmente dobrada ao avanço do invasor se ergueu num derradeiro e bem-sucedido esforço de reacção. Foi sob o comando de um ateniense que os Gregos infligiram ao inimigo um golpe eficaz, que impôs às tropas de Xerxes um movimento de retirada. Importa, para a determinação do

4 Perante o Mensageiro, que responde às especulações da rainha e do coro com a narrativa dos factos ocorridos em Salamina, questões baseadas nos mesmos critérios se repetem; de que número de forças dispuseram os Gregos no combate (*Persas* 334-336, 339-343); quem lhes comandava os movimentos no terreno de luta (350-352).

que esteve em jogo nesse dia brilhante para a Grécia e para o futuro da Europa, ouvir o testemunho do mensageiro que, na peça de Ésquilo, se encarrega do relato dos acontecimentos (*Persas* 302-330). Um catálogo das baixas sofridas pelos Persas dá agora, de uma forma quantificada, a dimensão do desastre, em grandeza equivalente à da própria dimensão incontável de efectivos listada à partida. A parada é substituída por um catálogo indisciplinado, onde os contingentes dão lugar aos indivíduos, onde o valor hierarquizado de cada batalhão cede à amálgama de povos, todos eles, sem distinção, dizimados pelo inimigo. Com a violência do combate, disciplina e comando desaparece, como se o seu mérito, simplesmente político ou logístico, não resistisse ao teste de uma crise concreta. À autoridade centralizadora do chefe, Ésquilo substitui a individualidade de cada guerreiro, como se cada um, nas horas do combate, estivesse apenas entregue à sua própria capacidade de sobrevivência. Mas, na narrativa desta testemunha, nota-se a ausência de qualquer menção à resistência grega; em vez do braço armado de quem dependeu a vitória, a chacina do invasor parece ter sido assegurada pelo próprio terreno: houve quem tombasse ‘golpeado pelas rochas’ (*Persas* 303), outros ‘em choque com a ilha de Ajax, batida pelas ondas’ (307), outros ainda ‘girando, em volta da ilha das pombas, feriam a rigidez da costa com as frentes de vencidos’ (309-310), outros convertiam-se em moradores do solo duro onde pereceram (319). Mais do que os homens, a própria natureza parecia repudiar uma presença que sentia como estranha. Para tal vitória, os Gregos não contaram com vantagens numéricas, porque – reconhece o Mensageiro, 337-338 – ‘se se tratasse apenas de uma questão de número, o bárbaro teria triunfado’. Ora o que de facto Salamina demonstrou, como exemplo dos conflitos humanos, foi que outras são as regras que condicionam os grandes momentos da História.

A intervenção divina, que certamente, em última análise, tudo determinou, não suprimiu a participação responsável dos homens. E foi nesse empenho que a Grécia evidenciou a sua marca civilizacional (353-432). Soube, em primeiro lugar, usar a estratégia diplomática adequada, o engano, ludibriando o inimigo com o seu principal argumento, a vantagem quantitativa que parecia garantir-lhe o triunfo. Um arauto grego anunciou a Xerxes a retirada cobarde da resistência helénica; assim, antes de se usar a força, o jogo dispunha-se por via da inteligência e das palavras. O porta-voz anónimo dos Gregos tomou a dianteira de falar com o adversário, o grande Rei (356), ambos avançados como em prévio duelo de argumentos. Ludibriado o inimigo pelo total desconhecimento do espírito ateniense (*Persas* 366-367) – como pensar em fuga

em tal momento? –, o contra-ataque grego avançou de surpresa, mal raiavam as primeiras luzes de um dia promissor. Em boa ordem, segundo uma natural disciplina colectiva, os Gregos arremeteram contra a anarquia inimiga, causada pelo embuste e pelo terror que provocou. Significativos, pelo seu sentido cultural, foram então os brados de incentivo com que voz anónima^[5] mobilizou as forças gregas para o combate (402-405): ‘Avante, filhos da Grécia, libertai a pátria, libertai os vossos filhos e mulheres, os templos dos deuses ancestrais e os túmulos dos vossos maiores. A hora é de luta por todos esses valores’. ‘Liberdade’ é a palavra e o objectivo determinante em Salamina. Liberdade em defesa de todos os valores que reúnem uma comunidade, pátria, família e religião. Mais do que a imposição numérica ou a autoridade absoluta de um soberano, a liberdade foi o verdadeiro condutor da harmonia colectiva que garantiu a vitória. Por isso, ‘nunca um só dia viu perecer um tal número de homens’ (431-432).

Salamina, como os diversos recontros que opuseram as cidades gregas do séc. V a. C. contra as tropas de Xerxes, ficaram para a História da Europa e da Ásia como uma experiência paradigmática. Mais do que um choque militar, viveu-se, em duas décadas, um conflito de culturas. A lição produzida tem-se mostrado válida em muitas outras experiências que a Humanidade foi vivendo ao longo dos milénios. A vantagem material ou numérica, que impressiona olhos e espíritos na sua mediocridade humana, não passa de aparência. É, de facto, o espírito, na sua elevação e grandeza, o que determina a estratégia e desencadeia um ideal mobilizador de uma vontade decisiva. Espírito que actua além da intervenção de uma força superior, dos deuses ou do destino, que, em última análise, talvez detenha a solução suprema para todos os conflitos que o quotidiano dos homens suscita. Era, portanto, uma grande lição eternamente válida de História a que Ésquilo transferiu para uma versão poética e que Heródoto, com talento, dramatizou.

Referências

- HALL, Edith (1996), *Aeschylus. Persians*, Warminster, Oxford Clarendon Press.
HARRISON, Thomas (2000), *The emptiness of Asia*, London, Duckworth.
SILVA, Maria de Fátima (2006), “A arte de construir o sucesso. Persas e Gregos em Salamina”, *Studia Philologica Valentina* 9, nº 6, pp. 111-120.

5 E. Hall (1996), *Aeschylus. Persians*, Warminster: 135-136, acentua que o anonimato era também de regra no elogio dos mortos em combate, nos funerais públicos com honras militares.

ALGUNS CONFLITOS E EPISÓDIOS TRAUMÁTICOS NO DE GESTIS MENDI DE SAA DO P. JOSÉ DE ANCHIETA

João Manuel Nunes Torrão

CENTRO DE LÍNGUAS, LITERATURAS E CULTURAS DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO — PORTUGAL

jtorrao@ua.pt

O P. José de Anchieta (1534-1597) nasceu nas Canárias, estudou em Coimbra no Colégio das Artes e foi muito novo para o Brasil onde passou o resto da sua vida^[1] e onde foi um dos fundadores da cidade de S. Paulo.

Na sua múltipla e multimoda obra (escreveu em latim, português, espanhol e tupi e utilizou vários géneros literários), encontra-se o *De gestis Mendi de Saa* que, não tendo de modo explícita esta autoria de forma clara, é, neste momento, reconhecido como sendo da sua pena.^[2]

Trata-se de um poema épico em latim em que se celebram os feitos do Governador do Brasil, Mem de Sá, embora — e essa indicação não pode ser ignorada para uma leitura correta do poema —, a proposição do poema se proponha cantar as virtudes e as ações divinas do Pai Supremo e o nome de Cristo.^[3]

O poema, na sua versão atual, tem a iniciar uma *Epístola nuncupatoria* — ‘*Epístola dedicatória*’ —, dirigida ao governador Mem de Sá que está composta em dísticos elegíacos com um total de 54 dísticos (108 versos). Segue-se o poema propriamente dito — *De gestis Mendi de Saa praesidis in Brasillia* ‘*Feitos de*

1 Para a vida de Anchieta, consulte-se o seu melhor biógrafo, Pe. Hélio Abranches Viotti: VIOTTI, S.I. (1980).

2 Vejam-se os argumentos aduzidos pelo P. Armando Cardoso na edição deste poema, bem como a bibliografia aí aduzida: P. ANCHIETA, S. J. (1986).

3 *Virtutes summi diuinae gesta parentis et nomen, Rex Christe, tuum* (vv. 109-110).

Seguiremos o texto da edição do P. Armando Cardoso acima indicada com ligeiras alterações na grafia que se destinarão a corrigir gralhas evidentes ou a substituir o ‘v’ pelo ‘u’ e o ‘U’ pelo ‘V’, atendendo a que, nessa altura, eram essas as grafias utilizadas. No caso das traduções, usaremos sempre traduções nossas, já que o P. Armando Cardoso, na tentativa de cristianizar o texto mais do que o P. Anchieta já tinha feito e ao procurar traduzir em verso, se afasta, em alguns casos, do sentido mais específico do texto.

Mem de Sá, governador do Brasil — composto, como é de regra, em hexâmetros e dividido na edição que estamos a seguir em quatro livros, com um total de 3069 versos.^[4]

De facto, na leitura do texto temos de ter em atenção a sua proposição, tal como não poderemos esquecer que estamos perante um texto escrito no século XVI por um autor que bebeu uma fortíssima influência humanista que, naturalmente, vai deixar plasmada numa obra que pretende recuperar o cânon clássico da epopeia com a sua longa tradição clássica que tem como referências fundamentais Homero, com a *Iliada* e a *Odisseia*, e Virgílio, com a *Eneida*, mas que se vai situar no humanismo renascentista da Península Ibérica com uma fortíssima influência do cristianismo,^[5] mas já fortemente imbuído da contra-reforma.

Na verdade, o *De gestis Mendi de Saa* apresenta de forma muito clara três fortíssimas influências: a tradição clássica, os ideais do cristianismo católico e as cores locais colhidas no Brasil, sem esquecer, naturalmente, muitas outras que não assumem a mesma importância.

A propósito da canonização recente do P. José de Anchieta, tem havido na comunicação social brasileira, com bastante repercussão nas redes sociais, uma crítica muito forte à igreja católica por ter canonizado alguém que defendeu as atrocidades descritas nesta obra — que é referida amiúde — contra os índios brasileiros, mas essa crítica terá de ser forçosamente modalizada por alguns parâmetros: 1. a visão atual dos direitos dos povos indígenas não é, nem de perto nem de longe, parecida com aquela que vigorava no século XVI, mesmo em espíritos abertos e defensores dos índios brasileiros; 2. a simples opção pela forma de epopeia para descrever a ação bélica de Mem de Sá (pois, basicamente, é disso que se trata) tem como consequência direta a existência de uma série de atrocidades cometidas pelos vencedores contra os povos que vão ser dominados — veja-se a esse propósito o que acontece com tanta frequência na *Iliada* e na *Eneida*, já que a *Odisseia* tem uma temática diferente.^[6]

4 É esta a indicação de versos por cada livro: livro primeiro: 707 versos; livro segundo: 923 versos; livro terceiro: 572 versos; livro quarto: 759 versos. A edição de 1563 inclui ainda um apêndice com 48 versos.

5 Sobre a confluência de ambientes no *De gestis Mendi de Saa*, veja-se, por exemplo, POSSEBON (2007).

6 A propósito da influência clássica em Anchieta veja-se, entre outros, o estudo do P. Armando CARDOSO, S.J., que acompanha a edição crítica acima referida, RODRÍGUEZ-PANTOJA (2005) e TORRÃO (2000).

Assim, sem de modo algum podermos concordar com os atos praticados pelos exércitos de Mem de Sá, teremos, necessariamente, de os situar no tempo, no local e na mentalidade em que eles se realizaram e na tradição literária que os pretendeu celebrar, se os quisermos compreender de forma mais cabal.

Além disso, para o tema desta intervenção, há um conjunto de referências textuais no *De gestis Mendi de Saa* que se revelam profundamente marcantes. Trata-se do uso recorrente à temática do antropofagismo que, pela sua frequência, marca, de forma fortíssima, a visão do narrador na apresentação dos índios brasileiros. De facto, como teremos oportunidade de verificar, a propósito de tudo e de nada, lá vai surgindo a referência a este hábito ancestral de alguns índios do Brasil que terá marcado de forma muito forte e, algumas vezes, cruel os europeus que se deslocaram para terras brasileiras.

De facto, embora a obra apresente um conjunto de outros episódios traumáticos quer na descrição de batalhas renhidas quer no rescaldo de algumas incursões vitoriosas das tropas lusas, poderemos considerar que, no âmbito de um poema épico, estamos em presença de situações normais e que nem sequer se chegam a aproximar do final traumático da *Eneida* em que o herói Eneias acaba por matar a sangue frio o seu adversário Turno que está prostrado a seus pés, tendo acabado de reconhecer a sua própria derrota e os direitos do vencedor.

Dentro desta linha da epopeia, o que, em leituras atuais, acaba por chocar mais, acaba por ser a perseguição desmedida e desnecessária que as tropas de Mem de Sá por vezes fazem já depois de alcançarem a vitória, continuando a chacina pelas aldeias e perseguindo e matando mesmo quem não estava a combater. Veja-se por exemplo, a referência existente nos versos 1488-1489:

*Tunc urere tecta
uictor ouans miles, saeuas supponere flammās.*

Então o soldado, vencedor e triunfante queima as cabanas, ateando-lhes chamas impetuosas.

Ou, de maneira ainda mais forte, nos versos 1953-1957:

*Centum oppida bisque
triginta incendit; traxerunt mille ruinam,
Vulcano superante, domus; radicitus agros
hostiles et opes populauit, et omnia ferro
eruit.*

Queima cento e sessenta aldeias; mil casas desabaram com a força de Vulcano; devastou completamente os campos e as riquezas inimigas e destróçou tudo à espada.

Parece-nos, no entanto, que a situação mais traumática para o narrador do *De gestis Mendi de Saa* (e este aspeto será, em nossa opinião, o reflexo do choque que este hábito terá causado aos portugueses que chegaram ao Brasil) é a antropofagia praticada por algumas tribos brasileiras. De facto, há cerca de três dezenas de referências diretas a esta situação,^[7] ainda que, em rigor, não seja descrita nenhuma situação específica em que se tenha praticado o canibalismo, existindo apenas o roubo de um braço de um cadáver após uma batalha, mas que acabou por ser devolvido após as ameaças de punições severas (vv. 1871-1887) e duas insinuações de que os corpos de alguns portugueses poderão ter tido esse fim: num primeiro momento (vv. 682-684), numa referência a Fernão de Sá, filho do governador e, mais tarde (vv. 2275-2277), apontando para alguns acompanhantes do bispo D. Pedro Fernandes Sardinha.

Na verdade, a primeira referência ao antropofagismo ocorre logo no verso 9 (ainda na *epístola dedicatória*) e a última vai terminar no verso 2277 (mas dá-se a particularidade de, desde o verso 2296 até ao fim do poema, não fazer sentido incluir este tipo de referências já que, embora ainda haja alguma atividade dos índios, o que está em causa verdadeiramente é a luta dos portugueses contra os franceses, centrada na conquista do forte de Villegaignon e isso reduz em cerca de um quarto o espaço do poema em que estas referências se poderiam enquadrar.

Logo quase a abrir a *epístola nuncupatoria*, em dois dísticos consecutivos, aparecem as referências aos atos de comer carne humana e de beber sangue humano:

*Quae rabidis hominum rodebat corpora malis
mitia iam sancto pectora pane cibant;
quae saeva humanum sugubat fauce cruorem,
iam diuina avida flumina fauce bibit:*

Aquele [Brasil] que com dentes ferozes roía os corpos dos homens, agora sacia com o pão santo o coração amansado; aquele que com garganta cruel sorvia o sangue humano, agora com garganta ávida bebe torrentes divinas.

7 Numa leitura mais livre, poderão ser encontradas mais algumas referências à antropofagia, mas optámos por considerar apenas os excertos textuais que apresentam esta situação de forma direta e clara, exceto no caso do verso 218.

Muito perto do início do livro primeiro,^[8] no verso 139, uma breve caracterização do povo (*gens*) brasileiro inclui:

humanis avidam pascebat carnibus aluum.
com carnes humanas sustentava as ávidas entranhas

Um pouco mais à frente, quando começa a descrever a ação de Mem de Sá, acrescenta-se (vv. 153-154):

rabidisque cruorem
rictibus humanum pasci non ferret inultus.
 [Enviou-lhes um vingador] que não suportasse impunemente que o sangue humano servisse de sustento a bocas ferozes.

Poucos versos depois, surgem mais três referências, com pouca distância entre elas. Primeiro no verso 210:

captiuoque avidos impinguat sanguine uentres.
e engorda os ávidos ventres com o sangue dos cativos.

De seguida, nos versos 213-215:

furit imis ira medullis
et belli uesanus amor carnisque cupido
humanae;
ferve-lhe no fundo do coração a raiva e o amor louco pela guerra e o apetite de carne humana.

Por fim no versos 217-218, embora, provavelmente, esta referência se enquadre melhor na paixão pela guerra do que no gosto pelo canibalismo:

gentemque superbam
bellhorum ardentem furiis avidamque cruoris
 [Se a mão de Deus não destruir] este povo soberbo, que se abrasa com o furor das guerras e é avido de sangue.

8 O livro primeiro começa no verso 109.

A próxima referência só vai aparecer nos versos 682-684, num longo excerto onde se faz o elogio fúnebre do filho de Mem de Sá. Trata-se, em rigor, apenas de uma insinuação: a de que o corpo de Fernão de Sá, morto numa das batalhas, quando acabou abandonado pelos seus próprios soldados, poderá ter sido comido pelos Índios, mas, qualquer que seja a situação, em nada afetará a glória do jovem guerreiro:

*Facile interea caruisse sepulcro:
aut corpus terra, aut Indorum in corpore condi
nil tibi contulerit:*

Que o teu corpo tenha ficado, provavelmente, privado de sepulcro ou que tenha ficado enterrado na terra ou no corpo dos Índios, nada te importará.

Ainda dentro deste mesmo elogio fúnebre, mas agora nos versos 715-717, surge uma nova referência:

*Hostique cruento
esca datus iaceas?*

[Era tão valioso o nosso bem] que estejas estendido dado como comida a um inimigo sangrento?

Pouco depois, numa altura em que se prepara uma expedição vingadora pela morte do herói, as populações locais, já reunidas para combate, são assim caracterizadas (vv. 767-768):

*et atras
exsatiatis fauces saeuumque cruore barathrum*

[Reunira uma exército para] saciar as negras gargantas e a cruel barriga com sangue.

Destes dez exemplos, dois pertencem à epístola dedicatória e os restantes oito ao livro primeiro, Passemos agora para o livro segundo. Logo nos versos iniciais se diz que este povo bárbaro quebrava os preceitos divinos (v. 824):

humana insanis absumens corpora malis.

Devorando corpos humanos com as bocas furiosas.

Quando Mem de Sá consegue vencer os Índios, tenta pacificá-los com a imposição de algumas leis que passam, basicamente, por duas situações gerais (deixarem os locais que habitam para virem viver em aldeias criadas de raiz e submeterem-se à religião cristã) e ainda por duas exigências particulares (deixarem a poligamia e a antropofagia). Estas exigências são apresentadas repetidas vezes e de maneiras diferentes ao longo do poema e a primeira proibição da antropofagia aparece nos versos 907-909:

Cruentos

*compescens morsus hominum, ingluuiemque uoracem
non patiens ultra satiari sanguine*

reprimindo as dentadas sangrentas de homens e não permitindo mais que o estômago voraz se sacie de sangue.

Esta tentativa de pacificação do governador é mal recebida pelos colonos que consideram que refrear costumes ancestrais dos Índios e, em simultâneo, reuni-los em locais perto das habitações dos colonos, poderá ter como resultado que estes mesmos Índios deixem de praticar esses costumes, nomeadamente a antropofagia, uns com os outros para os virem pôr em prática contra os portugueses. Nesta linha de pensamento, o poema apresenta uma série de murmurações que circulavam entre os colonos e que mais tarde virão a ser apresentadas de maneira formal ao governador. Quando ainda não passavam de rumores e murmurações, as pessoas perguntavam-se (vv. 918-920):

Humanis desinat uti

*carnibus in partem Brasillica natio, saeuas
extirpans animis iras diuturnaue bella?*

Pode deixar a nação brasileira o costume de comer carnes humanas extirpando do seu espírito as iras cruéis e as guerras permanentes?

E acabam por considerar que isso seria impossível por ser algo completamente arraigado nos seus costumes.

Estes rumores acabam por se consolidar e, como já foi mencionado, acabam por ser apresentados em presença do governador. E, mais uma vez, há uma menção à antropofagia como sendo um dos costumes que seria impossível erradicar (vv. 960-961):

*Carnes dediscat amare
barbarus humanas?*

Desaprenderá o bárbaro a gostar de carne humana?

como o demonstram uma série de *impossibilia* que são apresentados nos versos seguintes, afirmando que essas situações seriam mais facilmente realizáveis (v. 968):

*quam gens humanas Brasillica mandere carnes!
do que a nação brasílica [deixar de] comer carne humana.*

Apesar de todos estes protestos, o governador não cede e decide estabelecer para os Índios uma série de leis que, no que se refere a este aspeto concreto, aparecem concretizadas desta forma (vv. 1074-1077):

*Iam saeuis parcant bellis necibusque cruentis;
nec crudo lacerent hostilia corpora more
expelentes sitiens humano sanguine guttur,
mandentesque hominum carnes.*

Que se abstenham já de guerras cruéis e de matanças sangrentas, nem despedacem os corpos dos inimigos segundo um costume cruel, para encherem a boca sequiosa com sangue humano e para mastigarem a carne dos homens.

Este conjunto de leis, de acordo com o *De gestis Mendi de Saa*, causou um verdadeiro terror que leva, rapidamente, ao seu cumprimento. Assim, não é de estranhar que o texto logo de seguida, e por duas vezes, diga que o canibalismo foi afastado, já que os povos se abstêm da carne e do sangue humanos.

A primeira destas referências aparece logo nos versos 1096-1097, num texto que poderia ter uma interpretação mais geral, mas que, em nossa opinião, o contexto encaminha claramente para este tema:

*Ergo exempta fames, et sanguinolentus edendi
pressus amor; cupidus liquit sitis improba fauces.*

Assim, afastada a fome e suprimido o gosto sangrento de comer, a sede perversa deixou as suas ávidas gargantas.

E, logo de seguida, vv. 1101-1103, esta mesma ideia é reforçada e agora com uma clara referência ao canibalismo:

*Iam mites discut animos gestare, manusque
abstinuisse necis, qui nuper sanguine fuso
gaudebant, hominum carpentes dentibus artus.*

Agora aprendem a manter os espíritos calmos e a afastarem as mãos da mortandade, os que há pouco se alegravam com o derramamento de sangue, roendo com os dentes os ossos dos homens.

Nesta sequência, é feita uma enumeração bem colorida e viva dos antigos costumes dos Índios, onde, logo a seguir à descrição de bebedeiras, o tema do canibalismo volta a aparecer (vv. 1130-1133):

*Hic feruere noua increpenti humana cupido
membra, nouis laceros tradendi nisibus artus
suppositis flammis, figendi et frusta cruentis
secta minutatim uerubus,*

Aqui fervia o renovado desejo de despedaçar corpos humanos e de, com renovados esforços, colocar membros em pedaços sobre as chamas e de cravar em espetos ensanguentados bocados cortados em pequeninos.

Na preparação de uma nova batalha, Anchieta descreve os trajes guerreiros dos Índios⁹ e, a propósito da arma que tem sido identificada com o tacape, aproveita para voltar a referir o gosto pela canibalismo através da utilização de uma única palavra, *mandenda* (vv. 1637-1639):

*Dextera ligna gerir fabricata atque arte polita
diuersis circum pennis redimita uolucrum,
queis **mandenda** solent confringere tempora captis;*

Na direita empunha um pedaço de madeira trabalhado e polido com arte, ornado em redor com penas de aves variadas, com o qual costumam quebrar as cabeças aos cativos que pretendem comer.

Depois desta batalha, os Índios imploram a paz e, mais uma vez, nas condições que são apontadas, aparece a exigência de se absterem do canibalismo (vv. 1685-1687):

9 Sobre a descrição dos costumes índios feita por Anchieta veja, a título de exemplo, MONIZ (2014).

*festisque cruentis
parcere deinde iubet, quibus ante humana solebant
corpora crudeles depascere dente uoraci;*

Depois ordena-lhes que se abstenham de festas sangrentas em que, antes, costumavam comer corpos humanos com dentes vorazes.

Estas leis são aceites e, quase de imediato, aparece a descrição do novo comportamento (vv. 1694-1696), num contexto paralelo a uma situação anterior e que ainda se vai repetir mais uma vez:

*furor omnis et irae
antiquae fugiunt; auido procul ore fugatur
sanguinolenta hominum carnes laniare cupido.*

todo o furor e as iras antigas desaparecem; para longe das bocas ávidas é afastado o apetite sangrento de esquarterar carne humana.

Pouco depois, ao fazer a enumeração de povos sob o domínio do rei de Portugal, os povos do Brasil — *Brasilles populos* — são assim caracterizados (vv. 1713-1715):

*immania corda,
indomitam gentem, satiantem sanguine diras
humano fauces,*

corações ferozes, povo indomável que sacia as gargantas cruéis com sangue humano.

A única situação em que quase se concretiza o canibalismo surge só no livro terceiro entre os versos 1871 e 1877. Logo após uma batalha em que alguns Índios já pacificados lutaram ao lado dos Portugueses, quando ainda estavam espalhados pelo terreno os mortos, corre a notícia de que a um dos cadáveres foi retirado um braço:

*Iamque quiescentes, exhaustorumque laborum
oblitos, coepit uolitans turbare repente,
paulatimque uirum uoce increbescere murmur,
ablatum hostili (nam circum multa iacebant
corpora strata solo) sectumque cadauere ab uno,
quem quidam rapuit Brasillis forte, lacertum,
pasceret ut uentrem furtim, de more uetusto.*

Enquanto descansavam, esquecidos dos trabalhos pesados, de repente, um murmúrio, voando de boca em boca, começa a perturbar e a crescer a pouco e pouco: fora retirado e cortado um braço a um cadáver inimigo (na verdade, nas redondezas jaziam muitos corpos espalhados pelo chão). Roubou-o talvez um Brasileiro para às escondidas alimentar o ventre, seguindo o antigo costume.

Esta situação causa grande alvoroço, mas as ameaças de castigos severos fazem com que o braço seja rapidamente devolvido também às escondidas.

Após mais uma embaixada a pedir a paz, Mem de Sá apresenta novamente as condições para que isso aconteça e, mais uma vez, exige que se abstenham do canibalismo (vv. 2072-2074):

*Tum iubet horrendis iam parcant morsibus; iras
excutiant saevas animis, ueteremque furorem
quo prius humanis, rabidarum more ferarum,
carnibus ingluuiem satiabant;*

Então ordena-lhes que se abstenham imediatamente das suas rixas horríveis, que arranquem do peito as suas iras cruéis e o desejo enraizado com que antes saciavam a barriga com carne humana, à maneira de feras raivosas.

A exemplo do que já sucedera anteriormente por duas vezes, após as exigências do governador, aparece a descrição dos resultados. Mais uma vez, o narrador faz o contraste entre o comportamento anterior dos Índios e o que resulta da aplicação das novas leis. Neste caso concreto, diz que uma raça altiva, amante das guerras e (vv. 2093-2094):

*edocta humanas, tam longo tempore, carnes
mandere ceu tigres
habituada, durante tanto tempo, a comer carne humana como os tigres*

acabou por ser vencida e por se submeter à lei.

No episódio da tempestade que acaba por levar à morte do bispo, o narrador detém-se a descrever as habitações dos Índios que vivem naquele local. E, ao falar das cabanas que lhes servem de habitação diz (vv. 2158-2163):

*Humano hic semper tellus perfusa madescit
sanguine, quem, miserum confringens tempora, fundit
dextera saeuorum, tectis pendentque sub atris*

*humanae assatae Vulcani ad lumina carnes,
et nudata suis caluaria crinibus ipso
portarum ingressu, spoliataque carnibus ossa.*

Aqui a terra está sempre encharcada com o derrame de sangue humano que as mãos cruéis derramam, esmagando a cabeça dos miseráveis; dos tetos escuros pende carne humana assada em carvão / e cabeças privadas dos cabelos e ossos despojados da carne [estão] na própria entrada das portas.

Quando os companheiros do bispo chegam a terra após a tempestade são recebidos com aparentes sinais de hospitalidade que, no entanto, são falsos e se destinam apenas a recolher o maior número de náufragos possível. Esta situação leva o narrador a exclamar com claríssimo sabor virgiliano^[10] (vv. 2200-2201):

*Quid non humanae Brasillica pectora cogis
Carnis sacra fames.*

A que coisas não obrigas os corações dos Brasileiros, ó execranda fome de carne humana.

Por fim, a última referência a esta temática, ainda no livro terceiro, surge após a descrição da morte do bispo e, mais uma vez, se insinua que alguns cadáveres dos seus acompanhantes poderão ter servido de alimento aos povos que ali viviam (vv. 2275-2277):

*iam nuda iacent, data praeda cruentis
alitibus simul et crudis Brasillibus esca,
Lysiadum saeuís confossa cadauera plagis.*

Agora jazem nus os cadáveres dos portugueses cheios de feridas cruéis, dados como presa às aves sanguinárias e, ao mesmo tempo, como comida aos sangrentos brasileiros.

Tentámos mostrar que o P. José de Anchieta, ao seguir os modelos clássicos da epopeia, apresentou, naturalmente, episódios bélicos de conflito e que têm, obviamente, alguma carga traumática, mas aquilo que realmente causou um verdadeiro trauma ao narrador e, de forma muito mais alargada, a todos aqueles que, partindo de Portugal, chegaram no século XVI ao Brasil, foi o canibalismo de algumas tribos. Ainda que, no poema, não haja, verdadeiramente, nenhum caso de canibalismo, as cerca de três dezenas de referências que este

10 O texto de Virgílio (A., 3.56) é o seguinte: *Quid non mortalia pectora cogis / auri sacra fames!*

costume tribal merece no *De gestis Mendi de Saa*, são, quanto a nós, até pela ausência de referências concretas, a prova cabal de que este é o verdadeiro episódio traumático que o jesuíta quis transmitir à posteridade.

Referências

- ANCHIETA, S. J., P. José de (1986), *De gestis Mendi de Saa. Poema épico, introdução, versão e notas do P. Armando CARDOSO, S. J., São Paulo, Loyola.*
- MONIZ, Fábio Frohwein da Salles (2014), “Poesia novilatina nos trópicos: o nativismo embrionário de Anchieta em *De gestis Mendi de Saa*”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 16, pp. 189-203.
- POSSEBON, Fabricio (2007), *O épico De Gestis Mendi de Saa (A saga de Mem de Sá) de José de Anchieta, João Pessoa (tese de doutoramento).*
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, Miguel (2005), “Las fuentes clásicas en el *De Gestis Mendi de Saa* de José de Anchieta”, *Fortunatae* 16, pp. 259-269.
- TORRÃO, João Manuel Nunes (2000), “A tempestade no *De gestis Mendi de Saa*”: in *Actas do Congresso Internacional Anchieta em Coimbra — Colégio das Artes da Universidade (1598-1998)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 639-652.
- VIOTTI, S.I., Pe. Hélio Abranches (1980), *Anchieta — o Apóstolo do Brasil, São Paulo: Loyola.*

JULGAMENTO DE HERESIAS NO TRIBUNAL DO SANTO OFÍCIO: “RECONCILIAÇÃO” OU CONFLITO? ^[1]

João Peixe

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

jpeixe@ilch.uminho.pt

*D[*a História*] se podem extrair modelos a imitar para uso próprio e do seu país, e atos vergonhosos a evitar pelas suas causas ou consequências. (Tito Lívio)*

I. Introdução

Não há muito tempo, em debate subordinado ao tema “UM Futuro para as Religiões”, inserido nas comemorações do quadragésimo aniversário da Univ. do Minho, tivemos oportunidade de ouvir um dos palestrantes, o Dr. Joshua Ruah, relembrar uma discussão pública que o próprio teve, sobre o conflito judaico-cristão. As acusações, inflamadas pela paixão dos envolvidos, andavam à volta daqueles mesmos argumentos de sempre. De um lado, acusava-se a desumanidade da perseguição movida pelo Catolicismo ao povo judeu. Do lado oposto, acusava-se o povo judeu de ter matado Cristo.

O relato desta mera curiosidade serve aqui apenas para mostrar que esta ferida não está totalmente cicatrizada. Com certeza, esta questão não tem hoje a importância que já teve em tempos idos, mas não se negará que ela está ainda bem presente no espírito da sociedade portuguesa. Não obstante as discórdias, há algo que ambos os lados da questão concordarão hoje sem grandes oposições: o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, símbolo máximo da intolerância católica face ao povo judeu, é o trauma maior destas relações atribuladas. Para o lado judaico, a Inquisição é responsável por milhares de mortes, traumáticas para a identidade do seu povo. Para o lado católico, o Santo Ofício deixa um legado de crimes cometidos ao longo de séculos, em nome da Fé, contra a Humanidade e contra os seus próprios mandamentos.

1 O presente trabalho é resultado parcial da nossa investigação de Doutoramento, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/76692/2011), à qual muito se agradece todo o apoio concedido.

II. O conflito português

O conflito entre a Igreja Católica Romana e a comunidade judaica é, de facto, secular. Neste canto da Península Ibérica, ele tornou-se particularmente sensível em finais do século XV, depois da expulsão dos judeus residentes em Espanha. Nessa ocasião, muitos expatriados elegeram o Reino de Portugal como nova morada. O acolhimento destes imigrantes teve grande impacto numa população pouco numerosa. Além disso, a pujança económica da comunidade judaica em geral atraía muitas atenções. Por um lado, despertava o interesse da Coroa Portuguesa, sempre a braços com as despesas inerentes da sua expansão colonial. Por outro, atiçava a cobiça de alguns setores da sociedade, que se sentiam ameaçados na sobrevivência dos seus negócios ou na manutenção do seu *status quo*. O destino dos judeus em Portugal jogou-se então no limbo entre os interesses instalados. Entre perdões gerais e confiscos, entre autos de fé e conversões simuladas, segurança e tranquilidade eram luxos de que os judeus não conseguiam usufruir em Portugal. Assim foi durante muitos anos.

III. O alvará régio de 1649

Nos anos que sucederam à Restauração da Independência, estes problemas políticos, sociais e económicos, além da questão religiosa de fundo, continuavam a separar uma sociedade que o novo monarca queria unir em seu torno. D. João IV precisava do apoio da nobreza, da legitimação do clero, da aclamação do povo. Precisava também do poder económico e financeiro das “gentes de nação”, que a nobreza, o clero e o povo continuavam a segregar. Os perigos, por seu turno, vinham de diversas frentes. Vinham de Castela, de cujo jugo Portugal acabava de se libertar. Vinham das monarquias europeias que não queriam reconhecer a nova dinastia. Vinham ainda de potências económicas emergentes, que ameaçavam tomar as praças comerciais portuguesas, em particular, a Holanda no Brasil. A estas ameaças externas, acresciam, no plano interno, as manobras políticas da Igreja, em particular do Tribunal do Santo Ofício, que aproveitava a fragilidade do novo rei para tentar alargar a esfera do seu poder.

É neste contexto que D. João IV promulga o seu alvará de 1649. Necessitado que estava o seu tesouro, o monarca vê na criação de uma companhia de comércio para o Brasil uma considerável fonte de receitas para as suas Alfândegas. Esta companhia precisaria de galeões e escoltas que garantissem o transporte seguro para a metrópole do açúcar e demais produções daquela colónia. O

dinheiro para esta bolsa de comércio viria dos próprios mercadores e produtores, em grande número, cristãos-novos de um lado e do outro do Atlântico. No entanto, estes investidores necessitavam de pôr os seus bens a salvo de confiscos levados a cabo pelo longo braço inquisitorial. Daí que o rei, por via daquele diploma, “conced[esse] por via de contrato oneroso aos homens de negocio e Nação deste Reyno, que, sendo prezos e condenados pelo Sancto Officio, suas fazendas não fossem confiscadas na forma acima declarada” (Bibl. Nac., Cod. 656, fol. 244 *apud* Azevedo 1922, p. 480). A “forma acima declarada” consistia em trocar o usufruto dos bens arrolados a confisco, pela contribuição nas despesas da dita Companhia de comércio:

[aos] ditos homens de negócio e Gente de Nação, acontecendo que sejam prezos ou condenados pello Santo Officio da Inquisição, pellos crimes de heregia, Apostacia ou Judaismo (...) não somente por via de graça e doação (...) arrenda[r] o commodo e utilidade d[os seus] bens (...) pella despeza e obrigação da dita Companhia (...).(*Idem*, 479).

Efetivamente, os bens provenientes das penas de confisco resultantes de condenações de heresia e apostasia, por determinação papal, pertenciam à Coroa. Ora, D. João IV, num expediente jurídico, não isentava desse confisco. Devolvia-o onerosamente. Nem assim, o monarca se furtou à acérrima oposição da Inquisição. Esta devolução do produto do Fisco atingia indiretamente a receita daquele tribunal. No conselho do rei, juristas e teólogos de ambas as partes esgrimiam razões, mas não se chegava a um consenso. D. João IV, ciente do impasse, conseguiu a promulgação do diploma, tratando de que o registo do édito na Fazenda se desse no maior sigilo. Quando a Inquisição soube, já não foi a tempo de impedir a sua entrada em vigor. O Inquisidor-Geral conseguiu depois do Sumo Pontífice a anulação do diploma real, mas não a tempo de evitar as suas consequências. D. João IV protelou e apelou para a Santa Sé. Mas como esta, por pressão espanhola, não reconhecia o monarca português, D. João conseguia que o Fisco funcionasse como ele desejava.^[2]

IV. O Papel do Doutor Vale de Moura...

O relato historiográfico deste conflito institucional entre D. João IV e a Inquisição Portuguesa, que sumamente acabámos de traçar, não estará por certo

2 Os pormenores deste conflito estão descritos em Saraiva e Azevedo, que de resto foram a referência principal para a sinopse que aqui fizemos.

concluído. Haverá sempre mais uma fonte à espera de ser descoberta, que acrescentará mais uma peça ao puzzle sempre provisório da história. Uma dessas peças que tem escapado aos relatos oficiais é um manuscrito, que julgamos inédito, da autoria de Manuel do Vale de Moura, um deputado da mesa da Inquisição de Évora.^[3] Diga-se que este manuscrito é um trespelado do original, cujo paradeiro desconhecemos. No entanto, o estilo do discurso e as pontuais notas biográficas não deixam grande margem para duvidar da autenticidade da cópia. Como o trespelado não tem qualquer referência temporal, não podemos datar com segurança o documento. Percebe-se, porém, que o autor ainda não sabe se o Papa deu ou não consentimento ao Alvará. Por conseguinte, é de crer que o parecer tenha sido escrito entre 5 de março de 1649, quando o Alvará foi recebido na Inquisição de Évora, e o segundo trimestre do ano seguinte. O primeiro breve papal sobre o assunto data de 16 de maio e no terceiro trimestre desse ano o autor já não era vivo. O facto de este documento não ter despertado maiores atenções não deixa de nos despertar alguma curiosidade. O seu autor, doutor em Teologia e Cânones, era também um alto oficial da Inquisição de Évora com mais 40 anos ao serviço do Tribunal. A sua opinião não deveria ser despreciada. Mais ainda, o documento é o testemunho de um “desalinhado” pois a opinião que defendia parece ser afinal a favor daquele que era o adversário institucional.

De facto, é esse o título que o copista deu ao trespelado: *Papel do Doutor Manuel Valle de Moura Deputado do Sancto Officio a fauor das razões de S. Magestade na materia atras* (Bibl. Nac., Cod. 656, fol. 212-222). As razões de sua Majestade para a publicação do seu Alvará de 1649 estavam descritas no texto do próprio decreto. Vale de Moura resume-as no início do seu parecer: “A 1.^a o perigo, e a necesssidade da deffenssaõ do reyno, e da pessoa real: A 2.^a o direito, e o dominio, que tem nos bens dos hereges, *a die comissi criminis*: A 3.^a o exemplo dos Reys D. Manuel, D. Ioaõ III e Dom Sebastiam.” (212v)^[4] A estas razões, o autor não acrescenta nenhuma nova. Ao longo do seu texto, ele vai procurar fundamentá-las.

Sobre a primeira razão a autor considera que o Rei pode, para se defender a si ou ao Reino, fazer uso dos seus súbditos e dos bens deles.

3 As citações que adiante fazemos deste manuscrito correspondem ao nosso trespelado, que oportunamente editaremos.

4 Nas citações que aqui fazemos deste documento apenas localizaremos o passo no fólho respetivo, subentendendo-se o título e a quota já identificados.

[O] princepe supremo em ordem ao dito fim e bem publico da deffensão e conseruação do reyno e da sua pessoa / que he o nosso cazo / *habet alius suis* [‘tem, como se fossem seus, maior precedência’] nos bens dos seus vassalos, e membros do dito reyno, que elles proprios: e que o dominio, que elles tem na sua herdade, uinha, morgado, dinheiro etc. não he absoluto, e independente, senão condicional, enquanto elles não forem neçessarios para a deffensão e conseruação do todo, cuias partes elles saõ. (212v)

E continua mais à frente, notando que o monarca pode até dispor da vida dos seus vassalos:

E se proua *a fortiori* [‘por maioria de razão’], porque a este fim de defensão do reyno, e do rey, hé elle senhor das vidas dos vassalos, mandandoos peleiar com risco, ou certeza de as perderem; e elle he o iuiz priuatiuo *ad alios* [‘em prejuízo de outros’], pera julgar, quando há esta necessidade: e os vassalos *in dubio de tali necessitate, uel iusta belli tenent ei ob[e]dire* [‘na dúvida sobre tal necessidade, ou sobre a justa medida de uma guerra, têm de lhe obedecer’]. (213)

Mesmo no que diz respeito a tributação pode o Rei fazê-la sem autorização da Santa Sé. Diz Vale de Moura:

Pello mesmo titulo vemos, que o mesmo Rey tem fintado e lancado [sic] graues tributos a todos os vassalos [de]ste reyno, leigos, clérigos e religiões *independentem a consensu pontificum et forte illis inuitis* [‘independentemente do consenso dos Pontífices e casualmente contra a vontade deles’] (...) (213).

Para ser mais explícito, Vale de Moura junta ainda mais alguns exemplos dos poderes de que o Rei pode fazer uso, com ou sem anuência papal, em nome da defesa da sua pessoa ou do Reino:

pode o Rey *independentem a tali consensu* [‘independentemente de tal consenso’] tomar a prata, sinos, e o mais das Igrejas / *saltem per* [‘pelo menos por’] empréstimo / mandallas arazar e a os mosteiros ate de freiras, se iulgar que lhes podem ser padraustos em fauor do inimigo contra a cidade ou lugar que quer defender. *Imo* [‘e mais ainda’] assi como para os defender da peste, pode mandar prohibir e suspender os pregadores, offiços diuinos, e aiuntamentos, etc. E *in specie* [‘especificamente’] a respeito das iniquições [sic], que duuida há? que ou pello respeito sobredito da guerra, ou da peste, ou da fome, pode mandar que não prendaõ nas fronteiras? E que não haia Autos publicos da feé? E que todos os seus ministros, ao menos os leigos, accudaõ a tal, ou a tal posto, desemparando o ministerio, e seruiço da Inquisiçã. E que sobretudo pode *directe* [‘direta-

mente'] mandar abrir os cárceres, e soltar os presos, ajudandolles destes, ou daquelles / vg. de capitaes, ou soldados, que ali esteiaõ presos / para este ou para aquelle offiçio, e seruiço da guerra? E sem hauer quem lhe possa preguntar *quare hoc facis* ['porque fazes isto']? obrigandoo a que lhe dé conta, e descubra os segredos do seu supremo conselho. E a quem elle não possa pella mesma cauza hauer por suspeito de traiçaõ, e de lesamagastade. (213-213v)

E, na página seguinte, o deputado da Inquisição eborense vai mesmo admitir que as razões de Estado sobrevenham *as razões de Fé:

E tal pode ser a necessidade do reyno, e do bem comum, que se perfira â particular das religiões. aduertindo mais que Soares suppoem, que de *toto rigore iuris* ['todo o rigor do Direito']se pode fazer *independentem ab approbatione praelatorum, aut pontificum* ['independentemente da aprovação dos prelados ou do Pontífice'] (...). (214)

Antes de passar à segunda razão de D. João IV no Alvará, Vale de Moura vai tratar de distinguir a situação do monarca português da de Filipe IV, quando este saqueou as capelas, e da dos reis católicos no afrontamento com Torquemada. O abuso de Filipe IV, não sendo justificado, foi uma luxúria e é comparado ao abuso do povo amorreu, relatado no Livro dos Génesis. No caso de Torquemada, Espanha não estava sob ameaça de uma guerra defensiva, como era então o caso de Portugal.

Quanto à fundamentação da segunda razão do rei, a questão estava em saber se o monarca tinha o direito de usar dos bens confiscados, que resultavam das condenações da Igreja Citando inúmeros diplomas dos mais renomeados juristas e canonistas, Vale de Moura conclui que, com efeito, a Santa Sé atribui o produto dos confiscos aos condenados à Coroa.

E he clara presumpçaõ, que com sciência, e approuação da Se Appostolica e ratificação da dita seuera censura, encargo, e condiçaõ, com a qual, *aut alio modo* ['ou de outro modo'], concede aos princepes o fisco, e bens dos condemnados por ella, e pellos seus ministros os inquisidores e bispos etc. (215)

Vale de Moura afirma que o alvará régio está em conformidade com essa disposição, pois, não negando os poderes dos tribunais eclesiásticos, apenas reclama o produto do confisco.

Nem Sua Magestade neste cazo nega o poder que o papa tem para mandar confiscar os bens dos herejes, e os mandar applicar a quem lhe parecer; e assi não ha nelle lugar a censura de Pegna porque antes soppoem o dito poder, e o beneficio e graça da Sée Appostolica, que a elle e aos reys seus antecessores [sic] o conçedeo e somente diz que o direito para os ditos bens lhe compete *a die commissi criminis* [‘desde o dia em que o crime foi cometido’]: e que o tal direito *est ius reale comutatum* [‘é um direito real comutativo’], e que elle o pode vender aos delinquentes confiscados, *saltem petita licentia a pontifice* [‘pelo menos pedida licença ao Pontífice’], podendolha pedir etc. (216)

E aqui estava o ponto-chave que interessava a D. João IV: “podendo-lha pedir”. Como a Santa Sé não reconhecia o monarca, este não lhe podia pedir a dita autorização. Continua Vale de Moura:

He verdade que a sua [de D. João IV] reposta no Aluara ficou diminuta em que não declara o que pode, e deue fazer em cazo que Sua Santidade lhe negue a dita licença, (...) parece, que he ignorancia affeitada da sua vontade, e consentimento; o qual desculpa, se se não quer saber da vontade do superior, porque sabida ella, se lhe ha de obedeçer *indubitanter* [‘indubitavelmente’]. (216)

Exatamente o que acabou por acontecer. Vale de Moura nestas linhas intuiu corretamente o comportamento futuro de D. João IV. De facto, o monarca fugia a pedir a autorização do papa, nem dizia o que fazia se não a obtivesse. D. João aproveitava-se do corte diplomático com a Santa Sé, para ganhar algum tempo para usar do Fisco como precisou. Acabaria depois por acatar, “indubitavelmente”, o breve papal que anulava o Alvará, mas apenas quando já não conseguiu protelar mais.

A fundamentação da terceira razão D. João IV, o exemplo dos seus antepassados, Vale de Moura encontra-a desde logo nas Ordenações manuelinas, de onde cita:

«o conhecimento do crime de heresia pertence principalmente aos iuizes Ecclesiasticos». Nota, «principalmente» *et non priuatiue* [‘e não privativamente’] etc. *et ibi* [‘e aqui’]: «e alem das pennas corporaes, que aos culpados o dito maleficio forem dadas, serão seus bens confiscados, pera se delles fazer o que nossa merçe for, etc.» *Ecce* [‘aí está’] suppoem claramente que [e]lle *Rey priuatiue ad ecclesiasticos* [‘em prejuízo dos eclesiásticos’] pertence a pena da confiscação. (218)

Vale de Moura observa ainda outros artigos daquelas ordenações sobre a jurisdição do poder secular *versus* a jurisdição do poder eclesiástico. No fim, remete para o seu tratado *De Incantationibus seu Ensalimis* onde quase 30 anos antes tinha abordado a questão, nessa altura a outro propósito.^[5]

Do exemplo de D. João III nota que ele, enquanto viveu, confirmou e seguiu as Ordenações de seu pai. Embora não tenha conseguido encontrar a confirmação documental desse sucesso, Vale de Moura confirma que D. João III conseguiu “o uso do fisco em vertude da concessão que Paulo III lhe f[ez]” (219v). Muito importante para a argumentação de Vale de Moura, é contudo o afrontamento de D. João III ao Papa, aquando das tentativas de envio de um nuncio apostólico, nos inícios de funcionamento do Tribunal da Inquisição. No relato do episódio, Vale de Moura cita o monarca que se dirige ao Papa nestes termos:

«não poderei deixar de uzar em meus reynos, e senhorios com meus vassallos do poder que deos, e as leys em tal cazo me dão porque nunqua queira que em meus dias consinta que haia nelles herejes, sem eu pello não serem, fazer tudo o que a hum Rey Christão he iustamente possiuel». (220)

Pelo que Vale de Moura conclui que o Rei “sup[õe] claramente que lhe deu deos este poder *independentem a consensu sedis apostolicae* [‘independentemente do consenso da Sé Apostólica’]” (220).

Dom Sebastião, por sua vez, não serve de exemplo a D. João IV. Vale de Moura considera que o pedido de absolvição deste rei a Gregório XIII pelas culpas que tivesse incorrido é já motivo para D. João IV não o seguir. Por outro lado, o mesmo D. Sebastião pediu licença para vender o fisco à gente de Nação e o Papa não autorizou. Sobretudo não servirá de exemplo à empresa do novo monarca por ser mau agoiro, tal o resultado da empresa de D. Sebastião. Aqui o registo de Vale de Moura muda do jurídico para o de conselheiro. Ele sugere que o dinheiro obtido dessa forma é o dinheiro da venda do sangue de Cristo e acrescenta, à laia de presságio, que “raro foy o Rey ou Emperador christão, que por essa razão de Estado temporal permittyse consigo herejes, que não morresse por traição às suas mãos, ou ao menos o Reyno, ou Imperio se não acabasse” (220v).

Sem nunca mudar a sua opinião legal, Vale de Moura termina com novo aviso, desta feita, recorrendo à literatura clássica como fonte de inspiração

5 À data de publicação do *De Ensalimis*, interessava ao autor analisar os aspetos relacionados com as práticas de cura supersticiosas e avaliar o seu possível carácter herético.

e autoridade. Pergunta-se o deputado se, tendo em conta a proveniência do dinheiro – recorde-se que muitos destes financiadores estavam já fugidos na Holanda – e a ameaça política que pairava sobre o reino, ninguém suspeitava que a bolsa que aí vinha podia ser “a bolsa de Iudas solapada?” Avisa Vale de Moura que “(...) não falta a quem a este proposito se afigure a entrada do caualo de madeira dos Gregos em Troya e o voto da princesa Cassandra aos Troyanos” (221v-222). E, seguindo a mesma analogia, termina, comparando os versos de Virgílio sobre esta Princesa (*Eneida* II, vv. 246-247) com a posição do Santo Ofício:

«tunc etiam factis aperit Cassandra futuris ora dei iussu:
non nunquam credit Teucris» (222)

[‘Então, mais uma vez, com fados futuros Cassandra abriu a sua boca, em que, pela promessa do Deus, o troianos jamais acreditariam.’]

Como os Troianos com os avisos de Cassandra, não faça D. João IV e os seus conselheiros com os avisos da Santa Inquisição.

[Por] não se renderem ao seu pronostico e conselho pagaraõ às mãos dos Gregos Treidores que a ferro e a fogo os abuzarão, de maneira que não ficaraõ delles mais que os campos «ubi Troya fuit» [‘onde esteve Troia’]. Deus per sua misericordia nos liure de tal successo. (222)

Conclusão

Enquanto leitor deste documento e da bibliografia sobre o contexto em que ele foi produzido, um pensamento assaltava-me a cada passo. No meio de todos estes argumentos, das razões de Estado, das razões de Fé, o valor da reconciliação foi sempre nulo. Depois da pena executada, o condenado já não é condenado, é reconciliado. Aliás, assim eram chamados os que abjuravam dos seus supostos erros de Fé nos tribunais inquisitoriais. Ora, se sobre o reconciliado se continua a manter o estigma da condenação, não há verdadeira reconciliação. A pena passa a ser na verdade um castigo eterno. Tal problema passou à margem de ambos os lados deste conflito, resultando em traumas que ainda hoje se sentem, como aquele que lembramos no início desta comunicação.

Fontes Manuscritas

BIBLIOTECA NACIONAL, Códice 656 (reservados), “Papel do Doutor Manuel Valle de Moura Deputado do Sancto Officio a fauor das razões de S. Magestade na materia atras”, fol. 212-222

Bibliografia

AZEVEDO, J. Lúcio (1922), *Historia dos Christãos Novos Portugueses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

A DOCTRINA DA GUERRA JUSTA NO *DECRETUM* DE GRACIANO E NOS CANONISTAS (DECRETISTAS E DECRETALISTAS^[1])

Tiago Fontes

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Desde tempos imemoriais a guerra representa e apresenta-se como uma das atividades mais marcantes e sempre presente nas sociedades humanas.

No seio das sociedades europeias, a partir do advento e do impacto do cristianismo, e em particular, a partir da sua definição e identificação como sendo sociedades cristãs, este fenómeno revelou-se profundamente problemático. De facto, para os pensadores cristãos o problema da guerra, da sua legitimidade e licitude, da sua justificação e perceção de formas e de estruturas rigorosas de categorização de uma ação hostil, sempre se revelou um assunto complexo, difícil e delicado. No entanto, apesar desta complexidade, durante a idade média, no seio do universo intelectual assistiu-se ao surgimento e florescimento de um vasto conjunto de teorias que pretendiam analisar de forma rigorosa, detalhada e sistemática o conceito e a conceção de guerra.

Dentro deste imenso e complexo universo de teorias sobre a guerra, o presente trabalho pretende debruçar-se sobre a análise da doutrina da «guerra justa» no universo do pensamento canonístico do século XII e XIII. Importa assinalar que antes do aparecimento do «*Decretum*» de Graciano, encontra-

1 A distinção entre o termo *decretista* e *decretalista* não é fácil de estabelecer, e muitas vezes tende a apresentar-se de cariz demasiado simplista e reductor, na medida em que a grande parte dos mais eminentes canonistas no final do século XII e nas primeiras décadas do século XIII desenvolvem comentários tanto ao *Decretum* como às decretais. Neste âmbito assinala-se a título de exemplo os casos paradigmáticos de Bernardus Papiensis (compilador da *Compilatio Prima*) ou de Johannes Teutonicus (compilador da *Compilatio Quarta*) que se apresentam como compiladores e glosadores das *Compilatio* e igualmente desenvolveram importantes comentários ao *Decretum*. De qualquer modo, apesar do que foi referido, o termo *decretista* aplica-se normalmente ao conjunto de juristas e de canonistas que posteriormente ao aparecimento do *Decretum* de Graciano começa a desenvolver *summas* e *glossas* à referida obra. O termo *decretalista* aplica-se aos canonistas cuja produção literária, a partir dos finais do século XII e inícios do século XIII, se concentra na produção de comentário às compilações, ou seja, às colecções de decretais papais.

mos no seio do direito canónico, em particular, nas colecções canónicas de Anselmo de Lucca e em Ivo de Chartres amplas referências ao tema da violência e da guerra. No entanto, é a partir do século XII, que os canonistas começam a desenvolver aquilo que irá ser denominado e conhecido como a tradição medieval da teoria da «guerra Justa».

Entre 1125 e 1145, um mestre ou um professor bolonhês denominado Graciano, compôs uma obra intitulada *Concordia discordantium canonum* ou *Decretum*, obra essa que rapidamente se estabeleceu e expandiu como texto-chave para o estudo do direito canónico nas universidades medievais^[2]. Nesta obra, de proporções absolutamente gigantescas, de particular relevância para o âmbito da nossa apresentação, é a longa Causa 23 que se apresenta e ergue como um verdadeiro «tratado» acerca da problemática da guerra em geral, e acerca da doutrina e da teoria da «Guerra Justa»^[3].

Logo no início desta causa (na primeira *quaestio*) o referido canonista bolonhês procura analisar a questão da justificação do recurso à violência e à guerra para os cristãos. Fazendo, primeiramente, uso de um amplo manancial de citações bíblicas e de uma passagem de Orígenes, percebe-se a revelação de uma posição pouco favorável ao recurso à violência, desenvolvendo a conceção de que a guerra é alheia aos evangelhos e de que os cristãos devem proibir e rejeitar o recurso à guerra^[4]. No entanto, Graciano, continua esta *quaestio* apresentando um vasto número de citações agostinianas que promovem e enfatizam o valor e a importância da atitude interior, das disposições do coração dos beligerantes na guerra^[5]. De acordo com Graciano, os beligerantes, mesmo quando combatem, devem estar norteados pelos preceitos da paciência e por uma benignidade e benevolência de espírito, pois disposições de espírito marcadas pela crueldade, pela ânsia e o desejo de destruição, de domínio e de

2 Sobre o Decretum de Graciano vd: LANDAU, P. (2008), Gratian and the Decretum Gratiani”, in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX, Washington, The Catholic University of America Press, pp. 22-54; WINROTH, A. (2004), *The Making of Gratian’s Decretum*, Cambridge University Press; Sobre a figura de Graciano vd: NOONAN, J. T. (1979), “Gratian slept here: The changing identity of the father of systematic study of Canon Law”, in: *Traditio*, 35, pp. 145-177; WINROTH, A. (2013), “Where Gratian Sleep: the life and death of the father of canon law” in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung*, 99, pp. 105-128; Para as concepções de Graciano acerca da Guerra vd: Russell, pp. 55-85.

3 Graciano (1879), *Decretum Gratiani*, in: *Corpus Iuris Canonici*, vol. I, ed. Emil Friedberg, Leipzig [reimpr. Ed. Granz, 1959].

4 C.23 q.1 c.1.

5 C.23 q.1 c.3, 4-5.

aniquilação, devem ser evitados, e são de facto, culpáveis^[6]. Para além disso, o nosso canonista, com referência às conceções agostinianas, chama atenção para a conceção de que num mundo imperfeito e decaído, onde os malfeitores e os pecadores, mesmo contra a sua vontade, devem ser contidos, refreados e reprimidos, e onde os inocentes e os vulneráveis devem ser protegidos, a guerra não pode ser simplesmente excluída, devendo antes ser compreendida e interpretada, não como uma forma de punição, mas sim como um processo de correção e de proteção. Deste modo, Graciano, conscientemente rejeitando os argumentos e a posição de que o cristianismo deve rejeitar a guerra, claramente defende que a guerra não representa, de modo algum, um pecado. Tendo provado que o serviço militar dos cristãos, e que a guerra não é um mal inqualificável, Graciano vai procurar considerar e enfrentar o problema da justificação dos legítimos propósitos e condições para o desenvolvimento de uma guerra, ou melhor, vai procurar descrever e questionar o que torna uma determinada guerra justa.

Na segunda *quaestio* da Causa 23, Graciano vai dedicar-se à complexa tarefa de procurar desenvolver uma perceção de definições ou fórmulas de guerra que se possam considerar perfeitamente justas de acordo com os modelos e os preceitos do cristianismo. Parece-nos importante salientar, como iremos ver, que esta *quaestio*, vai-se transformar na questão fulcral e no ponto de partida fundamental de toda a posterior reflexão e interpretação dos canonistas acerca da problemática da guerra.

Esta *quaestio* inicia com uma passagem de Isidoro de Sevilha que declara e define uma guerra justa como sendo aquela que é iniciada ou combatida com base ou de acordo com um édito (ou um decreto) para repelir um ataque inimigo ou recuperar bens^[7]. Não deixa de ser interessante apontar que a mesma passagem de Isidoro, acrescenta que existe um juiz, ou seja, uma autoridade que decide os casos e que presumivelmente tem a capacidade e está qualificado para declarar a guerra^[8]. Deste modo, o recurso à força e à violência armada com vista a corrigir uma situação injusta (ataque inimigo e recuperação de bens) era prerrogativa de uma legítima autoridade de cariz público. Sendo que

6 C.23 q.1 c.2.

7 C.23 q.2 c.1 “Iustum est bellum, quod ex edicto geritur de rebus repetendis, aut propulsandorum hominum causa”; vd. Isidoro de Sevilha (1911), *Etymologiae*, XVIII.2, Ed. W.M. Lindsay, *Isidori Hispalensis Etymologiarum sive Originum Libri XX*, 2 vols, Oxford: “Iustum bellum est, quod ex praedicto ingeritur de rebus repetitis aut propulsandorum hostium causa”.

8 C. 23 q.2 c.1

qualquer iniciativa de cariz privado, ou seja, suspensa sobre a sua própria autoridade era percecionada como sendo errónea, e portanto, de caracter injusto.

Em seguida, Graciano apresenta uma passagem de Agostinho de Hipona que chama a atenção para a definição de guerra justa como sendo aquela que vinga injúrias⁹. Num *dictum* colocado logo a seguir à passagem de Agostinho, Graciano fornece-nos a sua própria definição de guerra justa: “ uma guerra justa é aquela que é feita por um édito para vingar injúrias”¹⁰. Deste modo, para o nosso autor uma guerra somente é justa quando é proclamada por uma legítima autoridade pública com o intuito de corrigir uma injúria ou uma injustiça de cariz legal. Parece-nos importante, assinalar que esta definição apresentada e defendida por Graciano no *Decretum* apresenta um carácter demasiadamente ambíguo, incompleto e profundamente problemático. Repare-se que os seus elementos basilares, os fundamentos da sua definição – legítima autoridade pública – e ainda - injúrias, ou ofensas - são apenas nomeados, sem mais qualquer aprofundamento. E a questão que surge naturalmente, numa época tão complexa como o século XII, é: mas que autoridade?

De facto, Graciano não refere que autoridade secular tem capacidade de declarar formalmente a guerra, ou mesmo se o poderão fazer várias autoridades seculares, ou ainda, qual a percepção que têm destes assuntos os vários níveis de autoridade legal. Perante estes problemas de enorme complexidade o *Decretum* fornece apenas um enigmático e estranho silêncio. Como iremos ver, as subsequentes gerações de canonistas deparam-se com tais ambiguidades, com tais problemas e começam a desenvolver esforços no sentido de clarificar e expandir a análise e as percepções que encontram imersas neste imenso labirinto que é o *Decretum*.

No entanto, antes de mergulharmos nas visões dos decretistas e decretalistas gostaria de fazer uma brevíssima e profundamente esboçada referência ao problema da relação entre a violência, o problema da guerra e o universo eclesiástico em Graciano.

9 Agostinho, (1895) *Quaestiones in Heptateuchum*, iv, 10, in: CSEL, Ed. J. Zycha, vol. 28, Praga, p. 428: “Iusta autem bella ea definiuntur quae ulciscuntur iniurias, si quae gens vel civitas quae bello petenda est, vel vindicare neglexerit quod a suis inprobe factum est, vel reddere quod per iniurias ablatum est”. Para as concepções agostinianas de guerra justa vd: MATTOX, J. M (2006), *Saint Augustine and the Theory of Just War*, London.

10 C. 23 q.2 d.p. c.2: “Cum ergo iustum bellum sit, quod ex edicto geritur, vel quod iniuriae ulciscuntur”.

Para o nosso canonista, compoendo a sua obra num universo temporal posterior ao desenvolvimento da primeira cruzada, e igualmente, tendo em mente o estranho e perturbante fenómeno da participação direta de clérigos e eclesiásticos em conflitos e em batalhas, obviamente a questão do papel da relação e ligação da igreja com a problemática da guerra representa um problema de fundamental importância. No *Decretum*, incorporando e tendo em mente os decretos e regulamentações eclesiásticos que sempre proibiram o envolvimento de eclesiásticos em atos violentos e que significassem o verter de sangue, Graciano reforça a proibição da intervenção directa de eclesiásticos e de clérigos em universos militares e em guerras, mesmo que se trate da mais «justa das guerras»^[11]. De qualquer modo, importa salientar, que de acordo com Graciano, as autoridades e poderes eclesiásticos (papa, bispos) detêm capacidade e autoridade para persuadir e exortar as autoridades seculares a recorrer à violência e à guerra contra os inimigos da fé cristã, e contra todos aqueles que atacam e se rebelam contra os fiéis e a igreja, ou seja, contra heréticos e infiéis^[12].

Na segunda metade do século XII, tornando-se o *Decretum* de Graciano a pedra-angular da jurisprudência canónica, assiste-se ao surgimento de um conjunto de juristas e de canonistas que começam a compor *summae* e glosas, ou seja, produzem amplos comentários à referida obra. Ora, nestas obras começa-se a assistir ao desenvolvimento de processos de interpretação, clarificação e do refinar das conceções e as visões apresentadas por Graciano. Na impossibilidade de uma apresentação de todas as vertentes da interpretação da Causa 23 no seio dos canonistas, a nossa análise procurará apenas dedicar-se a dois tópicos essenciais: 1) formulações da problemática da guerra Justa; 2) O problema da autoridade para iniciar uma guerra.

Começaremos esta nossa análise com o estudo das conceções de um importantíssimo decretista bolonhês denominado Rufino^[13]. Na sua *Summa*

11 C. 23 q.8 c. 30; C. 23 q.8 c.4; C. 23 q.8 c.5-6; Importa assinalar que toda a questão 8 da causa 23 se devota ao problema do uso da força física por parte dos clérigos e dos monges.

12 C. 23 q.8 d.p.c.6: “Sacerdotes propria manu arma arripere non debent; sed alios ad arripendum ad oppressorum defensionem, atque ad inimicorum Dei oppugnationem eis licet hortari”; C. 23 q.8 c. 17-18; C. 23 q.8 d.p.c.18: “Sacerdotes, etsi própria manu arma arripere non debeant, tamen vel his, quibus huiusmodi officia comissa sunt, persuadere, vel quibuslibet, ut ea arripiant, sua auctoritate valeant imperare”.

13 Sobre Rufinus e a sua *Summa Decretorum* vd: DEUTINGER, R. (1999), “The Decretist Rufinus – A Well-Known person”, in: *Bulletin of Medieval Canon Law*, 23, pp. 10-15; SIMONETTI, A. (1990), “Rufino di Assisi e il cod. C.30 Sup. Del Ambrosiana” in: *Studi Medievali*, 31, pp. 125-142; WEIGAND,

decretorum, composta por volta de 1164, Rufino procurou desenvolver e propor uma nova formulação para a percepção do que torna uma determinada guerra justa^[14]. Para este autor, uma guerra para ser justa necessitava de três pontos essenciais: autoridade suficiente ou legítima, reta intenção e causa justa. Aquele que declara ou proclama a guerra deve ter «*ordinaria potestas*», ou seja, legítima autoridade para o fazer^[15]. Referindo-se à disposição do beligerante, Rufino, relembra as posições defendidas por Agostinho, que o combate deve ser realizado com o zelo devido (sem qualquer desejo cruel ou violento - lembremo-nos que os canonistas têm uma percepção da guerra como uma realidade correctiva, benévola, e não uma realidade motivada pelo desejo de matar)^[16]. Finalmente, o ato que o adversário realizou deve ser tal que seja motivo para merecer que a guerra seja lançada contra ele. Importa salientar, que no caso de existir dúvida, o adversário deve ser presumido culpado, merecendo, portanto, retribuição^[17]. Neste esforço ainda bastante esquemático de procurar desenvolver processos e estruturas legais para a percepção e determinação de uma guerra justa, encontram-se ainda demasiados pontos cuja percepção não é muito clara. Em lado algum, nesta formulação, se percebe uma clara distinção entre uma culpa de cariz moral ou mesmo subjetiva de uma injúria legal de cariz objetivo que fundamente a perseguição da guerra; para além de que, não se descortina uma distinção entre uma guerra defensiva ou ofensiva.

Quanto ao problema da percepção de quem tem autoridade para declarar formalmente uma guerra as concepções e as posições de Rufino não são muito

R, (1990) “Frühe Kanonisten und ihre Karriere in der Kirche”, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 76, pp. 138-140; PENNINGTON, K & MÜLLER, W.P. (2008), “Decretists: The Italian School” in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press pp. 135-136; GOURON, A. (1986), “Sur les sources civilistes et la datation des Sommes de Rufin et d’ Etienne de Tournai”, in: *Bulletin of Medieval Canon Law*, 16, pp. 55-70;

14 *Die Summa Decretorum des Magister Rufinus* (1902). Ed. Heinrich Singer. Padeborn.

15 *Ibid*, Causa 23 q.I, p.404.

16 *Die Summa Decretorum des Magister Rufinus*, Causa 23 q.II, p. 405: “Iustum bellum dicitur propter indicentem, propter belligerantem, et propter eum, qui bello pulsatur. Propter indicentem: ut ille, qui vi bellum indicit vel permittit, huius rei indulgente ordinariam habeat potestatem; propter belligerantem: ut ille, qui bellum gerit, et bono zelo hoc faciat et talis persona sit quam bellare non dedeceat; propter eum, qui bello fatigatur; ut scil. mereatur bello lacerari vel, si non meretur, iustis tamen presumptionibus mereri putetur. Ubi aliquod horum trium defuerit, absolute iustum bellum esse non potest”.

17 *Ibid*, Causa 23 q.II, p. 405.

claras e precisas relativamente a quem é dotado do uso da «ordinaria potestas». No entanto, em um outro ponto Rufino refere que os «*principes*» (termo ambíguo) recebem a sua autoridade da mão do Imperador.

Nos últimos decénios do século XII, o importante canonista Huguccio de Pisa^[18], referiu, primeiramente, que o poder e o direito para declarar guerras pertencia apenas ao Imperador. No entanto, este importante mestre bolonhês posteriormente modificou a sua teoria de modo a incluir todos os príncipes legítimos como dotados de poder para declarar guerra^[19]. Importa salientar, que grande parte dos decretistas e das Summas anónimas do final do século XII defendem a posição de que a fonte de autoridade para declarar guerra repousa na mão dos príncipes^[20].

Nos primeiros decénios do século XIII, a problemática da guerra justa recebeu por parte dos Decretalistas um tratamento bastante mais sistemático e mais detalhado. Por volta de 1220, Lourenço Hispano procurou desenvolver cinco critérios para perceber uma «guerra justa»^[21]. Em primeiro lugar, a pessoa que faz a guerra deve ser um leigo; em segundo lugar, o objetivo dessa guerra deve ser recuperar bens roubados ou a defesa da Pátria; terceiro lugar, a necessidade de fazer a guerra constitui a justa causa; quarto, a disposição do beligerante deve excluir o desejo de punir; e finalmente, em quinto lugar, a guerra deve ser declarada sob autoridade de um «príncipe»^[22].

18 Sobre Huguccio vd: MÜLLER, W.P. (1994), *Huguccio. The Life, Works, and Thought of a Twelfth-Century Jurist*, Washington, The Catholic University of America Press, ; PENNINGTON, K & MÜLLER, W.P. (2008), “Decretists: The Italian School” in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press pp. 142-160; CATALANO, G. (2003), “Luci ed ombre sulla figura scientifica de Uguccione da Pisa”, in: *Il diritto ecclesiastico* 114, pp.3-27;

19 Huggucio, Summa Decretorum, C. 23 q.2 c.1, B.N. Lat 15397, fol. 47: “Iustum esse dico, hic queritur, quid sit ille qui bellum posset indicere? Respondeo cum Iohannes imperator romanus possit concedere leges et edita. Videtur quod solus possit bellum indicere. Sed superior danda est quod auctoritas penes principes est. Unde videtur quod quilibet príncipes hoc possit”

20 The Summa Parisiensis on the Decretum Gratiani (1952), Ed. Terence P. McLaughlin, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, pp. 211-212; Sicardo de Cremona, Summa Decretorum, C. 23 q.1. Paris, B.N. Lat. 14996, fol. 102v.

21 Sobre Laurentius Hispanus vd: GARCIA Y GARCIA, A. (1956), *Laurentius Hispanus. Datos biográficos y estudio crítico de sus obras*, Cuadernos del Instituto Jurídico Espanol, Roma-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas; Idem, (1981) “La Canonística Iberica (1150-1250) en la investigación reciente”, in: Bulletin of Medieval Canon Law 11, pp. 55-56; PENNINGTON, K. (2008), “The Decretalists 1190-1234”, in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press pp. 228-230.

22 Laurentius Hispanus Apparatus ad Decretum, c.23 q.2, Paris, B.N. Lat. 3903, fol. 18or.

Esta fórmula foi, posteriormente, adoptada praticamente sem qualquer tipo de alterações por parte de decretalistas como João Teutónico^[23] e ainda, o mais que célebre, Raimundo de Penãfort^[24]. No caso deste último, parece-nos importante assinalar a sua chamada de atenção para a necessidade de estas cinco condições terem que ser cumpridas na totalidade - facto que não se des-cortina em Lourenço Hispano. Para além deste ponto, Raimundo de Penãfort assinala a particular importância da *causa*, ou seja, a conceção de que a neces-sidade faz com que a guerra seja inevitável dado que já não existe a paz. Com Lourenço Hispano e com Raimundo de Penãfort assiste-se a um esforço para conceder maior atenção e valor a elementos fulcrais como as tradicionais causas da guerra, a defesa e a propriedade perdida.

Na segunda metade do século XIII, Hostiense apresenta a mais completa e extensa categorização de guerras no universo dos decretalistas^[25]. Este impor-tante decretalista desenvolve um complexo esquema de guerras em que ape-nas algumas podem ser consideradas justas^[26].

23 Johannes Teutonicus, Glossa Ordinaria, C.23 q.2, Paris, B.N. Lat. 14317, fol. 181v.

24 Sobre Raymond de Penãfort vd; Raymond de Penafort, (1603) Summa de Casibus, : “Ut autem plene liqueat de bello, nota, quod quinque exiguntur ad hoc, ut bellum sit iustum, scilicet, persona, res, causa, animus, et auctoritas. *persona*, ut sit saecularis, cui licitum est fundere sanguinem; non autem eclesiástica, cui est prohibitum (...) *res*, ut sit pro rebus repetendis et pro defensione patriae (...) *causa*, si propter necessitatem pugnetur, ut per pugnam pax acquiratur (...) *animus*, ut non fiat propter odium, vel ultionem (...) *auctoritas*, ut si auctoritate Ecclesiae, praesertim cum pugnetur pro fide; vel auctoritate Principis. Si aliquod istorum defuerit bellum, dicitur iniustum”.

25 Sobre Hostiense vd: PENNINGTON, K (1993) “Henricus de Segusio (Hostiensis)”, in: Popes, Cano-nists and Texts 1150-1550, Aldershot pp. ; BRUGNOTTO, G (1999), *Laequitas canónica: Studio e analisi del concetto negli scritti di Enrico da Susa (Cardinal Ostiense)*, Roma, ed. Pontificia Università Gregoriana, pp. 9-51. Para as teorias de Hostienses acerca da Guerra cf. Russell, pp. 129-130, 141-143.

26 Hostiensis, (1581), Lectura super sexto Decretalium, tit De homicídio voluntario, c.1, Veneza, fol. 29r-29v: “Ad doctrinam autem huius materiae no. Quod septem sunt bella. Primum potest dici Romanum quod faciunt fideles impugnando infideles, et hoc est iustum (...) et dicitur Romanum, quia Roma est caput fidei (...) Secundum iudicale quod fit auctoritate iudicis legitimi habentis merum imperium non dicentis sibi ius, sed aliis ordinem iudiciarum observatis, et ex causa contumaciae hoc concedentes (...) Tertium praesumptuosum, quod scilicet faciunt iudices inobedien-tes (...) Quartum licitum quandocunque hoc fit auctoritate iuris quo ad illum cui conceditur (...) et in proximi vel vicini iniuria repellenda, et in praelato qui contra iniuriantes ecclesiae utroque gladio (si utrunque habeat) auctoritate própria uti potest (...) Quintum temerarium quo ad illos qui hoc faciunt contra auctoritatem iuris, nam et qui defendit se contra auctoritatem iuris temerariae se defendit: sapienter autem faceret si corrigeret vitam suam (...) Sextum voluntarium (...) quo scilicet principes nostri temporis seculares utuntur frequentius, et est iniustum (...) Septimum necessarium, et est iustum. Hoc est illud quod faciunt fideles defendendo se auctoritate iuris contra voluntarie impugnantes: nam vim vi repellere ad tuitionem sui corporis vel etiam rerum cum moderamine inculpatae omnia iura permittunt”; cf. Hostiensis (1574), Summa aurea, lib. 1, tit. De treuga et pace, X. I. 34, Veneza, fol. 359 e ss:

A primeira, denominada “guerra romana”, representando a guerra entre a cristandade – os fieis – e os inimigos da fé, ou sejam os infiéis (trata-se obviamente da guerra santa), é claramente concebida como sendo uma guerra justa. O segundo tipo de guerra, perçecionada com um cariz claramente justo, denomina-a Hostiense de «guerra judicial», e relaciona-se com aquelas estabelecidas e feitas, por cristãos, sob a autoridade judicial, de alguém que possuiu o «merum imperium» (ou seja, jurisdição suprema) e que procura punir a contumácia de uma das partes. O terceiro tipo refere-se às guerras – consideradas injustas - realizadas por aqueles cristãos que se opõem à autoridade judicial referido no ponto anterior. O quarto tipo de guerras refere-se às que são realizadas por aqueles que possuem autoridade legal para repelir injúrias. Hostiense chama atenção para o facto de que este tipo de guerra, de cariz perfeitamente justo e lícito, pode ser declarado por prelados com gládio temporal. Naturalmente, o quinto tipo de guerra corresponde à posição contrária à defendida no ponto anterior, pelo que é considerada injusta. O sexto tipo refere-se a guerras de ataque desenvolvidas com base em autoridades de cariz privado, o que naturalmente, representa uma forma considerada de cariz injusto. O sétimo tipo de guerra refere-se aquelas que, baseadas numa autoridade condigna, procuram-se defender contra os ataques infligidos pelos príncipes que desenvolvem a forma anterior de guerra. Obviamente, que este tipo apresenta-se com um cariz necessário e absolutamente justificado, baseando-se no direito de defesa perante ataques injustos e violentos.

Quanto ao problema da perçecção de quem tem autoridade para declarar formalmente uma guerra, os decretalistas desenvolvem novas perspetivas e diferentes soluções para a complexa e importante questão.

Por volta de 1210, o canonista inglês Alano Ânglico^[27] concebeu o «ius merum» como limitando a autoridade de declarar uma guerra a quem não estiver sujeito a uma jurisdição superior, ou seja, que não tenha um superior secular.^[28] Deste modo, Alano Ânglico defende a conceção de que tal poder e autoridade repousa apenas nas mãos do Imperador e do Papa, negando aos outros príncipes, apesar do seu poder, a possibilidade e a autoridade para declarar uma guerra justa.

27 Sobre Alanus Anglicus vd: LANDAU, P (1980), “Alanus Anglicus”, LMA, I, pp. 267-268; PENNINGTON, K. (2008), “The Decretalists 1190-1234”, in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press pp.219-221; KUTTNER, S (1953), “The Collection of Alanus: a concordance of its two recensions”, in: *Rivista di Storia del diritto italiano* 26, pp. 37-53. Para as conceções de Alanus Anglicus acerca da Guerra, cf. Russel, pp. 138-140.

28 Alanus Anglicus, *Apparatus Ius Naturale*, c.23, q.1, c.4 Paris, B.N Lat. 15393, fol. 181.

Em meados do século XIII, o canonista Sinibaldo de Fieschi, o futuro papa Inocêncio IV^[29], desenvolveu a teoria de que somente um príncipe «qui superiores non habet» era capaz de declarar e promulgar uma guerra^[30]. A teoria de Sinibaldo representa uma importante contribuição para a clarificação do problema da autoridade, pois concede e fundamenta uma definição muito clara do termo *princeps* (que durante o século XII era demasiado ambíguo). Neste âmbito, o impacto das teorias papais, em particular através dos comentários das *Compilationes* e do *Liber Extra*, foi absolutamente decisivo^[31]. Não podemos deixar de salientar que na sua célebre Decretal «Per Venerabilem» o papa Inocêncio III reconheceu claramente que o rei de França não tem qualquer tipo de autoridade superior em assuntos de cariz temporal, o que em termos legais e «de facto» significou o reconhecimento da independência dos reinos em relação ao Império^[32]. Deste modo, a fórmula de Sinibaldo de Fieschi ecoa claramente estes desenvolvimentos e transformações que se faziam sentir nas teorias políticas e legais colocando claramente o poder de declarar uma guerra nas mãos desses monarcas independentes.

Tratando da mesma problemática, ou seja, da problemática de quem tem autoridade para declarar Guerra, o importante canonista Hostiense desenvolveu a teoria que somente quem possui o «merum imperium» tem autoridade para exercer jurisdição sobre os príncipes em conflito, inclinando-se primeiramente para atribuir tal autoridade suprema ao papa que não apresenta qualquer tipo de autoridade terrena superior. No entanto, noutros pontos refere que tal autoridade suprema pode variar, podendo repousar nas mãos do imperador, do papa ou ainda um outro qualquer juiz (príncipes).

De qualquer modo, apesar do impacto da teoria de Hostiense, importa salientar que a posição defendida por Sinibaldo, teve um profundo impacto no

29 Sobre Sinibaldo de Fieschi (Inocencio IV) vd: MELLONI, A (1990), *Innocenzo IV: La concezione e l'esperienza della christianità come 'regimen unius persone'*, Genova, Marietti. Para a análise das teorias de Sinibaldo de Fieschi acerca da guerra vd. Russell, pp. 145-147, 172-176.

30 Inocêncio IV (1570) *Apparatus in quinque libros Decretalium*, fol. 231v: "Bellum autem secundum quod proprie dicitur solus principis qui superiores non habet indicere potest".

31 Sobre as *Compilationes Antiquae* e o *Liber Extra* vd: PENNINGTON, K, (2008). "Decretal Collections 1190-1234" in: HARTMANN, W & PENNINGTON, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press pp.293-317; BECKER, H, J, (2008), "Gesetzgebung und päpstlicher Gesetzgebungsanspruch von Innozenz III. bis zu Innozenz IV." In: DILCHER, G, & QUAGLIONI, D (ed.) *Gli inizi del diritto pubblico, II. Da Federico I a Federico II. Die Anfänge des öffentlichen Rechts, II. Von Friedrich Barbarossa zu Friedrich II*, Bologna-Berlin, Il Mulino-Duncker & Humblot, pp.157-193;

32 Vd: X 4.17.13;

universo do pensamento canônico do século XIII, tornando-se uma concepção de cariz verdadeiramente paradigmática.

Fontes Manuscritas

- Alanus Anglicus, *Apparatus Ius Naturale*, Paris, B.N Lat. 15393
 Huggucio, *Summa Decretorum*, B.N. Lat 15397
 Johannes Teutonicus, *Glossa Ordinaria*, Paris, B.N. Lat. 14317
 Laurentius Hispanus *Apparatus ad Decretum*, Paris, B.N. Lat. 3903
 Sicardo de Cremona, *Summa Decretorum*, Paris, B.N. Lat. 14996

Referências

Fontes Primárias

- AGOSTINHO, (1895), *Quaestiones in Heptateuchum*, iv, 10, in: CSEL, Ed. J. Zycha, vol. 28, Praga.
 GRACIANO (1879), *Decretum Gratiani*, in: *Corpus Iuris Canonici*, vol. I, ed. Emil Friedberg, Leipzig.
 HOSTIENSE (1574), *Summa aurea*, Veneza.
 — (1581), *Lectura super sexto Decretalium*, Veneza.
 INOCÊNCIO IV (1570), *Apparatus in quinque libros Decretalium*, Frankfurt.
 ISIDORO DE SEVILHA (1911), *Isidori Hispalensis Etymologiarum sive Originum Libri XX*, Ed. W.M. Lindsay, Oxford.
Quinque Compilationes Antiquae (1956), Ed. E. Friedberg, Akademische Druk, U. Verlagsanstalt.
 RAIMUNDO DE PENAFORT (1603), *Summa de Casibus*, Roma.
 RUFINO (1902), *Die Summa des Magister Rufinus*, Ed. Heinrich Singer, Paderborn.
The Summa Parisiensis on the Decretum Gratiani (1952), Ed. Terence P. McLaughlin, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.

Estudos

- BECKER, H, J, (2008), “Gesetzgebung und päpstlicher Gesetzgebungsanspruch von Innozenz III.bis zu Innozenz IV”, In: Dilcher, G, & Quagliioni, D (ed.), *Gli inizi del diritto pubblico, II. Da Federico I a FedericoII. Die Anfänge des öffentlichen Rechts, II. Von Friedrich Barbarossa zu Friedrich II*, Bologna-Berlin, Il Mulino-Duncker & Humblot, pp.157-193.
 BRUGNOTTO, G (1999), *L'aequitas canónica: Studio e analisi del concetto negli scritti di Enrico da Susa (Cardinal Ostiense)*, Roma, ed. Pontificia Università Gregoriana, pp. 9-51.
 CATALANO, G. (2003), “Luci ed ombre sulla figura scientifica de Ugucione da Pisa”, in: *Il diritto ecclesiastico* 114, pp.3-27;
 DEUTINGER, R. (1999), “The Decretist Rufinus – A Well-Known person”, in: *Bulletin of Medieval Canon Law*, 23, pp. 10-15;

- GARCIA Y GARCIA, A. (1956), *Laurentius Hispanus. Datos biográficos y estudio crítico de sus obras*, Cuadernos del Instituto Jurídico Español, Roma-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1981) “La Canonística Iberica (1150-1250) en la investigación reciente”, in: *Bulletin of Medieval Canon Law* 11, pp. 55-56.
- GOURON, A. (1986), “Sur les sources civilistes et la datation des Sommes de Rufin et d’Etienne de Tournai”, in: *Bulletin of Medieval Canon Law*, 16, pp. 55-70.
- KUTTNER, S (1953), “The Collection of Alanus: a concordance of its two recensions”, in: *Rivista di Storia del diritto italiano* 26, pp. 37-53.
- LANDAU, P (1980), “Alanus Anglicus”, LMA, I, pp. 267-268.
- LANDAU, P. (2008), Gratian and the Decretum Gratiani”, in: Hartmann, W & Pennington, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press.
- MATTOX, J. M (2006), *Saint Augustine and the Theory of Just War*, London.
- MELLONI, A (1990), *Innocenzo IV: La concezione e l’esperienza della christianità come ‘regimen unius persone’*, Genova, Marietti.
- MÜLLER, W.P. (1994), *Huguccio. The Life, Works, and Thought of a Twelfth-Century Jurist*, Washington, The Catholic University of America Press
- NOONAN, J. T. (1979), “Gratian slept here: The changing identity of the father of systematic study of Canon Law”, in: *Traditio*, 35, pp. 145-177.
- PENNINGTON, K. (2008), “The Decretalists 1190-1234”, in: Hartmann, W & Pennington, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press.
- PENNINGTON, K & MÜLLER, W.P. (2008), “Decretists: The Italian School”, in: Hartmann, W & Pennington, K. (ed.) *History of Medieval Canon Law in the classical period, 1140-1234, From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America Press, pp. 135-136.
- PENNINGTON, K (1993) “HENRICUS DE SEGUSIO (HOSTIENSIS)”, in: *Popes, Canonists and Texts 1150-1550*, Aldershot.
- RUSSELL, F (1975), *The Just War in the Middle Ages*, Cambridge.
- SIMONETTI, A. (1990), “Rufino di Assisi e il cod. C.30 Sup. Del Ambrosiana”, in: *Studi Medievali*, 31, pp. 125-142.
- WEIGAND, R, (1990) “Frühe Kanonisten und ihre Karriere in der Kirche”, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung*, 76, pp. 138-140;
- WINROTH, A. (2004), *The Making of Gratian’s Decretum*, Cambridge University Press.
- WINROTH, A. (2013), “Where Gratian Sleep: the life and death of the father of canon law” in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung*, 99, pp. 105-128; Para as concepções de Graciano acerca da Guerra vd: Russell, pp. 55-85.

REFERÊNCIAS A CONFLITOS CLÁSSICOS NA *HISTÓRIA INSULANA*, DE ANTÓNIO CORDEIRO, S.J.

Armando Magalhães

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS, BRAGA, PORTUGAL.

armando@ilch.uminho.pt

1. Algumas considerações etimológicas e biográficas

As duas palavras que servem de tema a este colóquio – conflito e trauma – derivam, etimologicamente, do latim e do grego, respetivamente: a primeira mais não é do que o particípio do verbo *confligo*, que designa combater, lutar, opor, pelo que, enquanto nome, *conflictus* designa ataque, choque, embate; a segunda deriva, precisamente, do grego *trauma*,^[1] nome que designa ferida, dano, derrota, desastre. E de tudo isto se fez, efetivamente, a Antiguidade Clássica, pelo que está dado o mote para que se possa estudar este assunto à luz da análise de Gregos e Romanos. E fazemo-lo, aqui, por meio de uma obra dada à estampa em 1717, *História Insulana*, da autoria de António Cordeiro, filósofo jesuíta que viveu entre 1640 e 1722.

Cordeiro nasceu em Angra do Heroísmo, onde desde muito jovem começou a adquirir “uma cultura clássica verdadeiramente notável, sobretudo nos autores latinos” (Moraes, 1966: 13), mas foi na universidade de Coimbra que mais se destacou, enquanto mestre na cátedra de Filosofia, onde acabaria por se envolver diretamente numa controvérsia doutrinal, consequência daquele que foi, provavelmente, o maior conflito em que se viu envolvido, resultado do choque entre a sua tendência para a inovação e o peso da tradição, ainda fortemente enraizada no seu tempo. No entanto, o episódio mais traumático da sua vida ocorreu ainda antes de chegar à cidade do Mondego, precisamente na sua primeira viagem dos Açores para o continente, em 1656. Devido ao atraso da armada portuguesa, acabou por embarcar na espanhola, vinda da América, de cujo comandante dizia ser parente. Acontece que a armada espanhola foi atacada pelos ingleses, e Cordeiro foi preso e condenado à morte, acusado de ter conhecimento da presença dos ingleses e de nada ter dito. Porém, pelo que

1 Palavra transliterada e grafada, aqui, em caracteres latinos.

se julga saber, conseguiu encantar os juizes espanhóis e escapar à morte, pela forma como recitava e declamava passagens completas de Virgílio. Da *Eneida*, porém, falaremos um pouco mais adiante. Para já, centramo-nos em António Cordeiro.

2. Conflitos clássicos em *História Insulana*

Retomando a *História Insulana*, trata-se de um estudo que incide sobretudo nas ilhas açorianas, ou não fosse essa a origem do autor, mas que a isso não se limita, porque o próprio se encarrega de lembrar, no Prólogo da obra, que é imperativo conhecer não apenas quem foram os primeiros descobridores e povoadores de uma nova terra, mas também de quem eles descendiam e quem descende deles. E, de facto, é precisamente isso que Cordeiro leva a cabo: contar a história com base numa “autêntica floresta de genealogias” (Moraes, 1966: 53), que nos faz lembrar, inclusivamente, a estrutura da *Teogonia*, de Hesíodo. A diferença é que, neste caso, não se trata da sucessão de deuses, mas da dos reis de Portugal.

Não precisamos de ir muito além dos primeiros capítulos do Livro I para observarmos várias associações, mais ou menos verosímeis, que o autor estabelece entre a história de Portugal, nomeadamente através dos seus reis, e reconhecidos vultos clássicos, ao ponto de dizer que a fundação de Troia se deve a um “braço português” (Cordeiro, 1981: 11), e de se referir a Roma como sendo um “régio parto português” (*ibidem*: 10).^[2] Uma dessas ilustres figuras clássicas é, diz-nos Cordeiro, Ulisses, que, vindo de Troia, atravessa o estreito de Gibraltar e, dobrando a costa portuguesa, entra na foz do rio Tejo, fundando aí uma cidade,^[3] 1180 anos antes de Cristo. Porém, ao saber disso, a reação do rei lusitano Gorgoris, não obstante o cognome de *O Melícola* (por ter recebido dos deuses o segredo de fazer o mel, transmitindo-o depois ao seu povo, não

2 Depois de dizer que o primeiro rei de Portugal, 2161 anos a.C., foi um neto de Noé, chamado Thubal (donde Setúbal, povoação de Thubal), Cordeiro refere que o décimo quinto, Atlante, ao ver que o seu irmão, Hespero, se ia fazendo senhor da Itália, decidiu ir lá combatê-lo, fazendo-se acompanhar das suas duas filhas, uma delas chamada Roma, de cujo nome se serviu para designar a povoação que fundou em honra dela, no monte Capitolino, e a outra chamada Electra, a cujo filho, Dardano, se deve a fundação, em 1509 a.C., da Dardania, mais tarde chamada Troia, em honra de um neto de Dardano, Troio, pai de Ilo, por sua vez avô de Príamo.

3 Cordeiro refere-se ainda a outras possibilidades que justifiquem a designação de Lisboa: a de que derivaria de Eliza, bisneto de Noé e sobrinho de Thubal (*vide* nota anterior), ou de um rio na Arcádia, chamado Elizo. Tratasse-se de uma ou de outra origem, ambas explicariam a denominação de Lusitânia, donde também Lusitano(s), ou ainda Luso(s).

sem antes o ensinar às abelhas), não foi nada doce, pois tratou de expulsar imediatamente o invasor. No entanto, perante a impetuosa resposta de Ulisses, o rei não só lhe deu licença para fundar a cidade, como também lhe ofereceu em casamento a sua filha Calipso.^[4]

Um pouco mais adiante, Cordeiro refere-se a um grande incêndio ocorrido nos Pirenéus em 923 a.C., de tal dimensão que abrasou a terra a ponto de derreter os metais preciosos nela gerados, formando grandes rios perenemente correntes de ouro e prata. A esta fama concorreram várias embarcações oriundas da Fenícia, entre as quais se destacava uma liderada pelo marido de Dido, Rainha de Cartago. Cordeiro diz que foram os Lusitanos os responsáveis pela expulsão de Cádiz, na Andaluzia, dos Fenícios, mas mais significativa é a forma como se refere a Siqueu, ao afirmar que “em tantas riquezas levou para si a morte” (Cordeiro, 1981: 17), à qual voltamos a aludir mais adiante.

Logo de seguida, faz uma breve alusão aos gémeos Rómulo e Remo, para dizer que a eles se deveu, em meados do século VIII a. C., a edificação de Roma. Porém, não lhes atribui a fundação da cidade, que diz ter sido feita por portugueses, muitos séculos antes.^[5] Mais adiante, Cordeiro alude também a Amílcar, afirmando que, em 250 a.C., vindo de Cartago, entrou em Lisboa, onde se casou com uma portuguesa, e deste matrimónio nasceu Aníbal, mais tarde derrotado por Públio Cornélio Cipião, o Africano.

Avançando um pouco mais, vamos encontrar as referências de Cordeiro aos primeiro e segundo Triunviratos. Começa por destacar a entrada de Júlio César em Portugal, que se adiantou a Pompeu com o intuito de pacificar o território luso. E fê-lo, diz-nos Cordeiro, com benignidade, porque “mandou embaixadores de paz e amizade a muitas cidades lusitanas” (Cordeiro, 1981: 31), donde, por exemplo, o título de *Pax Julia* concedido a Beja. Porém, regressado a Roma, acabaria por ser assassinado, passando a governar o segundo Triunvirato, no qual, lembra Cordeiro, reinava a discórdia. O primeiro a ser afastado foi Marco Lépido, ao qual se seguiu Marco António, ficando o caminho livre para Octaviano, daí em diante proclamado Augusto. E, considerando a preponderância do Príncipe, não poderia Cordeiro deixar de o associar aos portugueses. Por isso, refere que, em 28 a.C., apesar de reinar a calma na Lusitânia, os Galegos invadiram as terras sujeitas a Braga. Os bracarenses, conven-

4 Curiosa, de facto, a ligação que aqui se estabelece entre o rei de Ítaca e rainha de Ogígia, ninfa cujo retrato mais célebre é o que dela faz Homero, no canto V da *Odisseia*.

5 *Vide* nota 3.

cidos de que os hispânicos tinham sido ajudados pelos portuenses, declaram guerra ao Porto. A contenda adensou-se, com várias batalhas e vitórias para os minhotos,^[6] e é então que Augusto, por fim, compôs as duas cidades, com pactos muito vantajosos para Braga, ao ponto de lhe conceder o título de colónia romana e a distinção de *Bracara Augusta*.

Não sendo Cordeiro um historiador, antes um teólogo, não é de estranhar que termine o capítulo no qual se refere a Augusto afirmando que Jesus Cristo foi “o verdadeiro e Divino Imperador de tudo o que Deus onnipotente criou, [...] e unicamente o que trouxe a verdadeira paz ao mundo todo, [...] verdadeira vitória de todas as nossas guerras” (Cordeiro, 1981: 33). Obviamente, não vamos deter-nos nesta questão, embora assumam especial importância, no âmbito do colóquio em que nos encontramos, os conceitos de *guerra* e *paz*, pelo que, com base neles, retomamos, de seguida, alguns dos conflitos protagonizados pelas figuras a que aludimos, para os analisar de uma forma um pouco mais detalhada. Fazemo-lo pela ordem inversa à apresentada, começando, pois, por Augusto.

3. O conflituoso mundo de Gregos e Romanos

Uma das bases ideológicas do regime augustano era a conquista militar, geralmente apresentada como uma reação às ameaças externas, e justificada pelo desenvolvimento da paz e da civilização romana, no Oriente, em África e na Europa. E, de facto, pode dizer-se que, ao cabo de três ou quatro décadas, Augusto transformou o mundo. Não obstante algumas crises e revoltas sociais, a sua ideologia é visível nas importantes mudanças que introduziu em várias áreas: na política e na economia, na justiça e na religião, e até nas artes. Não restam dúvidas de que a sua ambição e paixão pela governação só foi satisfeita à custa de vitórias em vários conflitos. Fê-lo recorrendo simultaneamente à força e à lei, e, embora não tivesse “o génio nem a sedução de um Júlio César, a sua principal qualidade é o ter sempre manifestado o seu «sentido do possível»” (Christol & Nony, 2000: 172). Resultado: a sua autoridade foi aceite de forma (quase) unânime, pois teve a capacidade de fazer esquecer as arbitrariedades inerentes a um sistema oligárquico manifestamente incompetente, substituindo-o por um regime que, ainda que autocrático, trouxe consigo a

6 O argumento referido por Cordeiro (1981: 32) para explicar a supremacia dos minhotos é, mais uma vez, peculiar: “da parte de Braga, até as mulheres pelejavam mais que os homens”.

ordem necessária à vida quotidiana dos Romanos e ao normal funcionamento das suas instituições.

Quanto ao seu antecessor, é igualmente uma personalidade peculiar. Dizendo-se descendente de Eneias, o lendário fundador de Roma, o também autocrata Júlio César foi denominado *Libertador* pelo Senado, mas não deixa de ser irónico o facto de o homem que libertara o povo romano ser o mesmo que viria a ter uma grande responsabilidade numa sangrenta guerra civil. E tudo em nome da Liberdade ou, melhor dizendo, por causa da perção bicéfala deste conceito e do próprio regime republicano – as duas cabeças da República a que se refere o historiador Varrão: de um lado, a aristocracia, composta pelos senadores, nobres e ricos; do outro, os populares, que ansiavam pelo equilíbrio de forças, do poder e da riqueza. É neste contexto que começam a emergir dois jovens ambiciosos e ousados: Pompeu e Júlio César. Durante duas décadas, acumularam “maior poder e influência pessoais em Roma do que qualquer outro político antes deles” (Baker, 2009: 88). Porém, quando a aliança se desfez e se tornaram inimigos, dando origem à guerra civil, é difícil dizer quem saiu vencedor deste conflito. Pompeu, refugiado na Alexandria, aí foi decapitado, mas melhor sorte não teve César, apunhalado, em Roma, aos pés de uma estátua do antigo aliado. Os autores do crime pensaram que, pondo fim à tirania, estariam a devolver a liberdade à república, mas não se lembraram que as eleições e os votos populares talvez já não bastassem para governar um território tão vasto.

Recuando no tempo, encontramos um conflito que está na base da conquista romana do Mediterrâneo, cuja principal potência, em meados do século III a.C., era Cartago, a cidade mais rica e culturalmente mais avançada da região. Até 265 a.C., pode dizer-se que mantinha uma relação amigável com Roma, mas esse ano marca uma mudança decisiva. Para a vanguarda da construção do futuro império romano, muito contribuiu a família dos Cipiões, decisiva durante as Guerras Púnicas. Na primeira, o general cartaginês Amílcar, apesar de não ter sofrido nenhuma derrota, recebeu indicações dos líderes políticos cartagineses para chegar a um entendimento com Roma. Na segunda, entre 218 e 201 a.C., foi o seu filho mais novo, Aníbal, a liderar o exército, naquela que foi a maior das guerras entre os dois históricos rivais. Os Romanos pensavam que a guerra se travaria na Hispânia, mas Aníbal ousou invadir a Itália. Nada nem ninguém parecia ser capaz de deter o seu avanço, mas Públio Cornélio Cipião tratou de inverter a tendência dos acontecimentos, conseguindo não apenas expulsar completamente os cartagineses da Hispânia, mas ainda a

vitória na famosa batalha de Zama, já a poucos quilómetros de Cartago. Roma apodera-se, então, do território ultramarino cartaginês (incluindo, obviamente, a Península Ibérica), mas Cartago mantém os territórios africanos que eram seus antes da guerra, o que nos permite dizer que, deste conflito, o que mais impressiona não é a guerra, mas a forma e os termos da concretização da paz.

Retrocedendo ainda mais no tempo, até à fundação de Roma, o que dizer de Rómulo e Remo e de um conflito que se materializa num fratricídio? E, sobretudo, como explicar este desfecho trágico, ainda que lendário? Será suficiente evocar a sua ascendência? O facto de descenderem do deus da guerra chega para fundamentar um ato desta natureza? Pode um ato desta gravidade justificar-se à luz da fidelidade a um juramento, ainda que este fosse um dos valores morais mais importantes para os Romanos? Esta sucessão de perguntas tem que ver, desde logo, com o facto de, quando passamos do âmbito da história para o lendário, as respostas se tornarem mais difíceis. Então, é mais prudente achar um simbolismo do que uma resolução categórica. E a verdade é que o terreno de poucos hectares que os dois irmãos talharam com o arado entre as colinas do Tibre se transformou, em poucos séculos, na cabeça do mundo. Mais ainda: 753 anos a.C., a partir daquele famoso 21 de abril, “em toda a terra então conhecida falou-se a sua língua, respeitaram-se as suas leis” (Montanelli, 2007: 11).

Falta-nos abordar ainda, rapidamente, dois conflitos a que já aludimos, os quais assumem algumas semelhanças, na medida em que se podem classificar de conjugais. Começando por Dido e Siqueu, podemos dizer que a riqueza do marido foi inversamente proporcional à sua fortuna (sorte, fado, destino), pois foi o motivo que levou o seu cunhado, Pigmalião, a matá-lo. Daqui resultaram, naturalmente, a dor e o sofrimento de Dido. Esta, que jurara manter-se fiel à memória do primeiro marido, acabaria por declinar um pedido de casamento que entretanto lhe foi feito, gesto mais do que suficiente para que os cartagineses a divinizassem. Mais tarde, Virgílio, na *Eneida*, indiferente à cronologia, segundo a qual haveria um hiato de cerca de três séculos entre a queda de Troia e a fundação de Cartago, envolve-a em mais um conflito conjugal, desta vez com Eneias. O resto da história é sobejamente conhecido: incapaz de suportar a ausência do seu amado, põe termo à sua própria vida. Bem mais forte do que a rainha de Cartago foi o rei de Ítaca, que, perante o persistente assédio de Calipso, resistiu inclusive à imortalidade que a ninfa lhe oferecera, pois, como é sabido, preferia a imperfeição de Penélope. E, no que à viagem do

regresso de Ulisses diz respeito, este foi, como é sabido, apenas um dos muitos conflitos (porventura, tantos quantos os seus artifícios) com os quais o herói se deparou.

4. Antiguidade Clássica: cem conflitos, sem traumas

E é precisamente com Ulisses que regressamos ao ponto em que aqui dele falamos pela primeira vez, a propósito da *História Insulana*, obra na qual o autor promete, logo no Prólogo, não faltar à verdade, qualidade reconhecida também pelos censores nas Licenças. Todavia, tal como Ulisses, também António Cordeiro se revela engenhoso na forma como se refere a alguns episódios, sejam históricos ou lendários. Talvez o seu excessivo patriotismo ajude a explicar, por exemplo, a desmedida omnipresença de insígnias nacionais. Porém, no que aos conflitos diz respeito, se pensarmos na célebre frase atribuída a Júlio Cesar, segundo o qual os portugueses são um povo que não se governa nem se deixa governar, talvez possamos dizer que Cordeiro não exagerou demasiado. Em todo o caso, são evidentes, na obra, algumas inexatidões,^[7] que todavia parecem não pôr em causa o seu valor, pois nela é visível “mais uma faceta do seu talento, a de investigador minucioso e paciente, numa idade em que se encontrava já gasto por muitos anos de intensa atividade intelectual” (Moraes, 1966: 54).

Assim, com António Cordeiro e a sua *História Insulana*, revisitamos alguns conflitos clássicos e as figuras que os protagonizaram. Para terminar, retomemos, por exemplo, o *divino* Augusto. Os conflitos que travou decorreram da corrupção que reinava nas instituições democráticas e republicanas. Os Romanos, todavia, ambicionavam a ordem, a segurança e a paz, e foi precisamente isso que, vencendo conflitos, Augusto lhes proporcionou, sem traumas. Talvez por isso não se deva estranhar que, às portas da morte, tenha parafraseado os últimos versos de uma comédia de Menandro: *Representei bem o meu papel. Fazei-me, pois, as despedidas de cena, amigos, com os vossos aplausos*. Efetivamente, o espetáculo oferecido pelo Homem clássico, Grego ou Romano, era representado, não raras vezes, num cenário de guerra. Porém, nem a existência desses

7 A respeito do carácter mais ou menos fantasioso de *História Insulana*, é conveniente referir que o autor se baseou num manuscrito intitulado *Saudades da Terra*, da autoria de Gaspar Frutuoso, que o legara, em 1591, ao Colégio da Companhia de Jesus de Ponta Delgada. Além disso, como o próprio Cordeiro faz questão de lembrar – três vezes – no Prólogo, compô-la para que outros pudessem emendá-la.

conflitos bélicos, alguns até passíveis de serem classificados de sórdidos, nem os graves delitos decorrentes do absolutismo ou totalitarismo de alguns, têm de redundar inevitavelmente em traumas coletivos.

No passado, Homero falou essencialmente da violência dos conflitos, do confronto entre guerreiros, povos, deuses, homens e monstros, de lutas pelo poder e, sobretudo, pela glória, eterna memória da posteridade. Mais tarde, outros conflitos “eclodiram geralmente em situações de grandes dificuldades para o Estado romano; e foram esses momentos de fraqueza do sistema oligárquico que permitiram aos chefes dos *populares* tentar uma política de reformas” (Alföldy, 1989: 96). Se é verdade que a História nos diz que, não raras vezes, as reformas implicaram conflitos, nomeadamente bélicos, não é menos verdade que, também não raras vezes, a guerra se fez para, tal como diz Virgílio na *Eneida* (VI, 852-853), *impor hábitos de paz, poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos*.

No presente, tese idêntica é defendida por vários sociólogos. É o caso, por exemplo, do norte-americano Lipset, que entende que todas as sociedades se caracterizam por um elevado nível de tensão que pode conduzir ao conflito, mas as instituições e os valores consensuais são condições necessárias à sua existência. E, no que concerne a conflitos clássicos, as diferenças étnicas, políticas e culturais nunca foram suficientes para ofuscar, nem sequer beliscar, a perenidade de uma herança ainda hoje bem visível. Referimo-nos, evidentemente, ao legado clássico, que, tal como a Roma de Augusto, não se edificou com tijolos, mas com mármore.

Referências

- ALFÖLDY, Géza (1989), *A História Social de Roma*, tradução de Maria do Carmo Cary, Lisboa, Editorial Presença.
- BAKER, SIMON (2009), *Roma: ascensão e queda de um Império*, tradução de Pedro Garcia Rosado, Alfragide, Casa das Letras.
- CHRISTOL, Michel & NONY, Daniel (2000), *Roma e o seu Império – das origens às invasões bárbaras*, tradução de Fernanda Branco, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- CORDEIRO, António (1981), *História Insulana, fac-simile da edição princeps [1717]*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- FRASCHETTI, Augusto (2005), *Augusto – Imperador de Roma*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.
- GIARDINA, Andrea (dir.) (1992), *O Homem Romano*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.

- LIPSET, Seymour Martin (1992), *Consenso e Conflito*, tradução de Rafael Marques, Lisboa, Gradiva.
- MONTANELLI, Indro (2007), *História de Roma – da fundação à queda do Império*, tradução de Margarida Periquito, Lisboa, Edições 70.
- MORAES, Manuel (1966), *Cartesianismo em Portugal – António Cordeiro*, Braga, Livraria Cruz.
- SCHMIDT, Joël (2012), *Dicionário de mitologia grega e romana*, tradução de João Domingos, Lisboa, Edições 70.
- VERNANT, Jean-Pierre (dir.) (1994), *O Homem Grego*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.

MIRANDÊS, LEONÊS, PORTUGUÊS E CASTELHANO: GLOTOCÍDIO E CONCILIAÇÃO

António Bárbolo Alves

CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS / UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO, VILA REAL, PORTUGAL.
abarbolo@gmail.com

Anabela Leal Barros

ILCH-CEH / UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL.
aldb@ilch.uminho.pt

0. Alguns conceitos introdutórios

Roubar a um homem a sua linguagem em nome da própria
linguagem, é por aí que começam todos os assassínios legais.
(Roland Barthes, *Mitologias*)

A introdução do conceito de *glotofagia* nos estudos linguísticos ficou a dever-se a Louis-Jean Calvet, professor na Universidade de Aix-Marseille. O conceito circulava em múltiplos artigos que, desde o início da década de 70, publicou na revista *Les temps modernes*, então dirigida por Jean-Paul Sartre. Contudo, somente em Abril de 1974 deu à estampa a obra *Linguistique et colonialisme*, que viria a receber, em edições posteriores, o subtítulo de *Petit traité de glottophagie*. O tema central, fruto das andanças do autor por terras africanas, nomeadamente pelo Mali, é a *diglossia* e o domínio que a língua oficial, o francês, exercia sobre uma dezena de línguas indígenas (Calvet, 2005). Na Tunes da sua infância, refere o autor, observara a mesma dominação do francês sobre o árabe, o maltês e o italiano (Calvet, 2005: 10). A língua como “meio de dominação”, como “instrumento de opressão” e, no limite, de “exclusão e rejeição”, faz parte da tese defendida por Calvet. *O discurso colonial* é, na sua opinião, inseparável de um discurso linguístico em que a língua ou línguas dos colonizados são menosprezadas, enquanto a língua do colonizador é valorizada, impondo-

-se como idioma exclusivo, de forma mais ou menos subtil. Não é, todavia, este o fenómeno sobre o qual pretendemos refletir nesta comunicação, apesar de poderem existir, e existirem efetivamente, pontos de contacto.

É ainda sob a égide do mesmo autor que vamos encontrar outra linha de confluência com esta comunicação, defendida e apresentada na sua obra *La guerre des langues* (Calvet, 1987). A história das línguas é uma faceta da história da humanidade e esta, como se sabe, é feita de guerras. A violência, grande parteira da história, afecta, naturalmente, também a história das línguas. Se existe uma “guerra de línguas” é porque existe o plurilinguismo, que a mitologia cristã atribui à punição de Babel mas que, em rigor, deve ser lido em sentido contrário: a multiplicidade das línguas resulta obviamente do afastamento dos grupos humanos, e não o contrário. É também nesta obra que Calvet começa por apresentar o seu “modelo gravitacional” – que desenvolverá mais tarde –, segundo o qual as línguas estão organizadas por sistemas devidamente hierarquizados e determinados por relações de forças. No meio deste sistema está o inglês, cujos falantes são tendencialmente monolíngues. Em volta dessa língua hipercentral gravitam, em espiral, outras línguas supra-centrais: espanhol, francês, português, malaio, etc. Os seus falantes, quando adquirem uma segunda língua, aprendem ou o inglês ou uma língua do mesmo nível. Ou seja, supra-central. Estas línguas são, por seu lado, eixos de umas centenas de línguas centrais, à volta das quais gravitam as cinco ou seis mil línguas periféricas. Estão são, obviamente, as línguas mais ameaçadas, porque raramente são línguas segundas, a sua expansão é ocasional ou inexistente, e dependem unicamente da vitalidade das comunidades que as têm como língua materna. Refere Calvé (1999: 43): «Le monde est plurilingue, c’est un fait. Et l’histoire linguistique, qui est l’un des aspects de l’histoire du monde, est en grande partie constituée para la gestion de ce plurilinguisme».

Voltando à linguagem bélica em torno do fenómeno linguístico, devemos referir a obra intitulada *Lenguas en guerra*, publicada em Espanha pela jornalista e filóloga Irene Lozano, que com ela arrecadou o Prémio Espasa de Ensaio de 2005. Naturalmente, o trabalho centra-se na realidade geolinguística espanhola, que não tem grandes semelhanças com a realidade deste lado da fronteira. Contudo, não podemos deixar de discordar do ponto de vista da autora, para quem a diversidade linguística é um entrave ao desenvolvimento económico, pelo que, defende, não vem nenhum mal ao mundo quando morre ou desaparece uma língua (Lozano, 2005).

Uno de los grandes desafíos culturales de este siglo será disipar las tensiones entre lo local y lo global. En lo lingüístico, esto significa resolver el dilema de salvar las lenguas pequeñas al tiempo que se extienden las grandes (Lozano, 2005: 197)

Outro conceito associado ao de *glotocídio* é o de *linguicídio*, desenvolvido por Claude Hagège, na sua obra de 2000, *Halte à la mort des langues*¹. Neste caso, porém, o autor centra-se no “batalhão de causas” que estão a conduzir ao desaparecimento das línguas. É óbvio, afirma Hagège, que as línguas, tal como as civilizações, são mortais. Contudo, o ritmo a que estão a desaparecer é alarmante. As línguas são janelas através das quais os grupos humanos põem o universo em palavras, pelo que o desaparecimento de um idioma significa o depauperamento da inteligência humana.

La plupart des sociétés érigées en Etats, une caractéristique fondamentale de la conception qu’elles se font des bases de l’unité nationale, que de construire des dernières sur l’unité linguistique. (...) Le linguicide d’Etat [c’est] l’élimination concertée d’une ou de plusieurs langues par des mesures politiques explicites (Hagège, 2000: 141)

É dentro destes princípios e desta realidade que nos movemos: assistimos ao ritmo alucinante com que as línguas estão a desaparecer (duas por mês, segundo Hagège (2000: 9); conhecemos a maioria das causas que levam a esse desaparecimento e sabemos que a vizinhança linguística (sobretudo quando línguas da mesma família se acham geograficamente próximas) é um factor favorável ao glotocídio. Todavia, queremos também conhecer os fenómenos positivos que este contacto linguístico supõe para as línguas que partilham ou partilharam espaços comuns.

Referir-nos-emos neste trabalho ao caso do mirandês, que partilha historicamente o espaço geográfico com o português, mas também com o leonês e com o castelhano.

1 Registe-se como curiosidade que Hagège, tal como Calvet, passou a sua infância em Tunes. Segundo confessa, a sua paixão pelas línguas deve-se justamente ao facto de ter experienciado desde a mais tenra idade esse “lugar babelizado” onde conviviam o francês, o italiano e o árabe, nas suas múltiplas formas.

1. O espaço mirandês ou a *arena de guerra*

O espaço mirandês é um espaço plurilingue. Leite de Vasconcelos já referia que os mirandeses, para além da sua língua, falavam também *o espanhol, o português e o galego* (1900: 158; 164). A afirmação carece de algum rigor, desde logo porque as fronteiras do galego não coincidem com a região mirandófona, mas reenvia-nos para a realidade do plurilinguismo, do conhecimento ou reconhecimento das línguas afins, e da multiplicidade das línguas que convivem no espaço mirandês.

A sociolinguística, através de Ferguson (1959) e Fishman (1967), introduziu a noção de *diglossia*, que para o primeiro era um equivalente de *bilinguismo* e para o segundo, que coloca as duas noções em contraste, representava a coexistência de várias línguas numa sociedade, enquanto este último termo refere a capacidade de um indivíduo para utilizar mais de uma língua. Para falar da realidade linguística mirandesa, necessitamos de declinar o conceito de *diglossia*, enquanto *triglossia* ou *quadriglossia*. Mirandês, português, castelhano e leonês ocupam, ou ocuparam, historicamente, um espaço comum, sendo facto que nem todas as línguas tiveram ou têm o mesmo estatuto, ou seja, existiu sempre uma relação entre *língua dominadora* e *língua dominada*.

1.1 O leonês

O leonês, também conhecido por asturiano-leonês ou asturo-leonês, é uma língua românica falada entre os domínios linguísticos galego-português e castelhano, no ocidente da Península Ibérica. A designação, usada especialmente na produção científica, decorre da influência da obra de Menéndez Pidal, *El dialecto leonés* (1906). O filólogo espanhol foi o primeiro a reconhecer a unidade linguística que existe desde as Astúrias – onde os asturianos consideravam o seu “bale” como “peculiar” – passando por terras zamoranas e salmantinas – onde os falantes pensavam que a “fala vulgar” da sua terra era “espanhol mal falado” – até Terras de Miranda, onde o mirandês era considerado um dialecto do português^[2]. O seu conceito classificador parte de uma concepção historicista: considera-se adequada essa denominação unitária porque se trata das falas que se estendem pelo território do antigo Reino de Leão. No entanto, para além dessa percepção histórica, Pidal (1906: 23-26) fornece igualmente alguns traços característicos e distintivos do idioma, comuns e reconhecíveis em toda essa extensão. São eles a ditongação das vogais breves latinas [ĕ] > [ie] e [ō] > [uo], como em **hĕrba**- > *hierba* e **pōrcu**- > *puorco*, a palatalização do [l]

2 É bem conhecida a “polémica” entre José Leite de Vasconcelos e Menéndez Pidal.

inicial latino, **lupu-** > *lhobo / lobo*, e a manutenção de [l] e [n] intervocálicos, como em **rana-** > *rana*; **malu-** > *malo*.

As circunstâncias históricas, a oralidade exclusiva e a ausência de uma norma escrita levaram a um processo de dialectalização do idioma, à sua fragmentação e à perda de consciência da unidade linguística nos diferentes espaços em que era falada.

O processo de substituição foi lento e eficaz. Em grande parte das províncias de Leão e de Zamora, assim como na região a sul do rio Douro, a castelhanização ou, como prefere García Gil (1998: 15), a *desleonesización*, foi paulatina mas muito prematura. Pelo contrário, nas regiões a norte do rio Douro, e também nas Astúrias, o processo foi um pouco mais lento e tardio, mas a política centralista e intervencionista de Castela caucionou esse processo de substituição linguística nas classes mais altas da sociedade, impedindo o leonês de se afirmar como língua literária ao lado do castelhano e do português, os quais, ao entrar num processo de fixação e de codificação escrita, foram cimentando o seu estatuto de línguas de cultura. O leonês, pelo contrário, continuou a ser, apenas, língua oral e de comunicação.

Nos séculos XV e XVI, na zona mais a sul do antigo Reino Leonês, em peças teatrais de Juan del Encina e Lucas Fernández, surge o uso e a designação de *saiaguês* como sinónimo de um dialecto ruralizado, que toma alguns traços das falas populares para os colocar na boca de pastores. Já no século XVIII o mesmo acontece em textos de Diego de Torres Villarroel, nos quais se podem encontrar muitos vocábulos em “estilo aldeão”, recolhidos nas redondezas de Salamanca. O uso deste linguajar, identificado, nos seus traços fonéticos, como uma língua pastoril, juntamente com a selecção de determinado léxico, tem sobretudo como objectivo provocar o riso³.

3 Estos y otros rasgos de la comicidad pastoril habían quedado fijados en el teatro hispano del XVI en las obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz y Torres Naharro, y en el caso del lenguaje rústico o arrusticado (el denominado sayagués) su origen se remonta al siglo XV en las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza. No aparecen en los parlamentos de Toribio los ingredientes más comunes del sayagués (la aspiración, el imperativo con pérdida de la *d* final, las contracciones...), pero algún léxico como *estruégamo* o exclamaciones como ¡*Sus!* o ¡*Cuantis!* parecen recuerdo de este idioma artificial utilizado en el teatro renacentista castellano como elemento fundamental en la consecución de la comicidad de la obra (GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2007: 11).

1.2 O mirandês

O mirandês é um idioma neolatino falado no extremo nordeste de Portugal, no extremo sul do território onde, historicamente, se constituiu e se falou o asturo-leonês. Este conjunto histórico tem hoje, a norte, o asturiano, com reconhecimento oficial no Principado das Astúrias, e, a sul, o mirandês, afastado geograficamente desse antigo idioma comum e tendo assumido, conseqüentemente, diferenças significativas.

A constatação da existência do mirandês foi feita por José Leite de Vasconcelos, em 1882, quando ainda era estudante da Escola Médica do Porto, e tornada pública no opúsculo intitulado *O dialecto mirandês. Contribuição para o estudo da dialectologia românica no domínio glotológico hispano-lusitano* (Vasconcelos, 1882), cuja qualidade e pioneirismo lhe valeram a atribuição do prestigiado prémio científico da *Société des langues romanes*, em 1883. A discussão sobre a pertença do mirandês ao castelhano, ao português ou ao leonês, assim como a designação a dar a este idioma, prolongar-se-ia durante algumas décadas, indo de “dialecto” a “co-dialecto” – a designação depois adoptada por Vasconcelos (1901: 70), pois que o nome de língua pareceria a muitas pessoas demasiado ambicioso –, mas também “leonês ocidental” (Menéndez Pidal, 1906: 19), “dialecto do português” (Augusto Moreno, 1945), “dialecto leonês” (Herculano de Carvalho, 1973: 71), até adquirir o nome de língua, por vias do reconhecimento oficial pela Assembleia da República, em 1999.

O mirandês apresenta-se hoje como um elemento desse antigo *continuum* linguístico, podendo ser definido ora por afinidades, ora por divergências relativamente aos idiomas que ocupam os territórios geograficamente contíguos àquele em que se encontra implantado. Embora pertencendo ao domínio geolinguístico asturo-leonês, tem actualmente uma configuração suficientemente diferente para que possa exigir uma normatização própria, sendo diferente das variedades asturo-leonesas e também do espanhol que hoje se fala no território contíguo (Aliste e Saiago) (Ferreira, 2001).

No entanto, a “descoberta” do idioma veio desde logo acompanhada das primeiras profecias sobre a sua morte iminente ou inexorável (Vasconcelos, 1900: 156-157):

Apesar do pronunciado grau de analfabetismo dos Mirandeses, é certo que as relações sociais com o resto do país, presentemente mais íntimas do que outr’ora, facilitadas por toda a maneira, correios, estradas, jornaes; as aulas de instrucção primaria (...);

numa palavra, a tendencia do país para a uniformidade da vida dos seus habitantes, o que é consequencia da civilização moderna: tudo isto influe no modesto idioma dos camponeses da Terra-de-Miranda, modificando-o e amortecendo-o. Como acontece em todos os países em que se usa mais de uma lingua, os proprios nomes das povoações ás vezes são duplos (...), um português e outro mirandês, predominando o primeiro. Não só as criancinhas fallam já indifferentemente mirandês e português, mas muitos termos dialectaes foram substituidos: assim em Duas-Igrejas dizia-se d'antes *Manol*, hoje diz-se *Manoel*, com a fôrma inteiramente portuguesa.

De acordo com as suas observações, mas também com o testemunho de cidadãos locais, Leite de Vasconcelos (1900: 157-158) deixa já traçada a curva da previsível decadência da língua mirandesa:

O dialecto mirandês, como idioma geral, tem soffrido ultimamente, do sec. XVI para cá, bastante decadencia. Escreve-me com razão o Sr. Conego-Prior de Miranda na carta ha pouco citada: “Todo elle tende em geral para certo desuso. Os povos vão, ao que parece, comprehendendo que esse modo de fallar se antolha já, mais ou menos, ridiculo, e esforçam-se por fallar já um pouco grave, deshabitando-se, o mais que podem, das locuções do dialecto. É o que me parece que vae succedendo: e estou que por volta de uma porção de annos, que por em quanto não poderá bem calcular-se, difficilmente restarão por cá vestigios de tal dialecto”.

Foi com base na convicção de que o mirandês já tinha recebido o “golpe fatal” (Vasconcelos, 1900: 158) que o filólogo decidiu traduzir nesta língua alguns textos de Luís de Camões: “porque, como o mirandês está destinado a desaparecer, mais cedo ou mais tarde,” “pretendi, à sombra de Camões, torná-lo lembrado dos vindouros” (Vasconcelos, 1901: 81).

O mesmo anátema seria proferido algumas décadas mais tarde por aquele que, depois de Vasconcelos, melhor estudou a língua mirandesa e mais se interessou pela cultura da Terra de Miranda, António Maria Mourinho (1961, V):

O falar mirandês está desaparecendo, morosamente, mas fatalmente. Tardará décadas, talvez séculos, mas acabará fundido no português, deixando para lembrança apenas alguns ressaibos fonéticos ou léxicos, como apagada e parca memória de um falar diferente, filho também do latim, falado durante muitas centenas de anos no Extremo Nordeste de Portugal.

No maior estudo já publicado sobre a situação sociolinguística do mirandês, Aurelia Merlan (2009: 456) acaba por partilhar essa conclusão, que desenha de modo mais específico:

La diglosia estable que caracteriza la situación sociolingüística de la Tierra de Miranda hace más o menos cien años evolucionó hacia una diglosia inestable: el portugués fue penetrando en el medio rural, en las relaciones amistad y de vecindad y en el hogar, llegando a ser, junto al mirandés “*lhéngua de cumbíbio*” y “*lhéngua de l lar*”.

Alguns anos antes, Cristina Martins (2003: 653) referia igualmente as “condições de grande precariedade” em que sobrevivia o mirandês. O seu estudo incide sobre a aprendizagem do mirandês, tentando desmontar o mito e o preconceito de que a sua aquisição em idade escolar prejudica a aprendizagem do português.

Não obstante, José Leite de Vasconcelos, o primeiro e maior entusiasta com a existência e a defesa do mirandês, deixa desde logo clara a sua importância para o aclarar da própria língua portuguesa e sua evolução (1900: 163), e, enfim, para conceder alguma variedade linguística a um país que, de outro modo, teria poucas riquezas a ostentar a esse nível:

A estas razões com que pugno por que o mirandês se conserve, as quaes apoio ainda no meu proprio exemplo, pois alguma coisa tenho feito praticamente em prol d'elle, accresce outra, que é a curiosidade de nós os Portugueses possuirmos num canto de provincia uma como ilha linguistica, onde umas 10:000 pessoas nas suas relações domesticas se servem de uma falla que no quadro geral dos idiomas romanicos do Noroeste da Iberia tem, como provarei adeante, feição tão propria e tão sua. A Hespanha conta, ao lado do hespanhol ou castelhano, o gallego, o asturiano, o catalão, o bizcainho; a França conta, não fallando no francês, tambem o bizcainho, e de mais a mais o provençal, o catalão, o bretão, e uma infinidade de *patois* muito distinctos entre si; na Italia contam-se com o italiano numerosos dialectos e co-dialectos locais, bem especificos, alem do catalão, do grego, do albanês. E assim por deante. Em Portugal temos pouco, é certo; conservemos no emtanto esse pouco!

2. Glotocídio e conciliação - das consequências do convívio linguístico

2.1 Afinidades e convivência: mirandês, português e castelhano

A vizinhança do mirandês relativamente ao português, de um lado, e ao castelhano, do outro, fê-lo evidenciar, desde a génese dos romances novilatinos,

traços que ora o aproximam de uma ora de outra dessas línguas. O aprofundamento dos pontos de convergência (paralelamente a outros de afastamento) entre o mirandês e cada um dos idiomas românicos promete ser bastante elucidativo tanto para a história da língua mirandesa e sua descrição e aquisição como para as demais línguas da mesma família. Alguns dos traços que o aproximam ora do português ora do castelhano, e ainda do francês, foram já brevemente estudados em Barros & Alves (2012). Recordemos alguns exemplos:

D'autre part, on peut aussi trouver des mots dont l'évolution se rapproche soit du castillan, soit du portugais.

Des formes comme l'adjectif mirandais *chena* (< *plena*-) partagent une évolution commune avec le galicien-portugais, langue dans laquelle la palatalisation de *pl-*, *cl-*, *fl-* s'est également faite en [ʃ] (actuellement [ʃ] en portugais, mais encore [tʃ] au nord du pays), tandis que dans le castillan elle s'est faite en [λ]; d'autre part, elles partagent un trait évolutif avec le castillan, distinctif par rapport au portugais, qui est la manutention de la [n] intervocalique (cast. *llena*; port. *chea* > *cheia*).

Le mirandais, tel que le portugais, conserve les groupes cultes comme *-mb-*. Mais, ainsi que le castillan, il maintient également la consonne latérale intervocalique qui chute systématiquement dans le portugais: lat. *palūmba*; mir. *palomba*; cast. *paloma*; port. *pomba* < *poomba* < *paomba*.

S'il se rapproche du castillan en conservant la [n] intervocalique, c'est avec le portugais qu'il s'identifie en assimilant les groupes comme *-rs-* > *-ss-*: lat. *persona*; port. *pessoa*; mir. *peçsona*; cast. *persona*.

Dans la forme *maçana* (pomme), coïncidant avec le castillan dans le maintien de la consonne nasale intervocalique, il ne partage pas avec lui la nasalisation progressive de la voyelle précédée par [m], *manzana*, préférant la non nasalisée *ma-*, comme le latin *mattiāna* et le portugais *maçã*.

Pouvant partager avec le castillan la dissimilation de la consonne vibrante simple en latérale (*arbore* > *árbol*), et le maintien du son bilabial en contexte [+ continu], il se rapproche du portugais (> *árvore*)^[4] dans le genre où il place le mot: lat. *arbore* (s. fém.); mir. *l'árbole* (fém.); port. *a árvore* (fém.); cast. *el árbol* (masc.).

Toutefois, à ce niveau morphologique, il arrive de classer certains mots dans le même genre que le castillan, en l'éloignant ainsi du portugais. Par exemple, mir. *la nariç*; cast. *las narices*; port. *o nariz*; fr. *le nez*; mir. *la calor*; cast. *la calor*; *la chaleur*; port. *o calor*. (Barros & Alves, 2012: 458-459)

4 La dissimilation est, toutefois, normale dans d'autres contextes: par ex., lat. *melimēlum* > port. *marmelo* (coing); lat. *locāle* > port. *lugar* (lieu).

Como evidência desse diálogo interlinguístico apresentam-se abaixo alguns exemplos das afinidades fonéticas resultantes desse parentesco, proximidade e convívio linguísticos:

Algumas afinidades fonéticas entre o mirandês e o português vs. castelhano

Latim	Português	Mirandês	Castelhano
cl, pl-, fl-	[tʃ]	[tʃ]	[]
CLAVE, PLUVIA, FLAMMA	<i>chave, chuva, chama</i>	<i>chabe, chuba, chama</i>	<i>llave, lluvia, llama</i>
-ct-, -lt-	[jt] / [u]	[jt]	[tʃ]
NOCTE, LACTE, TRUCTA	noite, leite, truta	nuite, lheite, truita,	noche, leche, trucha
MULTU, AUSCULTARE	muito, escutar	muito, scuitar	mucho, escuchar
-li-, -cl-, -gl-	[λ]	[λ]	[X]
MULIERE	mulher	mulhier	mujer
AURICULA > oricla	orelha	oreilha	oreja
TEGULA > tegla	telha	teilha	teja

Algumas afinidades fonéticas entre o mirandês e o castelhano vs. português

Latim	Português	Mirandês	Castelhano
-n-	[θ]	[n]	[n]
ARENA	arêa > areia	arena	arena
-l-	[θ]	[l]	[l]
PALU	pau	palo	palo
-ll-	[l]	[]	[]
CAEPULLA	cebola	cebolha	cebolla
-nn-, -mn-	[n]	[ɲ]	[n]
CANNA, AUTUMNU	cana, outono	canha, outonho	caña, otoño
ō (tónico)	[ɔ]	[wo]	[we]
SORTE	sorte	suorte	suerte
ě tónico	[ɛ e]	[je]	[je]
METU	medo	miedo	miedo

A literatura de tradição oral encerra sempre ampla informação sociolinguística; neste caso, oferece um bom testemunho do convívio entre o mirandês, o português e o latim entre falantes na Terra-de-Miranda. Observe-se a transcrição do seguinte conto, de um informante identificado de língua

materna mirandesa, que faz parte da recolha, inédita, de contos populares de Freixenosa, feita em 2003 por António Bárbolo Alves, para futuro estudo linguístico, e Isabel Galhano, para estudo da linguagem gestual:

Conto 1

Ua beç un home, un tiu, tenie un garoto i siempre fui pa l pie de l cura, pa l'eigreja, i habien roubado l pai de l garoto ua baca, i tenie-la nun quarto assi beixico guardada i diç-le l garoto:

— Ah tiu cura, miu pai roubou-bos la baca i ten-la alhi nun quarto beixico.

I diç-le assi:

— Anton manhana, bás a chubir alhi al púlpito i bás a dezir que tou pai que me ten la baca, que me la roubou.

Diç:

— Si, si!

Soutro die, na missa i diç anton l cura, diç:

— *Há un menino que bai subir ao púlpito, que da boca dos inocentes sabem-se as verdades. Sobe ali ao púlpito, meu menino e falas a berdade.*

I diç l garoto:

— Eu subi aqui a este púlpito para falar la berdade, as mulheres que stan prenhadas son do senhor abade e as que não, diç que há-de amprenhar daqui ao San Joan.

L cura birou i diç assi:

— *Culache frates*, nun se faç caso de rapazes.

Tradução

Era uma vez um homem, um tiu, que tinha um miúdo que andava sempre na igreja à volta do padre, e tinham roubado uma vaca ao pai do garoto e tinham-na escondido num quarto baixinho, e disse o gaiato:

— Ó Senhor Padre, o meu pai roubou-lhe uma vaca e tem-na guardada num compartimento baixinho.

E disse-lhe o padre:

Então amanhã vais subir ali ao púlpito e vais dizer que o teu pai tem a minha vaca, que me roubou.

Disse o miúdo:

— Sim, sim!

No dia seguinte, na missa, disse então o padre:

— *Há um menino que vai subir ao púlpito, que da boca dos inocentes sabem-se as verdades. Sobe ali ao púlpito, meu menino, e falas a verdade.*^{5]}

E disse o garoto:

— Eu subi aqui a este púlpito para falar a verdade: as mulheres que estão prenhas são do Senhor Abade e as que não estão, diz que as há-de empenhar daqui até ao S. João.

O padre voltou-se e disse assim:

— *Culache frates, não se faz caso de rapazes!*

Os reflexos do convívio, intercâmbio e especialização linguísticos colocam em evidência o português como língua de comunicação em contexto formal e vertical, na missa, diante dos fiéis, tendo por emissor o clérigo, mais culto, escolarizado em português, e para quem este será provavelmente língua materna: *Há um menino que vai subir ao púlpito, que da boca dos inocentes sabem-se as verdades. Sobe ali ao púlpito, meu menino e falas a verdade.* Os traços fonéticos dialectais tanto podem resultar de interferência do contador, de língua materna mirandesa, como da própria fala transmontana do padre (betacismo: *bai, berdades, berdade*). Fruto da esperável adequação ao receptor e ao contexto, o padre fala, porém, em mirandês com a criança, por não ter eventualmente expectativas de que esta possua plenas competências em português, ou para melhor integração e compreensão na comunicação quotidiana em terras de Miranda: - “Anton manhana, *bás a chubir alhi al púlpito i bás a dezir* que tou pai que me ten la baca, que me la roubou”. Os padres falavam caracteristicamente *à moda fidalga*, pelo que não só não conheciam o mirandês como também não se dedicavam a estudá-lo e utilizá-lo; seriam muito raros os padres formados nos seminários de Bragança ou Vinhais que fossem de terras de fala mirandesa, e não costumavam comunicar com os fiéis em mirandês, mesmo por questões de falta de proximidade e diferença de estatuto; por outro lado, até à década de sessenta rezaram a missa em latim, e só desde então em português. O próprio Padre António Mourinho nunca rezava a missa em mirandês, embora falasse na língua local com os paroquianos. Por outro lado, na missa, o discurso público da criança, que conhecemos através da boca do contador, apresenta-se-nos mesclado de português e mirandês, provavelmente decorrente do esforço de (cor)responder ao do padre em português, mas diante de uma assistência e num meio social que tinha como língua de relacionamento quotidiano, familiar e horizontal o mirandês: “Eu subi aqui a este púlpito para falar *la berdade*,

5 Em português no original.

as mulheres que *stan prenhadas son* do senhor abade e as que não, *diç que há-de amprenhar* daqui ao *San Joan*”. Para além destas duas línguas que convivem no espaço mirandês, outra avulta curiosamente no conto, mais uma vez no âmbito da comunicação vertical, no discurso culto e típico do padre: o latim. Neste contexto, língua que marca a cultura e superioridade hierárquica do clérigo, usada não para facilitar a comunicação, mas para fingir uma resposta sem deixar que os ouvintes possam obter qualquer informação nova ou compreensão do que se passa, e daí o “latinório” enigmático, *culache frates*, ou seja, ‘calemo-nos, cala-te boca, isto já não interessa nem vem ao caso’. A repetição ao longo de gerações das formas ou frases em latim (nas peças teatrais, por exemplo) conduziu à sua deturpação, com efeitos humorísticos e, em alguns casos, sem possibilidade de decodificação actual dos significados e das formas pretendidas.

2.2 Traços do castelhano no discurso em mirandês

É corrente a presença das quatro línguas nos contos mirandeses, os quais fazem parte, naturalmente, do *continuum* hispânico: mirandês, português, castelhano e latim. Além das constantes interpolações do português, ou de traços lexicais e fonéticos do mesmo (*vd.* passagens e formas em itálico), o castelhano, frequentemente referido e reproduzido nos contos, surge também mais difusamente disseminado no texto em mirandês, pois ocorre a mescla linguística de certos aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos e lexicais, quando não se trata, muito simplesmente, de aspectos que aproximam o mirandês do castelhano. Vejam-se no conto abaixo, apenas a título de exemplo, aspectos lexicais como *cura*, *cochino*, ou sintácticos como *ir a* + infinitivo:

Conto 2

Outra beç outro cura fui-se un a cunfessar i diç-le assi l cura para el:

— *O senhor tem então muitos pecados não é assim?*

— *Não senhor padre, eu só tenho um que roubei um porco o outro dia.* (Porque antes andában ls cochinos pu la rue...)

I apuis diç-le anton el:

— Roubei un cochino.

— Isso é muito pecado, mas olhe, vai-me a trazer dinheiro para ua missa para as almas i apois ficas absolvido.

Quedou todo cuntento, fui a casa, agarrou anton dieç scudos ou binte scudos i alhá fui i anton dou-le l denheiro.

L cura chegou a casa diç-le pa la criada:

— Toma alhá, bai a comprar ua *galinha*.

— I anton...?

— Foi-se un a confessar diç que tenie roubado esse denheiro.

— Cumo nun fosse o nosso, que já dois dias que nun ben a casa...

L outro fui a casa, agarrou assi un cacho de chicha an riba de l pan i l cura staba na baranda i el fui assi a comer an frente de l ura, a comer la chicha, i diç-le l cura:

— *Come, come meu lambão, qu'esse ben barato te saiu!*

I diç-le el:

— *O senhor é que le pôs o preço!*

Tradução

Outra vez outro padre, foi-se um tipo confessar-se e disse-lhe assim o padre:

— O senhor tem então muitos pecados, não é assim?

— Não, Senhor Padre, eu só tenho um, que roubei um porco o outro dia⁶ (porque antes andavam os porcos pelas ruas...)

E depois disse-lhe ele então:

— Roubei um porco.

— Isso é muito pecado, mas olhe, vai-me trazer dinheiro para uma missa para as almas e depois ficas absolvido.

Ficou todo contente, foi a casa, agarrou então em dez escudos ou vinte escudos e lá foi, e então deu-lhe o dinheiro.

O padre chegou a casa e disse à criada:

— Toma lá, vai comprar uma galinha.

— E então...?

— Foi um tipo confessar-se e disse que tinha roubado esse dinheiro.

— Como não fosse o nosso, que já há dois dias que não vem a casa...

O outro foi a casa, agarrou assim um naco de chicha em cima do pão e o padre estava na varanda e ele apareceu assim a comer diante do padre, a comer a chicha, e disse-lhe o padre:

— Come, come, meu lambão, qu'esse bem barato te saiu!

E disse-lhe ele:

— O senhor é que lhe pôs o preço!

⁶ Em português, no original.

2.3 Traços do mirandês no discurso escrito em português

Como se sabe, a participação de Portugal na 1ª Grande Guerra tem sido praticamente esquecida pela historiografia portuguesa e também pela europeia. Ora, a Terra de Miranda participou igualmente nessa guerra. Dos milhares que tombaram, na Flandres, em África, nos lugares onde se travaram batalhas, alguns eram oriundos da região mirandesa. Não se sabe quem foram esses soldados nem que língua falavam, mas presume-se que falassem mirandês. Alguns exclusivamente mirandês, ou tendo esta língua como materna. Desses não nos restam grandes notícias. A nação votou-os ao esquecimento porque, até 1974, sonhava com um grande império em que esses heróis sem rosto não tinham lugar. Os que voltaram trouxeram memórias, e muitos deixaram-nas em papel, para que os seus testemunhos perdurassem no tempo. Foi o caso de Semeão Raposo, natural de Duas Igrejas, que combateu na Flandres, de onde regressou em 1917. O seu “diário”, escrito em prosa e em verso, é um relato desprezioso do ponto de vista literário, mas pungente e profundamente humano, sobre as atrocidades do conflito. A primeira parte, em verso, consta de 198 quadras, e foi editada em 1995 na revista *Brigantia*, por António Maria Mourinho (1995: 39-66); a segunda, correspondente ao diário em prosa, seguido de 20 quadras e encerrado por dez quintilhas, foi publicada em 2007, na revista *Tierra de Miranda*, por António Alves (2007: 69-79). O conjunto coloca-nos diante do diário de guerra de um soldado do Corpo Expedicionário Português em França e na Bélgica, de 9 de Abril a 11 de Novembro de 1917, por Simeão Raposo, 2º Sargento de Dues Eigreijas (1884-1956). Apresentamos, a título meramente ilustrativo, algumas passagens introdutórias da segunda parte (Alves, 2007):

Diário de um prisioneiro
Grande Guerra Mundial 1914-1918
Por Semeão de Jesus Raposo – 2º Sargento promovido em Campanha

Nove de Abril

Tristeza imensa tenho em ouvir falar nesse dia!

Estando eu na primeira linha vigiando os soldados durante a noite escura e tirei-me da passadeira aonde caí num poço de água aonde molhei a roupa. Fui ao abrigo dos soldados e enxuguei-a. Continuei a vigiar os postos, porque já havia três dias que os alemães nem um tiro único atiravam. Os de cá faziam fogo e eles não contestavam, logo imaginei que o reservavam para sair todo de uma vez.

Assim foi. Das três para as quatro da manhã veio um som estrondoso dum grosso canhão, mal apenas o som desapareceu veio uma nuvem de granadas e morteiros que ninguém podia resistir ao parapeito, fazendo aquilo tudo um trovão contínuo da mais brava tempestade, aonde não se encontram abrigos.

As trincheiras que nós ocupávamos que era a primeira linha e muitos na segunda, andava tudo pelos ares (...)

Vendo que o fogo não cessava mandei dar rajadas de metralhadoras ao campo (ninguém) para assim não poder ser ocupado pelo inimigo, que tinha a certeza que no fim do fogo, raide ou avanço... Com a máscara na cara devido à grande quantidade de gás que havia, faziam os soldados rajadas de metralhadora de modo que na nossa frente não pudesse ninguém avançar.

Todo o soldado que mandava ir ao parapeito não voltava nenhum: caía morto ou ferido pelo grande número de estilhaços das granadas e morteiros, que nem um só segundo deixavam de cair. Mas como já havia quatro horas de fogo já tinha alguns postos destruídos, estando a maior parte dos homens feridos, mas ninguém os podia socorrer, porque era impossível dar um passo sem ser morto ou ferido (...). Ninguém contava senão morrer!... Nisto vejo uma nuvem de alemães que cobriu o parapeito sobre o ponto de metralhadora (...). Os que não morreram dão fogo com as metralhadoras e com as granadas de mão, matando um meu colega e a maior parte dos homens. (...)

E eu, não vendo outro reduto, só esperava a morte. Então lá pararam de fazer fogo e obrigaram a saltar o parapeito aos soldados, e muitos que tinham tentado fugir mataram-nos. (...)

Não tive outro remédio senão ser prisioneiro. (...)

Cheguei ao posto de sinaleiros aonde estava uma multidão de alemães. Ali parei, e se puseram a conversar comigo os alemães, e eu nada os percebia, e diz-me um: (...)

Quando estávamos nesta conversa, chegou um alemão, dizendo estas palavras:

– *Come, come!*

Eu “como como”, nada tinha para comer e já eram dez horas, olhei para o alemão e acenava com a mão que seguisse atrás dele (...). Volta com a conversa – *come! come!* – acenando para outro lado, então é que eu percebi que o “come come” era anda comigo.

Escolarizados unicamente em português até final do século XX, era nesta língua que os mirandeses escreviam, sobretudo acerca de assuntos formais e que poderiam ter a ambição de partilhar com outros leitores; no entanto, era também natural que no seu discurso escrito ficassem sempre espelhadas as interferências ou traços do convívio linguístico entre o mirandês que falavam quotidianamente, o português que escreviam e o castelhano que também utilizavam e que os influenciava. Observem-se na parte em prosa do diário completo (Alves, 2007), no âmbito fonético e fonológico, as formas *estreviados*

(mir. *strebiados*; port. *extraviados*); *cronhada*; *ali nos a roubaram* (alhi mos la roubórun); *vimos-a*.

No âmbito lexical, *contestavam* (cast. *contestaban*; port. *respondiam*; mir. *respondien*); *grosso canhão* (port. *grande*, cast. *grueso*); *mal apenas* (mir. *mal apenas*, ‘assim que’; cast. *apenas* + verbo; port. *mal*, ‘logo que’); permanente (no sentido de ‘firme’); *desempenhei o meu lugar*; *jantar do dia passado* (port. *anterior*); *sem ter qualidade de*; *qualidade de comida* (mir. *culidade de*, ‘sem sombra de, sem nada de’). No âmbito morfológico, registam-se *aonde*, 2 (mir. e cast. *adonde*, port. *onde*); *passai-me à frente dele* (cast. *me pasé*; port. *passai*); *gostar* [algo, a alguém] — *A nós muito nos gostou* (mir. *muito mos gostou*; cast. *nos gustó mucho*; port. *gostar de* [algo]). Mas a este nível o mais significativo é a interferência na flexão verbal. Vejam-se as formas do pretérito perfeito: *andemos* (port. *andámos*); *cheguemos*, 3 (port. *chegámos*); *continuemos* (port. *continuámos*); *daram*, 2 (port. *deram*; mir. *dórun*); *daram-nos* (*deram-nos*; mir. *dórun-mos*); *encontremos* (port. *encontrámos*; mir. *ancuntremos*); *entremos*, 2 (port. *entrámos*; mir. *antremos*); *fiqúemos*, 2 (*ficámos*; mir. *quedemos*); *marchemos* (por *marchámos*); *passemos* (por *passámos*); *principie-mos* (por *princiámos*); *retiremos*, 2 (por *retirámos*); *metimos* (por *metemos*); no presente do conjuntivo, *dassem* (port. *dessem*; mir. *díssen*). Surgem, contudo, de acordo com a norma portuguesa as formas do pretérito perfeito *obrigaram*; *se encontraram*; *roubaram*, e do pretérito mais-que-perfeito simples *findara*.

No âmbito sintáctico e morfossintáctico, a ordem dos elementos na frase revela por vezes interferências (*não pudesse ninguém avançar*), tal como as regências e outros traços merecedores de aprofundamento: *obrigar a* [alguém] — **obrigaram** a saltar o parapeito **aos soldados** (característico do castelhano e do mirandês); **ir a** buscar (port. *ir buscar*); sustentar **ao** parapeito (*no parapeito*); complemento indirecto redundante: pronome *lhe* (= *lhes*) + verbo + *a* + SN: *lhe dão aos porcos* (port. transmuntano e mirandês); *Eu logo os vi, logo imaginei...*; *sem ter qualidade de*; *qualidade de comida*; não se ver modo; **Também se encontraram** muitos doentes naquela altura (tamien s’ancontrórun muitos...) / **apenas** caíam doentes (port. *ficaram, caíram doentes*); *mostrando assim o maior desprezo para conosco* / *que pessoas tão amáveis para com nós*; **dispondo** a vida aos perigos (port. *expondo*); **então que nós** vimos a sentinela, retiremos outra vez para a cadeia.

Na parte poética do mesmo diário de Simeão de Jesus Raposo (Alves, 2007) podem igualmente observar-se curiosos casos de interferência do mirandês falado como língua materna no português escrito como língua segunda. Atente-se, por exemplo, no emprego do verbo *isgrimar*, contaminado pela forma mirandesa *şgrimar*, em vez da portuguesa *esgrimir*. Servindo a analogia

neste caso para resolver um problema de rima, fica em evidência a complementaridade e o convívio útil e pacífico entre as duas línguas na mente dos falantes de mirandês e no seu meio social:

Lá estivemos em Bate
 Naquela linda povoação
 Para ali nos darem
 Algum tempo de instrução

Depois de cinco dias
 Naquela povoação estar
 Fui avisado para ir ao campo
 De instrução **isgrimar**

2.4. Traços do português no discurso oral em mirandês

O léxico é a componente da língua mais sujeita à variação; as importações e a evolução semântica são comuns no processo de renovação de qualquer idioma, e, diríamos, condições essenciais para a sua sobrevivência. Pelo contrário, quando uma língua vê o seu sistema fonológico confundir-se com o de outra(s), quando a ordem das palavras na frase começa a ver-se decalcada de outra(s), então podemos dizer que ela está em perigo de ser absorvida. Segundo C. Martins (2004), os falantes que promovem a substituição linguística em curso têm actualmente entre 40 e 50 anos, sempre falaram mirandês com os seus próprios pais e abandonaram-no nas interacções verbais com os filhos. Este estado de coisas, anunciado desde o final do século XIX, apenas a partir dos anos setenta do século XX começou a desenhar-se com clareza. Ainda no fim dos anos sessenta, Maria José Moura Santos (1967: 127) testemunhava que as crianças mirandesas apenas entravam em contacto com o português quando chegavam ao ensino primário, sendo o mirandês o veículo linguístico exclusivo dos seus primeiros anos de vida. É lícito concluir, portanto, que os mirandeses assumiram o abandono do seu idioma identitário ao mesmo tempo que um Portugal democratizado abria as portas da Escola aos seus filhos.

Herculano de Carvalho (1973), num estudo intitulado *Elementos estranhos no vocabulário mirandês*⁷, dedicou-se igualmente à problemática do contacto

7 O artigo baseia-se em materiais recolhidos em inquéritos realizados em 1953, 1955 e 1956 e de que resultou o trabalho *Fonologia mirandesa*, publicado em 1958.

de línguas nesta zona fronteira, mormente através da observação de algumas manifestações lexicais do mirandês que podem ser interpretadas como resultantes de um processo de interferência linguística. O léxico mirandês assimilou, como refere, um certo número de elementos que lhe ofereciam os idiomas vizinhos, o espanhol e sobretudo o português. E isto aconteceu, em seu entender, sobretudo desde que o mirandês deixou de fazer parte da antiga comunidade linguística leonesa. A perspectiva apocalíptica que encontramos em Vasconcelos, primeiro, e em Mourinho, depois, foi também partilhada por este linguista. Na sua opinião, o processo de extinção do mirandês iria acentuar-se rapidamente, não só pela abertura da região ao exterior, nomeadamente através da construção das barragens hidroeléctricas, a electrificação, a construção de novas estradas, mas também a “afluência de maior gente de fora”, “a frequência mais assídua das escolas”, que não poderá deixar de exercer influência profunda sobre a língua, “condenada ao abandono, como todas as ‘velharias inúteis’ nesta nossa idade utilitária” (Carvalho: 1973, 110).

Para podermos avaliar até que ponto a presença do português está a cercar o espaço do mirandês e a fazer escamotear as suas especificidades, observem-se as seguintes transcrições de entrevistas efectuadas por Aurélia Merlan (2009) a falantes de língua materna mirandesa^[8]:

Entrevista 1

I₁: Tá bien. Olha, tu na scuola tamién falas mirandés ou só falas *português*?

I₂: Nó, you na scuola só falo *português*, porque la *professora* nun sabe falar l mirandés.

I₁: *Pois*, cumo eilha só studou *português* i nun ye deiqui, nun sabe falar mirandés. Mas olha, outra cousa: que fazes tu apuis de salires de la scuola?

Praticamente não existem já no discurso quotidiano em mirandês orações sem alguma interferência do português (vejam-se as formas que colocamos em itálico); neste caso, em mirandês dir-se-ia *solo*, *pertués*, *porsora*.

8 Merlan analisa o conteúdo das numerosas entrevistas recolhidas sem, contudo, as publicar no seu trabalho; a transcrição do registo oral das duas que aqui damos a conhecer foi efectuada com a colaboração de António Bárbolo Alves.

Entrevista 4

I₁: Esta aldeia ye ua aldeia para *pôr*. I praticamente *yá não* existe naide. Quase ye esse. I ls que trabalhában, hoije praticamente *yá não* trabálhan. Hai meia dúzia deilhes que inda trabálhan algua cousa. Agora de *resto* nun hai nada.

E: Porquei?

I₁: Porquei?! Son todos *belhos*.

I₂: Todos *de idade*. Todos *de idade* pelo que hei-de fazer?

(...)

Em mirandês *poner, nun eijiste, quaije, nun, resto, bielhos, d'idade, pul qu' hei-de*.

Entrevista 4 (continuação)

E: *E os filhos, porque é que não falam com os filhos mirandês?*

I₁: A las bezes falaba, el percebe, el percebe *todo*. Todo. Ye assi a las bezes meio atrabessado. [...]

E: *Que quer dizer «atrabessado»?*

I₁: Atrabessado... meio português meio mirandês.

I₂: Meio *português* meio mirandês. Misturado.

I₁: Meio assi *português* un *bocadito*, depois *às bezes bem alguma coisa em mirandês*.

E: Atrabessado.

I₁: Si, todo.

I₂: Meio por meio.

(...)

Em mirandês as formas esperáveis seriam *pertués, cachico, a las bezes ben algua cousa an mirandês*.

3. Conclusão

A história da língua mirandesa é uma história de resistência; afinal, uma língua românica que conseguiu perdurar, entre o português e o castelhano, até ao século XXI sem praticamente ter um sustento escrito deixou já muita prova da sua solidez e existência efectiva. Todos os estudos de pendor sociolinguístico confirmam, no entanto, o que Leite de Vasconcelos já havia postulado na altura em que descobriu o mirandês, isto é, que o idioma caminha para a extinção. Chamemos a este estado de coisas uma profunda perturbação diglósica da comunidade plurilingue, com o português falado a ocupar todos os domínios de

interacção verbal adstritos, durante séculos, ao mirandês, essencialmente por se haver aliado uma cada vez maior evidência da maior utilidade e distinção relacionadas com o uso do português, língua hegemónica, à convicção antiga de que o mirandês é língua rústica, de menor consideração, decorrente da visão discriminatória que perdurou até meados do século XX, e que também se fazia notar, por exemplo, no que dizia respeito aos crioulos de base portuguesa, vistos por muito tempo como português mal falado, ou seja, como se ainda se tratasse da língua fonte (sobretudo do léxico), e não de línguas novas e distintas, funcionais e merecedoras do mesmo estudo e consideração que as línguas ditas de civilização, de cultura, apoiadas num sistema literário já muito desenvolvido.

Os trabalhos de investigação sobre o mirandês, e a respeito da comunidade no seio da qual sobrevive há longo tempo, permitiram que em finais do século XX, num momento crítico, no limiar da sua sobrevivência, esta língua românica tivesse tomado novo fôlego, dando alguns sinais de resistência ao processo de acelerada erosão: em primeiro lugar, com a sua introdução como disciplina opcional no segundo ciclo do ensino básico, desde 1986; em segundo lugar, com a *Proposta de Convenção Ortográfica Mirandesa*, em 1995, seguida da *Convenção Ortográfica da Língua Mirandesa* iniciativa do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa patrocinada pela Câmara Municipal de Miranda do Douro (Barros & Raposo, 1999); em terceiro lugar, com a lei 7/99 de 29 de Janeiro, que reconhece a especificidade linguística da comunidade mirandesa.

O mirandês vive uma situação paradoxal: possuindo actualmente uma norma gráfica, tendo merecido o reconhecimento político, sendo finalmente ensinado nas escolas, nunca na sua longa história dispôs de tantos instrumentos para enfrentar o futuro. No entanto, considerando o número de falantes e também a pressão que sobre ele exercem quer o português quer o castelhano, nunca a sua situação foi tão crítica, oferecendo claros sinais de atrofiamento. Aquela que detinha o exclusivo enquanto “língua da casa, do amor e do trabalho” (Vasconcelos, 1900) tem vindo a perder os seus espaços e contextos para a língua hegemónica e nacional, o português.

Referências:

- ALVES, António Bárbolo (2007), “Ecos de la 1ª Grande Guerra (1914-1918): diário d’un prisioneiro mirandês”, *Tierra de Miranda 2. Revista do Centro de Estudos António Maria Mourinho*, pp. 69-79.
- ALVES, António Bárbolo (2013), “Un combattant mirandais dans la 1ère Guerre Mondiale: le parcours et la langue”, *Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice* 14/2013: pp. 7-31.

- BARROS, Anabela Leal de, & ALVES, António Bárbolo (2012), «Le mirandais, langue du Portugal. Son rôle à l'égard du portugais et d'autres langues romaines», In HERRERAS, J. C. (dir.), *L'Europe des 27 et ses langues*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 447-461.
- FERREIRA, Manuela Barros, e RAPOSO, Domingos (1999), *Convenção Ortográfica da Língua Mirandesa*, Miranda do Douro/Lisboa: Câmara Municipal de Miranda do Douro/Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.
- CALVET, Louis-Jean (1974), *Français Go Home - Linguistique et colonialisme*, Paris: Payot.
- CALVET, Louis-Jean (1974), *Français Go Home - Linguistique et colonialisme: Petit traité de glotophagie*, Paris: Payot.
- CALVET, Louis-Jean (1987), *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris: Payot.
- CARVALHO, J. G. Herculano de (1973), *Estudos linguísticos*, Coimbra: Atlântida Editora.
- FERREIRA, Manuela Barros (2001), "A situação actual da língua mirandesa e o problema da delimitação histórica dos dialectos asturo-leoneses em Portugal", *Revista de Filologia Românica*, 18, pp. 117-136.
- GARCÍA GIL, Héctor (2008), "El asturiano-leonés: aspectos lingüísticos, sociolingüísticos", Barcelona: CIEMEN.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. (2007), *El Teatro de los Jesuitas en Galicia en los siglos XVI y XVII*, <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/revista/Revista2/El%20teatro%20de%20los%20Jesuitas%20en%20Galicia.pdf> (consultado a 20.06.2014)
- HAGÈGE, Claude (2000), *Halte à la mort des langues*, Paris: Editions Odile Jacob.
- MARTINS, Cristina (2004), *Línguas em contacto: "saber sobre" o que as distingue. Análise de competências metalinguísticas de crianças mirandesas em idade escolar*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MERLAN, Aurelia (2009), *El mirandés: situación sociolingüística de una lengua minoritaria en la zona fronteriza portugués-española*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- MORENO, Augusto César (1945), "O mito do Nordeste", *Mensagem de Bragança*, 20.03.1945.
- MOURINHO, António Maria (1995), "Ecos da 1ª Grande Guerra europeia. Falam documentos desconhecidos – Um poeta rural", *Brigantia*, XV-1, pp. 39-66.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1906), *El dialecto leonés*. León: Diputación Provincial de León (edição fac-similada de 1990).
- SANTOS, Maria José de Moura (1967), "Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes", Sep. da *Revista Portuguesa de Filologia*, vols. XII, t. 11, XIII e XIV.
- VASCONCELOS, José Leite de (1882), *O dialecto mirandês. Contribuição para o estudo da dialectologia românica no domínio glotológico hispano-lusitano*, Porto: Livraria Portuense.
- VASCONCELOS, José Leite (1900), *Estudos de philologia mirandesa*, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VASCONCELOS, José Leite (1901), *Estudos de philologia mirandesa*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

IMAGENS DE OPRESSÃO EM *LES MOUCHES* DE SARTRE REESCRITA DO MITO À LUZ DA 2ª GUERRA MUNDIAL

Micaela Aguiar

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

maguiar60@gmail.com

1. Introdução

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra dramaturgica *Les mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre, publicada e representada durante o período de ocupação alemã em território francês, no início da Segunda Guerra Mundial.

Os contributos de Jean-Paul Sartre destacam-se, não só no panorama literário ocidental do século XX (no qual o escritor se assume como um marco inegável), mas igualmente no domínio da Filosofia, sendo uma das figuras principais do Existencialismo. Sartre teve igualmente um papel importante enquanto ativista político, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Neste período, Sartre escreve três obras que refletem nitidamente as preocupações e vivências de um momento conturbado da História mundial e, em concreto, da História francesa: o romance *Les Chemins de la Liberté* (1945), a obra filosófica *L'Existentialisme est un Humanisme* (1946) e a peça teatral *Les mouches* (1943).

Em *Les mouches*, Sartre recupera a narrativa da segunda obra da trilogia Oresteia para a reinterpretar e lhe imprimir uma nova leitura à luz do contexto histórico da época. A obra desenvolve-se em torno da chegada de Orestes à cidade de Argos, na sequência do assassinato de seu pai, Agamémnon, às mãos de Egisto, amante de sua mãe, Clitemnestra. O rei Egisto instaura e perpetua um regime de culto aos mortos e de arrependimento contínuo do passado. Assim, Argos encontra-se num estado de opressão e medo, afligido por uma praga de moscas, enviadas pelos mortos que todos os anos regressavam para atormentar o povo argivo. No *explicit* da obra, o povo é libertado por Orestes, símbolo da resistência e da revolta, através do assassinato de Egisto e de Clitemnestra.

Publicada em 1943, a obra *Les mouches* tem de ser interpretada à luz do seu contexto histórico. Neste período, França encontrava-se sob o regime de Vichy (1940-1944), vigente durante a ocupação alemã e dirigido por Philippe Pétain.

Pressupondo que, como Lucien Goldmann (1970 :10) afirma, a situação de Argos «est une transposition à peine voilée de la France sous Pétain», colocamos como hipótese de trabalho a existência de uma imagem coletiva de opressão do povo de Argos. Partindo desta hipótese de trabalho, traçamos como objetivo central a análise dos mecanismos discursivos ao serviço da construção desta imagem coletiva de opressão. Para tal, iremos:

Estudar as modalidades de construção do *ethos*, focando os processos de autoconstrução e de heteroconstrução;

Determinar como estas modalidades se relacionam com a construção de imagens distintas;

Descrever as relações que estas imagens estabelecem com o contexto histórico-social no qual a obra se enquadra, nomeadamente, o período de ocupação nazi em território francês, durante a Segunda Guerra Mundial.

2. Algumas questões teóricas e metodológicas

2.1. O conceito de *ethos* ou imagem de si

Para a análise desta imagem coletiva, o conceito de *ethos*, tal como é teorizado atualmente no quadro proposto pela Análise Linguística do Discurso, é central. Este conceito decorre essencialmente dos contributos da retórica aristotélica e da perspetiva interacionista goffmaniana.

O conceito de *ethos* tem a sua origem na retórica aristotélica, inscrito na tríade de estratégias argumentativas (*ethos*, *logos* e *pathos*) das quais o orador deve fazer uso de forma a alcançar a adesão do auditório.

No domínio das ciências da linguagem, o conceito de *ethos* aristotélico é recuperado e explorado, no âmbito da Análise do Discurso, onde encontra os seus primeiros desenvolvimentos com os trabalhos de Maingueneau (1999). Esta noção é, paralelamente e, muitas vezes, separadamente, explorada em diferentes domínios das ciências sociais, sendo os contributos da microsociologia goffmaniana os principais responsáveis pela renovação do interesse no conceito de *ethos*.

Na retórica aristotélica, o orador persuade através da sua argumentação no discurso (*logos*), da sua capacidade de emocionar o auditório (*pathos*) e pelo

caráter “mostrado” (*ethos*). Embora a prova pelo *ethos* se encontre claramente ligada ao orador, *ethos* refere-se, não ao ser empírico, mas à imagem que o orador constrói de si no seu discurso, tal como afirma Aristóteles, “Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé” (Ret. I: 1356a). O importante aqui é que a imagem elaborada pelo orador no discurso revele os traços de carácter necessários para persuadir o auditório num dado contexto.

O *ethos* constitui, então, como afirma Maingueneau (2002), uma noção essencialmente discursiva, ou seja, encontra-se ligada ao uso da palavra em contexto. Da mesma forma, Eggs (1999: 33) salienta o carácter discursivo, ao defender que “le lieu qui engendre l’*ethos* est donc le discours, le logos de l’orateur, et il ne se montre qu’à travers les choix effectués par l’orateur”. A problemática do *ethos* articula-se ainda, e na perspetiva do interacionismo simbólico, com o conceito de imagem de si desenvolvido pelo sociólogo Erving Goffman (1967, 1973). Os seus trabalhos sobre os rituais de interação social evidenciam a importância da construção da imagem de si nas interações verbais, nomeadamente, através dos conceitos de “*face*” e de “*presentation of self*” que estabelecem uma relação estreita com a noção de *ethos*. Para Goffman, no contexto interacional, os participantes efetuam, consciente ou inconscientemente, uma apresentação de si, isto é, constroem uma imagem de si que é gerida e modelada pela interação com o outro.

Como já referimos, no quadro teórico da Análise do Discurso, Maingueneau recupera o conceito de *ethos* aristotélico, vinculando esta noção à de enunciação. É, essencialmente, a conceção de *ethos* enquanto instância intrinsecamente enunciativa que Maingueneau recupera da retórica aristotélica. Contudo, como aponta Amossy (2010: 35), Maingueneau apresenta duas reformulações nucleares relativamente ao conceito aristotélico de *ethos*. Por um lado, o investigador defende que conceito de *ethos* não se encontra circunscrito apenas à oralidade, mas estende-se igualmente à escrita e, por outro, defende que a construção do *ethos* ultrapassa os limites do discurso argumentativo e estende-se a todas as trocas verbais.

Amossy (1999, 2010), considerando a divergência dos conceitos, mas, sobretudo, a sua confluência, propõe a assimilação da noção de *ethos* à de “*presentation of self*”, na sua conceção alargada, ou seja, estendida, além das interações reais face a face, a todas as trocas verbais, desempenhando aí uma função reguladora:

Cette notion de présentation de soi, on le voit, est étonnamment proche de la notion aristotélicienne d'*ethos*: il s'agit d'une construction d'image qui s'effectue dans un échange social déterminé, qu'elle contribue largement à réguler.

Assim, o conceito de *ethos* é redefinido, no quadro teórico da Análise do Discurso, enquanto imagem que o locutor elabora de si através do discurso, na interação com o outro.

Maingueneau (1993:138) propõe igualmente a distinção entre *ethos* dito, enquanto referências explícitas do locutor, e *ethos* mostrado, recuperado no discurso através de índices linguísticos díspares:

Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir: il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers de sa manière de s'exprimer. L'*ethos* est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu «réel», appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire.

Considerando a construção do *ethos* na sua relação com o outro, o investigador distingue ainda *ethos* efetivo – a imagem construída pelo alocutário – e *ethos* visado – enquanto imagem pretendida pelo locutor, que, como afirma Marques (2008: 4), é “inacessível enquanto tal ao interlocutor (e ao analista de discurso), pois só é ‘recuperado’ como *ethos* efetivo”. A complexidade, mas, sobretudo, a potencialidade teórica do conceito de *ethos* é clara.

Nas diferentes modalidades de construção do *ethos*, duas dimensões da elaboração de imagens podem ser referidas: a dimensão discursiva e a dimensão pré-discursiva. *Ethos* pré-discursivo (ou “*ethos* préalable” na denominação de Amossy, 1991, 1994) é a imagem que o auditório constrói/tem do locutor no momento em que este toma a palavra. De acordo com Amossy (2000), esta imagem pré-discursiva pode ser um *ethos* “coletivo” (por exemplo, o que se espera da intervenção de um médico ou de um político, etc.), ou um *ethos* individual, isto é, as imagens que circulam sobre o locutor, num determinado espaço e tempo, imagens estas que os destinatários de um dado discurso atualizam.

Nesta linha, Amossy propõe que o *ethos* que o locutor constrói no discurso inclui sempre a imagem que o interlocutor poderá fazer dele, tendo como base a sua inserção numa representação pré-existente ao discurso, mas que poderá não coincidir com a imagem que o interlocutor efetivamente faz dele. Tal como afirma Marques (2008: 4), a imagem pré-discursiva, resultando “de

um fazer discursivo”, de uma “memória discursiva coletiva”, participa, simultaneamente, “na construção do *ethos* discursivo, que assim conjuga a imagem discursiva com a imagem social”.

A construção do *ethos* encontra-se intimamente ligado ao género discursivo, uma vez que o modela e é modelada por este. No discurso literário, além da construção de imagens em contexto interacional, temos o leitor ou o público como espectador privilegiado desta dinâmica de elaboração de imagens, na medida em que é o único a ter acesso às imagens que o locutor mostra ou diz de si e às imagens que o alocutário mostra ou diz do locutor.

A imagem coletiva do povo de Argos que iremos analisar neste trabalho é, pois, resultado de dois processos de construção de imagens: a heteroconstrução e a autoconstrução. De forma a dar conta destas diferentes dimensões de construção de imagens, consideraremos o conceito de *ethos* na perspetiva de Charaudeau (2005: 88):

L'ethos, en tant qu'image qui s'attache à celui qui parle, n'est pas une propriété exclusive de celui-ci ; il n'est jamais que l'image dont l'affuble l'interlocuteur, à partir de ce qu'il dit. *L'ethos* est affaire de croisement de regards : regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit. Or, cet autre, pour construire l'image du sujet parlant, s'appuie à la fois sur les données apportées par l'acte de langage lui-même.

Desta forma, a construção do *ethos*, na medida em que ocorre em qualquer troca verbal, deve ser perspetivada no âmbito da interação de um «eu» com um «tu». Na verdade, quando o locutor constrói a sua imagem discursiva, constrói, além de uma imagem que os seus interlocutores poderão fazer de si, uma imagem dos próprios interlocutores que é indissociável da sua. Marques (2008: 3) sintetiza a perspetiva do investigador, afirmando que “o *ethos*, enquanto imagem que se liga a quem fala, depende de quem é o seu alocutário/ destinatário”.

A autoconstrução do *ethos* relaciona-se com a imagem que o locutor constrói de si no discurso, enquanto a heteroconstrução prende-se com as imagens que os interlocutores constroem, através do discurso, de um locutor particular. Ou seja, a análise da elaboração do *ethos*, tendo em conta estes processos, encontra-se ligada à construção de diferentes perspetivas ou pontos de vista. É, pois, possível analisar a construção de imagens tendo em consideração um locutor particular, e, como tal, determinar como estas estabelecem relações

quer de confluência, quer de divergência. Assim, a construção do *ethos* resulta deste cruzamento de olhares.

É importante ainda referir a distinção entre *ethos* coletivo e *ethos* individual. Como afirma Marques (2008: 4), “O *ethos* pode ainda constituir-se como imagem de uma entidade coletiva, uma classe, uma profissão, uma comunidade mais ou menos alargada, ou como imagem de um indivíduo.”

Em *Les mouches*, esta relação é estabelecida em termos de identificação e anonimato, sendo a presença do nome próprio essencial para distinguir as personagens que possuem uma imagem individual, como Egisto e Orestes, das personagens que integram uma imagem coletiva, que são representadas apenas através de designações genéricas, como *Le homme* ou *La femme*. Com efeito, Aguiar e Silva (2011 [1979]: 704) aponta o nome próprio como “um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”. Reis e Lopes (2007: 301-2) referem também a importância do nome próprio enquanto um “fator importante no processo de caracterização das personagens”, acrescentando que existem, além do nome próprio, outras formas de identificar as personagens, como por exemplo, “títulos, termos de parentesco, descrições definidas que remetem para certos papéis sociais, etc.”. Como tal, o *ethos* coletivo do povo de Argos é constituído pelas imagens homogêneas construídas das e por estas personagens anónimas.

3. Análise: imagem coletiva de opressão do povo argivo

Partindo destes pressupostos teóricos, procederemos a uma análise qualitativa de dezassete excertos da obra. Propomos organizar a análise em duas partes distintas, a primeira que apelidámos de **Imagens de medo** e a segunda que denominámos de **Imagens de arrependimento e autculpabilização**, que consideramos concorrerem para a construção de um *ethos* global de **opressão**. Esta organização da análise pretende demonstrar como a construção do *ethos* se encontra ligada a emoções negativas, consequentes da opressão.

Assim, iremos analisar e categorizar os mecanismos linguístico-discursivos presentes no discurso das personagens que representam o povo argivo, num processo de autoconstrução do *ethos*, isto é, a imagem que as personagens constroem de si no discurso e, num processo de heteroconstrução de imagens, a elaboração do *ethos* do povo de Argos, na perspetiva de personagens exteriores a esta coletividade.

3.1. Imagens de medo

Nesta primeira parte do nosso trabalho, centrar-nos-emos na análise das marcas discursivas que decorrem da vivência traumática num regime autoritário e opressivo, tal como é aquele que resulta da governação do rei Egisto do povo de Argos e, transpondo o universo ficcional da obra para o espaço histórico de França na 2ª Guerra Mundial, aquele que foi perpetuado por Philippe Pétain e se denomina de regime de Vichy.

Dado o carácter opressivo destas formas de governação, a expressão do medo surge como modeladora da construção das imagens dos habitantes de Argos. Considerando, pois, que da expressão e da experiência do medo dos habitantes de Argos decorre uma imagem homogénea do povo, verificámos duas estratégias discursivas distintas que concorrem para a elaboração deste *ethos* de medo.

A primeira relaciona-se com a presença de breves descrições da cidade de Argos e dos seus habitantes. Argos, como podemos observar nos exemplos (1), (2) e (3), é descrita através da adjetivação desvalorizante dos seus componentes físicos (“*rues désertes*”, “*une odeur de boucherie*”, “*une chaleur de cloporte*”, “*des murs barbouillés de sang*”, entre outros) e pela designação direta, como em “*une ville à demi morte*” e “*une charpente de ville*”, acompanhada igualmente de adjetivos com uma forte carga negativa.

- (1) LE PÉDAGOGUE: Pouah! Ces **rues désertes**, l’air qui tremble, et ce soleil... Qu’y a-t-il de plus sinistre que le soleil? (Ato 1, Cena 1, pág. 106)^[1]
- (2) ORESTE : Vraiment ? Des **murs barbouillés de sang**, des millions de mouches, **une odeur de boucherie**, **une chaleur de cloporte**, des **rues désertes**, un Dieu à face d’assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons – et ces cris, ces cris insupportables : est-ce là ce qui plaît à Jupiter ? (Ato 1, Cena 1, pág. 116)
- (3) JUPITER : Eh ! vous êtes ardent et fort, vous feriez un brave capitaine dans une armée bien batailleuse, vous avez mieux à faire qu’à régner sur **une ville à demi morte**, **une charpente de ville** tourmentée par *Les mouches*. (Ato 1, Cena 1, pág. 118)

¹ Servimo-nos da edição de *Huis-clos suivi de Les moches* publicada em 2007 pela Gallimard, na coleção Folio. Todos os excertos analisados são retirados desta edição.

Relativamente aos habitantes de Argos, encontrámos referências explícitas ao sentimento de medo que aflige o povo argivo, como se pode verificar nos exemplos (4) e (5):

- (4) ÉLECTRE : Je te parais niaise ? C'est que j'ai tant de peine à imaginer des promenades, des chants, des sourires. **Les gens d'ici sont rongés par la peur.** Et moi... (Ato 1, Cena 4, pág. 134)
- (5) LE PÉDAGOGUE: Qu'ils sont laids ! Voyez, mon maître, **leur teint de cire, leurs yeux cave.** Ces gens-là sont en train de mourir de peur. (Ato 2, Cena 1, pág. 152-3)

A descrição física do povo argivo, à semelhança da cidade, situa-se na esfera da desvalorização: a tez amarelada e os olhos cavos apontam para os conceitos de “morte” e “degeneração”, que atrás verificámos.

A construção desta imagem de Argos e dos seus habitantes situa-se no *incipit* da obra, que, tal como Reis e Lopes (2007: 200-1) afirmam, é um “lugar estratégico do texto”, cuja “função de moldura” dá acesso aos “fundamentais elementos do universo diegético”, como a “caracterização de personagens” e “descrição de espaços”. Aqui estes elementos fundamentais da narrativa são apresentados através de um processo de heteroconstrução de imagens que serve para posicionar a narrativa num *locus horrendus*, que é complementado, como veremos em seguida, pelo discurso das personagens do povo, numa modalidade de autoconstrução, deste *ethos* de medo.

A segunda estratégia discursiva presente na construção desta imagem de medo prende-se com o uso da modalidade deontica. Investigadores como Neves (1997), Macário Lopes e Garça-Torto (2007) e Oliveira (2013), embora de correntes teóricas distintas, apontam que a modalidade deontica diz respeito a valores de obrigação, permissão e dever.

Neste trabalho, apoiámo-nos para a análise da modalidade deontica, nos contributos teóricos de Araújo Carreira (2004) e Costa Campos (1997). Carreira (2004: 692) sintetiza as características desta modalidade, afirmando que “L'intentionnalité, le désir, la volonté sont donc des sources de cette modalité orientée vers un acte”. Como afirma Carreira (2004: 700), a modalidade deontica encontra-se igualmente ligada a valores axiológicos positivos ou negativos:

Le «vouloir», le «pouvoir» et le «devoir», orientés vers l’accomplissement d’une visée, d’un acte (dire, faire), sont fortement liés à la modalité axiologique (les valorisations positives et négatives). C’est ainsi que l’expression d’attitudes positives ou d’attitudes négatives relativement à une visée à atteindre, ou à ne pas atteindre, relève à la fois de la modalité axiologique et de la modalité déontique / factuelle, celle-là étant un des moyens de renforcer celle-ci, même si les procédés choisis atténuent l’injonction.

A questão fundamental dos sujeitos e da sua responsabilidade na construção da modalidade deôntica, referida por Carreira, está presente na análise desenvolvida por Henriqueta Campos (1997: 159). A autora afirma que a modalidade deôntica implica uma “relação intersujeitos”, ou seja, existe um sujeito que é fonte e um sujeito que é alvo de obrigação. Assim, consideraremos a modalidade deôntica como uma modalidade orientada para a concretização de um ato, que implica uma relação entre sujeitos, sendo um fonte e o outro alvo da obrigação.

No exemplo (6), encontramos, nesta interação entre uma criança e uma mulher argivas, marcas da modalidade deôntica na expressão “*il faut avoir peur*”.

(6) L’ENFANT: C’est par là qu’ils [les morts] doivent venir ?

LA FEMME : Oui.

L’ENFANT : J’ai peur.

LA FEMME: Il faut avoir peur, mon chéri. Grand-peur. C’est comme cela qu’on devient un honnête homme. (Ato 2, Cena 1, pág. 150)

A ausência de agente, no complexo verbal com “*il*” expletivo, contribui para a construção de um valor deôntico de dever genérico. Esta generalização prende-se com a perspetivação do medo, no imaginário doxal do povo argivo, como algo natural e até mesmo necessário. Há, pois, a atribuição de um valor positivo ao medo, reforçado pelo enunciado explicativo (“*C’est comme cela qu’on devient un honnête homme*”). Ou seja, é o próprio sentimento de medo que desempenha o papel de fonte de obrigação, uma vez que se encontra de tal forma enraizado na sociedade argiva, que se equipara a valores morais e éticos, como “Não deves roubar” ou “Não deves matar”.

Nos exemplos (7) e (8), a modalidade deôntica encontra-se presente através do modo imperativo do verbo “*taire*”, expresso em “*tais-toi*”. Este apelo ao silêncio surge como uma sequência reativa à expressão, por parte do primeiro

homem, de uma opinião negativa relativamente aos mortos e à referência, por parte de Júpiter, ao assassinato de Agamémnon.

- (1) LE DEUXIÈME : **Tais-toi**, malheureux. Si l'un d'entre eux s'était infiltré par quelque fente du roc et rôdait déjà parmi nous... Il y a des morts qui sont e avance au rendez-vous. (Ato 2, Cena 1, pág. 151)
- (2) JUPITER : Le costume d'Argos ? Ah ! je comprends. C'est le deuil de ton roi que tu portes, de ton roi assassiné.
LA VIEILLE : **Tais-toi** ! Pour l'amour de Dieu, tais-toi ! (Ato 1, Cena 1, pág. 113)

Johannesen, (1974: 20, *apud* Kurzon 2007: 1674) que propõe um elenco de vinte possíveis significados do silêncio, na interação social, aponta que o silêncio pode relacionar-se com o medo, quando “The person is avoiding discussion of a controversial or sensitive issue out of fear”. É, pois, mais uma vez o sentimento de medo, caracterizador do povo de Argos, que impõe o silêncio e serve como fonte de obrigação.

A censura de discursos e comportamentos é, como sabemos, característica dos regimes autoritários. Contudo, nesta peça, existe mais do que uma censura imposta por terceiros. Aqui, as demonstrações de autocensura que analisámos são reveladoras do estado de medo em que os habitantes de Argos vivem e contribuem para a construção de um *ethos* coletivo de opressão.

3.2. Imagens de arrependimento e de autculpabilização

A temática do arrependimento e da autculpabilização em *Les mouches* e as relações que estabelece com os princípios ideológicos do regime de Vichy foram já amplamente exploradas por investigadores como Grégoire (2004), que faz uma análise comparativa da obra e dos discursos radiofónicos de Pétain, Stevens (2008), que analisa *Les mouches* como uma denúncia de uma religião alienante do regime ou ainda Galster (2001). Esta relação é confirmada pelo próprio escritor em 1948 (Contat, 2005: 82):

Il faut expliquer la pièce par les circonstances du temps. De 1941 à 1943, bien des gens désiraient vivement que les Français se plongeassent dans le repentir. Les nazis en tout premier lieu y avaient un vif intérêt, et avec eux Pétain et sa presse.

Constituindo uma problemática central da obra, é natural que esta crítica ideológica esteja presente na construção do *ethos* do povo argivo. Como tal, importa definir brevemente este conceito.

De acordo com Stevens (2008: 82), os dirigentes do regime de Vichy acusaram a 3ª República e o partido Front Populaire de serem responsáveis pelo fracasso político e moral de França. A salvação do país passaria, então, pelo reconhecimento e pelo arrependimento das falhas do regime político anterior. Com efeito, segundo o historiador Paxton (1973: 137), o regime de Vichy elabora uma nova ordem moral, pautada pela culpabilização, pois “Si la France avait été battue, la faute en incombait aux régimes précédentes, au parlementarisme et aux idées laxistes d’avant-guerre”. Resumindo e ainda de acordo com Paxton, “Pétain demandait aux Français de payer leurs fautes”.

No que concerne as imagens de arrependimento e de autoculpabilização, determinámos três estratégias discursivas que ocorrem ao serviço da construção desta imagem.

A primeira estratégia diz respeito a mecanismos que, embora sejam verbais, porque são dados pelo discurso, evocam uma dimensão não-verbal da interação que se revela pertinente, uma vez que contribui para a construção de imagens².

O papel crucial dos elementos não-verbais é referido por Kerbrat-Orechioni (1990) como uma parte constituinte das interações sociais e que, como tal, deve ser tomado em consideração na análise das interações. A investigadora (1990: 137-8), sintetizando a categorização dos elementos essenciais da comunicação face a face de Cosnier e Brossard (1984), refere as três categorias seguintes: os sinais vocais e acústicos (que englobam tanto material verbal, como material para-verbal), os sinais corpóreos e visuais, de natureza não-verbal, e ainda os canais olfativos, térmicos e tácteis.

Para a nossa análise, importa explorar os tipos e o funcionamento dos sinais corpóreos e visuais. Ainda de acordo com Kerbrat-Orechioni (1990:137-8), estes sinais podem ser “cinéticos”, isto é, dizem respeito à atitude, à postura, aos olhares e aos gestos dos participantes, ou “estáticos”, referindo-se aqui ao que constitui a aparência física dos participantes, desde a fisionomia ao vestuário. Também Ephratt (2009: 2289) propõe uma categorização de formas de comunicação que inclui, além da comunicação verbal, elementos extralinguísticos, entre os quais, o investigador aponta igualmente o vestuário como uma

2 Ver Aguiar (2014) para uma análise similar.

forma de comunicação não-verbal. São, precisamente, as referências a esta dimensão do vestuário que iremos analisar em seguida, uma vez que, como aponta Kerbrat-Orecchioni (1900: 137), estes elementos podem “fournit dans l’interction des indices de contextualisation”.

No exemplo (9), existe a referência ao vestuário de cor preta, que, na sociedade ocidental, é marca de um estado de luto.

- (9) **De vieilles femmes vêtues de noir** entrent en procession et font de libations devant la statue. (Ato 1, Cena 1, didascália, pág. 105)

Fornecida pela didascália, esta informação contribui para a construção do espaço sociocultural onde se desenrola a intriga, especialmente, tendo em consideração que esta passagem se insere no *incipit* da obra. O vestuário lutuoso constitui um índice de contextualização, na medida em que inscreve a ação da obra num ambiente psicológico de culpabilização e de arrependimento (relativo ao assassinato de Agamémnon).

Em (10), a referência ao luto é explícita e constitui o objeto discursivo da pergunta de Júpiter (“*De qui portes-tu le deuil ?*”). Já a resposta da velha identifica o vestuário de luto como um traje tradicional de Argos, o que revela como esta estratégia de culpabilização se encontra enraizada nos valores da sociedade de Argos.

- (10) JUPITER : Allons, parle et je te lâcherai peut-être. De qui portes-tu le deuil ?
LA VIEILLE : C’est le **costume d’Argos**. (Ato 1, Cena 1, pág. 113)

Ou, por outras palavras, o ambiente de culpabilização, explícito neste traje fúnebre de Argos, bem como no ritual dos mortos, que, à semelhança do vestuário, constitui uma celebração própria do povo argivo, é regulador do imaginário doxal de Argos, isto é, das crenças e tradições deste povo.

A segunda estratégia centra-se na presença de designações nominais vocativas de caráter depreciativo que surgem como uma tentativa de subjugação do povo argivo, por parte das entidades de poder. Como tal, estamos perante uma dupla construção de imagens: temos a elaboração de uma imagem individual da figura de autoridade máxima deste regime – o rei Egisto – em relação à qual é construída uma imagem coletiva de opressão do povo argivo, pois, necessariamente, numa relação de opressão, existe o opressor e o oprimido.

Esta relação pautada pelo domínio e o poder insere-se, na tipologia de Kerbrat-Orecchioni (1992), nas relações verticais³. No caso particular da relação entre o rei Egisto e o seu povo, mais do que as marcas discursivas deste tipo de relação⁴, interessa-nos analisar a dimensão da afetividade⁵, pois uma relação hierárquica não é forçosamente conflituosa.

Considerando o universo ficcional da obra, o culto dos mortos que o povo argivo é obrigado a perpetuar é de extrema importância, pois faz parte da crítica ideológica de Sartre a esta vertente de culpabilização do regime de Pétain. Os exemplos (11) e (12) encontram-se, precisamente, integrados nestas festividades em homenagem aos mortos. Concretamente, estes exemplos encontram-se na sequência do discurso de Electra, no qual esta denuncia a absurdidade do culto aos mortos e apela à insurreição do povo contra o regime de Egisto.

Face à oscilação de vontades do povo argivo em relação ao apelo de Electra, as figuras de poder interpelam o povo.

(11) LE GRAND PRÊTRE: Ô peuple lâche et trop léger: les morts se vengent! (Ato 2, Cena 3, pág. 166)

Em (11), o sacerdote ameaça o povo com a vingança dos mortos, interpelando-o através do vocativo “*Ô peuple lâche et trop léger*” cuja adjetivação

3 Kerbrat-Orecchioni (1992) define três tipos de relações interpessoais: a relação «horizontal», a relação «vertical» e a relação de afetividade. As relações «horizontais» situam-se no eixo da distância vs familiaridade, ou seja, «dans l'interaction, les partenaires en présence peuvent se montrer plus ou moins “proches” ou “éloignés”» (1992: 39), enquanto as relações verticais encontram-se no eixo do poder, isto é, «au cours du déroulement de l'interaction, les différents partenaires peuvent se trouver placés en un lien différent sur cette axe verticale invisible qui structure leur relation interpersonnelle» (1992 : 71). De acordo com a investigadora, as relações «verticais», tais como as relações «horizontais» são por natureza graduais. A diferença entre as duas centra-se no facto de as últimas serem em princípio simétricas, enquanto as primeiras são essencialmente dissimétricas.

4 De acordo com a natureza de relação interpessoal, existem diferentes tipos de *relationèmes*: os *relationèmes* que marcam as relações «horizontais» denominam-se «familiaritèmes»; os que marcam as relações «verticais» designam-se por «taxèmes»; enquanto os que marcam as relações de afetividade são nomeados de «agonèmes», caso sejam marcadores de conflito, ou «irénèmes», caso sejam marcadores de cooperação.

5 As relações de afetividade localizam-se no eixo conflito/consenso, ou seja, «s'ils sont en “bons termes”, les participants vont s'employer à coopérer pour “s'entendre” et s'ils sont en “mauvais termes”, ils vont cultiver l'affrontement, et chercher à se mettre des “bâtons dans les roues”» (1992 :141). Este tipo de relação distingue-se das duas anteriores, uma vez que o conflito pode ocorrer tanto em situações familiares (ou não familiares), como em situações hierárquicas (ou não hierárquicas).

desvalorizante aponta para a covardia e a leviandade como características heteroatribuídas do povo. Tais características sugerem a necessidade de submissão do povo como veículo para a boa governação e, simultaneamente, evoca o fracasso e até mesmo periculosidade do livre arbítrio argivo, mas, sobretudo, dos regimes anteriores. Com efeito, Noudelmann (1993: 24) afirma que “Le discours du grand prêtre, officiant sous la coupe d’Égisthe, comme les évêques sous celle de Pétain, est une démonstration de manipulation des foules”.

No exemplo (12), é o próprio rei que recrimina e amedronta o povo que, persuadido pelo discurso de Electra, fica automaticamente petrificado, com o sinal dos mortos, fabricado por Júpiter.

(12) ÉGISTHE : Silence, **chiens** ! Regagnez vos places en bon ordre et laissez-moi le soin du châtiment. (Ato 2, Cena 3, pág. 167)

O vocativo depreciativo “*chiens*” que acompanha os atos diretivos (“*Silence*” e “*Regagnez vos places en bon ordre*”) constitui outra marca desta relação conflituosa que se estabelece entre o povo e as figuras de autoridade. De facto, Kerbrat-Orecchioni (1992:143) observa, a propósito da dimensão afetiva das relações verticais, que a associação mais natural é a que liga o conflito à autoridade e refere ainda que, de acordo com Windisch (1987)^[6], toda a interação conflituosa é essencialmente inigualitária.

Além dos vocativos depreciativos e dos atos diretivos, no exemplo (12), encontramos ainda um ato de ameaça (“*et laissez-moi le soin du châtiment*”), que contribui para a construção de um *ethos* tirânico e vingativo de Egisto, de um rei que governa através do medo e do rebaixamento do seu povo^[7].

No seguimento do início do ritual dos mortos, existe, como dita a tradição, uma sequência de pedidos de perdão, por parte do povo. Na dinâmica internacional, os pedidos de perdão possuem características particulares, especialmente, como afirma Kerbrat-Orecchioni (2001: 122), dada a sua natureza ritual. De acordo com a investigadora (*Idem*: 70), este tipo de atos implica o posicionamento do locutor numa posição baixa relativamente ao interlocutor.

6 “La communication conflictuelle est 1. Définie par des rapports inégalitaires et hiérarchiques. 2. Et vise à établir de tels rapports inégalitaires et hiérarchiques. Les relations de domination sont un élément constitutif de tout discours conflictuel.” (Windisch, 1987 :20 *apud* Kerbrat-Orecchioni, 1992 :143)

7 Tal como refere Noudelmann (1993: 21), “C’est l’intérêt des dirigeants que d’encourager le repentir des hommes pour mieux les soumettre: les Argiens sont des humains réduits à l’état de cloportes”.

Com efeito, Noudelmann (1993:21) afirma que Orestes “découvre une population soumise et penitente, coupable d’un péché originel”.

Nos exemplos (13) a (16), o pedido de perdão encontra-se, por um lado, realizado diretamente, isto é, através da expressão performativa “*pardonnez-nous*” e das exclamações “*Pitié*” e, por outro lado, através de realizações indiretas, nomeadamente, através da justificação da ofensa (*apud* Kerbrat-Orecchioni, 2001:129).

(13) LA FOULE : **Pitié** ! (Ato 2, Cena 2, pág. 159)

(14) LES HOMMES : **Pardonnez-nous** de vivre alors que vous êtes morts.
(Ato 2, Cena 2, pág. 159)

(15) LES FEMMES : **Pitié**. Nous sommes entourées de vos visages et des objets qui vous ont appartenu, nous portons votre deuil éternellement et nous pleurons de l’aube à la nuit et de la nuit à l’aube. [...].
(Ato 2, Cena 2, pág. 159)

(16) LES ENFANTS : **Pitié** ! Nous n’avons pas fait exprès de naître et nous sommes tous honteux de grandir. [...]. (Ato 2, Cena 2, pág. 160)

Segundo Kerbrat-Orecchioni (*Idem*:131), o pedido de perdão pode ser formulado com diferentes intensidades. Quando é formulado com mais intensidade, observa-se, de acordo com a investigadora, uma acumulação de diferentes procedimentos, tal como pode ser verificado nestes exemplos. É importante referir ainda que os exemplos (13) e (14) ocorrem na obra à semelhança de um coro trágico, intercalando as intervenções dos diferentes membros do povo. Tal contribui para a construção de uma prosódia apologética que auxilia e intensifica a formulação dos pedidos de perdão.

O ato de insulto, especialmente, na sua modalidade de auto-infligência, surge como uma forma de rebaixamento que, como observámos, é característica da ideologia de culpabilização perpetuada pelo regime de Egisto.

(17) UN HOMME, Se jetant à genoux : Je pue ! Je pue ! Je suis une charogne immonde. Voyez, les mouches sont sur moi comme des corbeaux. Piquez, creusez, forez, mouches vengeresses, fouillez ma chair

jusqu'à mon cœur ordurier. J'ai péché, j'ai cent mille fois péché, **je suis un égout, une fosse d'aisances...** (Ato 2, Cena 1, pág. 154)

No exemplo 17, existe uma acumulação de lexemas semanticamente ligados a aspetos físicos comumente considerados como negativos, concretamente, o odor desagradável (através do verbo “*puer*”) e a sujidade (através dos sintagmas nominais “*un égout*” e “*fosse d'aisances*”). Refira-se ainda que a postura de prostração (“*Se jetant à genoux*”), dada pela didascálica, contribui para esta ideia de rebaixamento. Este tipo de autodenominação constitui um *ethos* dito disfórico, que, dado o tipo de personagem em causa, pode ser extrapolado para a esfera da coletividade.

4. Considerações finais

Neste trabalho, propusemo-nos analisar a construção de uma imagem de opressão do povo de Argos. Para tal organizámos a nossa análise em duas partes. Na primeira, recolhemos os mecanismos linguístico-discursivos que confluem para a elaboração de um *ethos* de medo e de um *ethos* de arrependimento e autoculpabilização, na segunda parte.

Concluimos, em primeiro lugar, a predominância de um processo de autoconstrução do *ethos*, quer seja através da recolha de índices linguísticos e não linguísticos no discurso das personagens do povo, quer seja através da autodesignação ou *ethos* dito. Contudo, a ocorrência da heteroconstrução do *ethos* é relevante, na medida em que, integrada no *incipit* da obra, apresenta a perspectiva de personagens exteriores à coletividade argiva e, como tal, permite situar o leitor no cenário distópico, no qual a ação se desenrola.

Concluimos ainda que são diversas as estratégias discursivas que ocorrem ao serviço da construção destas imagens disfóricas:

- Descrições de Argos e dos seus habitantes, introdutoras do ambiente opressivo da narrativa;
- Modalidade deontica, enquanto mecanismo de censura de discursos e comportamentos e imposição dos valores;
- Mecanismos não-verbais (vestuário), como marca de uma realidade doxal modelada pelo regime autoritário;
- Atos de pedido de perdão e atos de insulto, bem como, vocativos depreciativos, enquanto estratégias de rebaixamento e culpabilização do povo.

Verificámos ainda que estas imagens se encontram contextualmente integradas no período da Segunda Guerra Mundial, mas, sobretudo, que as estratégias discursivas examinadas e a organização de análise proposta evidenciam a transposição do universo ficcional da obra para o espaço histórico-social de França sob a ocupação alemã.

Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE, (2011) [1979], *Teoria da literatura*. Coimbra, Almedina.
- AGUIAR, M., (2014), “Mecanismos não-verbais e para-verbais na construção do *ethos* em *L'étranger* de Albert Camus” in *Diacrítica* (Ciências da Linguagem), n.28/1.
- AMOSSY, R. (1991), *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- AMOSSY, R. (1994), “Stéréotype et Argumentation”, in Alain Goulet (ed.) *Le Stéréotype. Crise et Transformation*, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 47-61.
- AMOSSY, R. (2000), *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan.
- AMOSSY, R. (2010), *La présentation de soi – Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- AMOSSY, R. (1999), *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*, Paris, Delachaud et Niestlé.
- ARISTÓTELES (2005), *Retórica*, Lisboa, INCM [Tradução de Manuel Alexandre Júnior].
- CAMPOS, M. H. C., (1997), *Tempo, aspecto e modalidade: estudos de linguística portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- CARREIRA, M. H. A., (1993), “Modalidade Axiológica e suas Combinatórias em Interlocução”, in *Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Colibri.
- CHARAUDEAU, P., (2005), *Le Discours Politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.
- COSNIER, J. & BROSSARD A. (1984), *La communication non verbale*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- CONTAT, M., (2005), *Jean-Paul Sartre. Théâtre complet*, Paris, Gallimard.
- EGGS, E. (1999), “Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne”, in R. Amossy (ed.) *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp.31-59.
- EPHRATT, M. (2011), “Linguistic, paralinguistic and extralinguistic speech and silence”, *Journal of Pragmatics* 43, pp. 2286–2307.
- GALSTER, INGRID, (2001) *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques: 'Les MOUCHES' ET 'HUIS CLOS'*, Paris: L'Harmattan.
- GOFFMAN, E. (1967), *Interactional Ritual – Essays on Face-to-Face Behaviour*, London, Penguin Books.
- GOFFMAN, E. (1973), *The presentation of self in everyday life*, London, Penguin Books.
- GOLDMANN, L. (1970), “Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre: l'itinéraire d'un penseur”, *L'Homme et la société*, n. 17, 1970. *Sociologie et idéologie: marxisme et marxologie*. pp. 5-34.

- GRÉGOIRE, V., (2004), “L’Impact de la repentance vichyssoise dans *Les Mouches* de Sartre et *La Peste* de Camus”, *French Review*, 77.4, pp. 690-704.
- JOHANNESSEN, R. L. (1974), “The functions of silence: a plea for communication research”, *Western Speech* 38, pp. 25-35.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990), *Les Interactions Verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992), *Les Interactions Verbales*, Tome II, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2001), *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan Université.
- LOPES, ANA C. M; RIO-TORTO, GRAÇA, (2007), *Semântica*. Lisboa, Caminho.
- MAINGUENEAU, D. (1999), “*Ethos*, scénographie, incorporation”, in R. Amossy (ed.) *Images de soi dans le discours, La construction de l’ethos*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, pp.75-101.
- MAINGUENEAU, D. (1993), *Le contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU, D. (2002), “L’*ethos*, de la rhétorique à l’analyse du discours”, (Version raccourcie et légèrement modifiée de «Problèmes d’*ethos*», *Pratiques* n° 113-114, juin 2002).
- MARQUES, M. A. (2008), “Arrogância e Construção do *Ethos* no Discurso Político Português”, in *Actas do III Simpósio Internacional de Análise do Discurso*, Brasil, Belo Horizonte, UFMG, pp. 1-10, CD-ROM, ISBN: 978.85.7758.056.9.
- NEVES, M. H. M. A. (1997), “Modalidade”, in Koch, I.G.V., *Gramática do Português Falado IV – Desenvolvimentos*, Campinas, Ed. Unicamp.
- NOULDELMANN, F. (1993), *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard.
- OLIVEIRA, F. & MENDES, A., (2013), “Modalidade”, in Raposo, Eduardo B. P., M. Fernanda Bacelar do Nascimento, M. Antónia Coelho da Mota, Luísa Segura, Amália Mendes (orgs), *Gramática do Português*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 623-669.
- REIS, C., LOPES, A. C. M., (2007), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Edições Almedina.
- SARTRE, JEAN-PAUL, (2007), *Huis-clos suivi de Les mouches*, Paris: Éditions Gallimard.
- SARTRE, JEAN-PAUL, (1996) [1946], *L’existentialisme est un humanisme*, Paris : Éditions Gallimard.
- SARTRE, JEAN-PAUL, (1976) [1945], *Les chemins de la liberté*, Paris : Éditions Gallimard.
- STEVENS, N. (2008), “Résistance Culturelle et “Révolution Nationale” Pétainiste: Les Mouches De Jean-Paul Sartre comme dénonciation d’une religion aliénante sous la France de Vichy”, *HAOL*, Núm. 17, pp. 81-86.
- PAXTON, R. (1973), *La France de Vichy*, [Traduit de l’américain par Claude Bertrand] Paris, Éditions du Seuil.
- WINDISCH, U. (1987), *Le K.O. verbal. La communication conflictuelle*, Lausanne: L’âge d’Homme.

RAPIDEZ É PODER

UMA REFLEXÃO SOBRE A TEORIA DA GUERRA DE PAUL VIRILIO

João Ribeiro Mendes

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

jcrmendes@ilch.uminho.pt

Em muitos lugares da extensa e diversa obra publicada do pensador francês Paul Virilio encontramos intuições profundas e ideias inquietantes que parecem conter um diagnóstico e um prognóstico certos sobre o tempo em que vivemos. Dentre as que mais provocam a reflexão encontram-se as que concernem à guerra. Será sobre elas que este artigo particularmente versará.

Todavia, como a abordagem que o autor tem feito desse fenómeno não se apresenta sistematicamente feita nalguma obra em particular, mas levada a cabo de modo disperso em diversos ensaios, privilegio nesta abordagem o seu texto *Pure war*, resultante de uma longa discussão com o teórico da cultura e crítico literário Sylvère Lotringer, originalmente publicado em 1983 (e atualizado em 1997 e, de novo, em 2008).

Ainda assim, isso não quer dizer que Virilio não possua uma teoria, uma visão organizada sobre o fenómeno da guerra. Pelo contrário. Tentarei aliás aqui mostrar que o autor formulou claramente três teses fundamentais a seu respeito com evidentes interconexões.

1. Feito na guerra.

O interesse, quase fascínio, de Paul Virilio pela guerra remonta à sua juventude. Com efeito, embora tenha nascido em Paris, em 1932, cresceu na região costeira da Bretanha, na proximidade de Nantes, durante a Segunda Guerra Mundial, tendo ficado fortemente impressionado com a dupla devastação dessa cidade, no início desse conflito pelos invasores alemães, com a sua *blitzkrieg*, e no final do mesmo pelos libertadores britânicos e norte-americanos, com os seus bombardeamentos aéreos.

Mais tarde, em meados da década de 1950, foi mobilizado pelo exército francês para prestar serviço militar obrigatório na guerra da independência da Argélia (1954-62), antes de ingressar na Sorbonne para estudar fenomenologia com Maurice Merleau-Ponty.

Virilio resumiu a sua experiência desse período tenebroso na seguinte frase proferida no âmbito de uma entrevista: “(...) war was my father and my mother (...) War was my university.” (Virilio & Lotringer, 2008 [1983]: 38).

Em 1958, levou a cabo um extenso estudo fenomenológico do espaço militar e da organização do território, incidindo especialmente sobre a chamada “Muralha do Atlântico” (uma linha de defesa erguida pelas tropas alemãs durante a Segunda Guerra Mundial para repelir qualquer ataque aliado, que se estendia da fronteira franco-espanhola até à Noruega, composta por um conjunto de 15000 bunkers), que apresentou no seu primeiro livro *Bunker archéologie* em 1975.

Na década de 1990, as suas análises sobre a problemática da guerra – que nunca deixou de pensar até aos dias de hoje – foram consideradas lúcidas antevistas do novo tipo de conflitos bélicos que principiaram a desenrolar-se com a primeira guerra do Golfo (1990-1991), granjeando-lhe uma autoridade nesse domínio e valeram-lhe, desde então, ter-se tornado conselheiro do exército francês em matéria de evolução da guerra nos tempos atuais.

2. Três teses acerca da guerra

Virilio autodefine-se como um “revelador de tendências” (*Idem*: 166) ou, melhor, alguém que descobre a trajetória de determinados fenómenos estruturadores da civilização contemporânea, entre os quais o da guerra, sondando o momento e o modo da sua constituição e desenvolvimento.

A esse respeito tem vindo a sustentar três teses fundamentais:

(a) Vivemos hoje em Guerra Pura

Segundo Virilio, a Segunda Guerra Mundial nunca chegou a terminar (*Idem*: 39). Com efeito, ele descortina uma continuidade entre a estratégia militar dos bombardeamentos aéreos das cidades europeias durante esse conflito, culminada pelo eclipse atómico das cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki – momento de entrada na Guerra Total, no seu duplo sentido de: mobilização de todos os povos do mundo; ocupação de todo o espaço, do terrestre, do marí-

timo e do aéreo – e a logística militar encetada no pós-Segunda Guerra Mundial, que depois da corrida ao armamento nuclear levada a cabo pelos EUA e pela ex-URSS, transformando-as em superpotências, cristalizou no cenário de destruição mútua assegurada e consequente política de dissuasão recíproca ou, nos termos de Virílio, em Guerra Pura, que se confunde, no aspeto, com a Paz Total – “Total Peace of deterrence is Total War by other means.” (*Ibidem*).

Remontando um pouco mais no tempo, ele sumariou as várias fases do conhecimento militar do seguinte modo:

There are three phases of military knowledge. The tactical phase is the first, since it goes back to hunting societies. *Tactic* is the art of the hunt. *Strategy* appears along with politics – politics in the sense of *polis*, the Greek city (...) Around the 1870's, the *war economy* suddenly appears. (...) All of this culminates (...) in the technical surprise of the First World War. Finally we have the great surprise, no longer technical but scientific, a surprise of another kind: the advent of the nuclear bomb. It's no longer a quantitative problem that surprises the military staff, and thus the states; now, it's a qualitative problem: the ultimate weapon. Logistics takes over (*Idem*: 30-1).

Parecemos hoje levar as nossas vidas – todos, sem exceção – como o protagonista da ficção de Georges Perec, *Un homme qui dort* (1967), aquele jovem parisiense de 25 anos que quer tornar-se indiferente ao mundo, mas que todas as manhãs acorda a pensar no Holocausto nuclear (ficando nós sem saber se é esse pensamento recorrente que lhe causa o completo alheamento misantrópico); ou talvez o nosso sonambulismo existencial seja ainda mais profundo que o dele, uma vez que parecemos já não ter sequer consciência disso, de que vivemos com as nossas vidas suspensas de decisões que poderão ter consequências apocalípticas. Isso mesmo assinala Virílio quando, de modo contundente, afirma: “(...) unconsciousness is the aim of Pure War.” (*Idem*: 134).

“Guerra Pura” é, pois, assim o entendo, uma expressão de cunho metafísico, no sentido em que refere a condição de subsistência da espécie humana inteira. Porém, como bem viu Virílio, este estado de coisas a que chegámos, este modo de existência totalitarista, implicou, tanto no plano conceptual como no plano real, a supressão de distinções fundamentais no plano socio-político, nomeadamente entre a esfera civil e a esfera militar e entre a paz e a guerra.

De acordo com o pensador francês, a Segunda Guerra Mundial, em especial, forçou a maior parte das nações a rapidamente converterem o seu sis-

tema produtivo num esforço de guerra, ou seja, transformarem uma economia de paz numa economia de guerra; “(...) the situation is no longer very clear between the civil and the militar”, afirmou, “because of the total involvement of the economy in war – already beginning in peacetime.” (*Idem*: 25).

No pós-guerra, todavia, o sistema produtivo das nações vencedoras, especialmente dos EUA e da ex-URSS, permaneceu orientado para satisfazer ambições militares, ou seja, continuou a desviar recursos da esfera civil para a militar.

Desde esse momento, não somente a distinção entre economia de paz e economia de guerra faliu, dado que toda a economia passou a estar subordinada a objetivos militares, tornou-se num meio ao serviço de interesses beligerantes, como também a natureza do sistema militar se alterou radicalmente, deixando de operar em termos estratégicos para passar a funcionar em termos logísticos, ou seja, deixou de estar empenhado em travar batalhas, para passar a estar focado na preparação interminável – expressão oximórica! – para a guerra.

Isso aconteceu porque as duas superpotências prosseguiram uma doutrina militar de dissuasão recíproca e lateral. A partir do momento em que o armamento nuclear detido por ambas se tornou suficiente para aniquilar a espécie humana inteira deixou de fazer sentido a distinção entre paz e guerra.

Como Virilio bem sintetizou, entrámos e habitamos todos numa era pós-clauzwitziana, aquela em que a afirmação de que “a guerra é a continuação da política por outros meios é substituída pela reivindicação de que “(...) the Total Peace of deterrence is Total War pursued by other means.” (*Idem*: 39).

Tenha-se, contudo, presente que, no seu entender, as armas nucleares não suprimem a guerra, mas apenas “(...) a certain number of its random elements [hazards] (...)” (*apud* James, 2007: 79); as armas nucleares “purificam” a guerra, no sentido em que servem para minimizar as suas ocorrências acidentais ou batalhas episódicas (que, sem elas, seria de esperar, serem em muito maior número; o terrorismo está ligado à tecnologia).

(b) A essência da guerra é a rapidez¹¹

O processo histórico de transformação da natureza da guerra – da guerra local em Guerra Total e desta em Guerra Pura – tem sido inteiramente impulsio-

11 “Rapidez” (*speed*) é uma grandeza escalar (serve para determinar quão depressa um objeto se move); “velocidade” (*velocity*) é uma grandeza vetorial (serve para determinar o ritmo a que um objeto muda a sua posição).

nado e guiado, segundo Virilio, pela tecnologia; em particular pela tecnologia produtora de rapidez.

Ele, aliás, inscreve-o num processo mais vasto de transformação civilizacional que culmina no que chama a “revolução dromocrática”; reconstruiu-o nos seguintes termos:

In general, up until the nineteenth century, there was no production of speed. They could produce brakes by means of ramparts, the law, rules, interdictions, etc. (...) Then, suddenly, there's the great revolution that others have called the Industrial Revolution or the Transport Revolution. I call it a dromocratic revolution because what was invented was not only (...) the possibility of multiplying similar objects (...) but especially a means of fabricating speed with the steam engine. And so they can pass from the age of brakes to the age of the accelerator. In other words, power will be invested in acceleration itself. We know that the army has always been the place where pure speed is used (...) (Virilio & Lotringer, 2008 [1983]: 58-9).

Retomando, então, a ideia da transformação da natureza da guerra, isso aconteceu, porque a lógica do sistema militar tem sido, na verdade, uma dialética de ataque e defesa. E nos termos dessa lógica, a dominação do tempo, da rapidez na atuação e cada vez mais na preparação dissuasória tornou-se vital, num sentido literal.

Assim, talvez seja mais correto afirmar que a essência da guerra radica na rapidez produzida pela tecnologia ou até, mais radicalmente, que tecnologia e guerra, apesar de serem frequentemente representadas e percebidas de modo contrastante, a primeira como algo positivo e a segunda como uma coisa negativa, são, de facto, duas faces de uma mesma moeda ou duas manifestações de idêntica essência.

O argumento de Virilio é claro: a trajetória histórica de transformação da guerra, especialmente no último século, foi decisivamente moldada pela própria evolução tecnológica ligada ao setor militar, no sentido em que o arsenal bélico foi progressivamente sido subordinado à automatização, o que significa, inversamente, dispensar cada vez mais a intervenção humana. A sua convicção a esse respeito levou-o a dizer: “War is automatized, and along with it the power of decision. They no longer need men, soldiers, or workers, only means of absolute extermination, on the commercial level as elsewhere.” (*Idem*: 113) ou, mais sinteticamente, “Pure War no longer needs men, and that's why it's pure.” (*Idem*: 180).

Com efeito, o aumento da rapidez na produção de efeitos (neutralização ou aniquilação dos respetivos alvos) que tem aprimorado o armamento mais convencional e se tornou característica saliente das aparelhagens bélicas atômicas e nucleares conduziu ao esmagamento e quase supressão de um tempo mínimo de deliberação prévio a qualquer reação a uma ameaça militar. “(...) we no longer have time for reflection.”, afirma, em tom crítico e lamentoso, o pensador francês, “The power of speed is *that*. Dromocracy is *that*. Dromocracy is no longer in the hands of men, it’s in the hands of computerized instruments (...)” (*Idem*: 71).

Como bem vê Virílio, qualquer demora reflexiva numa situação desse tipo pode constituir inclusive um fator de risco com um eventual preço demasiado elevado. Efetivamente, e prosseguindo com as suas palavras, “When there’s less than a minute to decide whether or not to push the panic button, we will have reached a limit, which is of the automation of war. The decision for war or peace will belong to an answering machine!” (*Idem*: 85). A guerra moderna “(...) moved from space into time. It’s already a war of time.” (*Idem*: 86).

E isto diz-nos que vivemos numa era pós-baconiana em que o conhecido *dictum* do barão de Verulâmio “Scientia et potentia humana in idem coincidunt (conhecimento humano e poder humano interseitam-se nalgum ponto)” (Bacon 1620, Aforismo III, Livro I), popularizado na expressão elíptica “conhecimento é poder”, se converteu em “rapidez é poder”. Tornou-se hoje decisivo ver primeiro que os outros, saber primeiro que os outros, agir primeiro que os outros. É a era da razão dromológica, aquela que se justifica na antevisão, no antechecimento, na antecipação, cuja crítica – “crítica da razão dromológica” – Virílio assumiu como sua tarefa intelectual.

Enfim, para encerrar este ponto, pode dizer-se, julgo, que vivemos numa época inédita a vários títulos:

- (a) uma época que tem a aparência da paz, mas que, na verdade, vive instaurada numa guerra pura, isto é, na situação sem precedentes de termos criado um sistema tecnocientífico ao serviço de objetivos militares – por isso, para Virílio, a Guerra Pura não está efetivamente mais ligada a um confronto entre superpotências, mas ao desenvolvimento da ciência como tecnociência (*Idem*: 167) – que, a um tempo, nos coloca numa insegurança globalizada e nos estabelece um futuro em que permanecemos unidos por um risco comum de extinção completa.

- (b) uma época em que a rapidez *qua* característica maior da tecnociência contemporânea e essência da guerra moderna revela o inumano na vida atual; não é, porventura, o tempo que é inumano (porque sobrepassa continuamente a nossa duração individual), como vindicou Jean-François Lyotard, mas sim a rapidez enquanto protende à anulação do próprio tempo; o tempo humaniza, porque cria condições para que a reflexão se instale; o tempo trasladado para as máquinas bélicas já não pertence ao humano.

Tratar-se-á de uma situação irreversível? Há um determinismo tecnológico a produzi-la? A resposta otimista de Virilio é, no geral, que “We must politize speed (...)” (*Idem*: 43).

- (c) A Guerra Pura culminará num Grande Acidente

Virilio introduz na sua reflexão sobre guerra uma perspectiva escatológica, embora não necessariamente soteriológica, apesar da sua conversão ao catolicismo já na vida adulta.

Em seu entender – e trata-se de uma das suas teses mais originais – “Every technology produces, provokes, programs a specific accident.” (*Idem*: 46) e, por conseguinte, “Every technology, every science should choose its specific accident, and reveal it as a product (...)” (*Idem*: 47).

Todavia, se tal tese estiver correta e, de facto, essa constituir a dimensão sempre ocultada da tecnologia, de cada tecnologia, gerar inexoravelmente acidentes, e a associarmos a uma outra já formulada, a de que situação de guerra pura ter resultado de um subordinação encetada há várias décadas ou séculos da pesquisa científica e tecnológica a interesses e objetivos militares ou, o que dá no mesmo, a ter sido integrada num complexo político-económico-militar, então podemos retirar a conclusão, tal como Virilio o faz, de que “(...) the apocalypse is here. It could happen at any moment (...) apocalypse is hidden in development itself, in the development of arms – that is, in the non-development of society.” (*Idem*: 149).

O apocalipse, entenda-se, “(...) no longer the revelation of the soul’s immortality, but the extermination of all bodies, all species, all of Nature, everything!” (*Idem*: 64).

Parecemos, pois, estar condenados ao desaparecimento no futuro. Desaparecer é o nosso futuro. Desaparecer de vista dos sistemas de vigilância ubíquos

e panópticos, pois “Every visible power is threatned.” (*Idem*: 158), mas igualmente do alcance virtual do que Virilio denomina o “Grande Acidente”, escapando aos seus efeitos (e.g., construindo bunkers antinucleares). De agora em diante o poder reside no desaparecimento e na criação de uma “estética da desapareição”.

Referências

- BACON, Francis (1620), *Francisci de Verulamio, Summi Angliae Cancellarii, Instauratio magna*. Londini, Apud [Bonham Norton and] Ioannem Billium typographum regium, <http://www.thelatinlibrary.com/bacon/bacon.lib1.shtml>, consultado em 08/09/2014.
- DER DERIAN, James & VIRILIO, Paul (1995), Future war: a discussion with Paul Virilio, www.watsoninstitute.org/infopeace/vy2k/futurewar.cfm, consultado em 08/09/2014.
- JAMES, Ian (2007), *Paul Virilio*, Londres, Routledge.
- LYOTARD, Jean-François (1998), *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée.
- PEREC, Georges (1967), *Un homme qui dort*, Paris, Denöel.
- VIRILIO, Paul (1975), *Bunker archéologie*, Paris, Verso.
- VIRILIO, Paul (2008 [1997]), *Open Sky*, Londres, Verso.
- VIRILIO, Paul & LOTRINGER, Sylvère (2002), *Crepuscular Dawn* (Trad.: Mike Taormina), Los Angeles e Nova Iorque, Semiotext(e).
- VIRILIO, Paul & Lotringer, Sylvère (2008 [1983]), *Pure War. Twenty-five years later* (Trad.: Mark Polizzotti, Brian O'Keeffe e Philip Beitchman), Los Angeles, Semiotext(e).

TRAUMA COLETIVO

NOTAS SOBRE UM CONCEITO DISPERSO

Bernhard Sylla

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRAGA, PORTUGAL
bernhard@ilch.uminho.pt

1. Introdução

O conceito de trauma coletivo é um conceito mal delineado e disperso. É essa a opinião comum partilhada pela maioria dos autores que se têm dedicado, nas últimas décadas, a esta temática. E uma vez que se assiste, como afirmam alguns autores, a um aumento inflacionário do discurso corrente sobre o conceito de trauma, é evidente que o desiderato de o circunscrever e determinar melhor também aumenta. O objetivo deste artigo é bastante restrito: em primeira instância, quero chamar a atenção para a problemática do conceito de trauma coletivo, em segunda instância, quero despertar alguma sensibilidade para aspetos quase que paradoxais ou aporéticos do conceito de trauma em geral.

2. Derivação do conceito de trauma coletivo do conceito de trauma individual

Aparentemente, o uso do termo trauma e a sua aplicação a experiências coletivas deriva do discurso psicanalítico sobre o trauma individual. Daí que seja útil abordar de antemão, se bem que de um modo muito rudimentar, alguns traços fundamentais do conceito de trauma individual. Supõe-se geralmente que as reflexões teóricas sobre o trauma coletivo no âmbito das ciências, e aqui mormente da psicologia, se iniciaram nos anos 20 do século XX, devido aos casos dos traumas de guerra causados por experiências de extrema violência na Primeira Guerra Mundial. Para além dos grandes psicólogos e psicanalíticos desta época, como Breuer, Freud, Jung, terá sido sobretudo Ernst Simmel quem teve um papel importante no estudo dos traumas de guerra e na introdução

do termo no discurso científico.^[1] Não me quero deter, no entanto, no aspeto do desenvolvimento das teorias psicológicas e psicanalíticas do trauma. Quero apenas salientar alguns aspetos que me parecem absolutamente fundamentais e, *cum grano salis*, geralmente aceites como pressupostos válidos de uma qualquer teoria do trauma individual.

A criação e introdução do termo trauma no discurso científico deveu-se à necessidade de entender um conjunto de sintomas muito específicos que se relacionavam indubitavelmente com um evento traumático e que atualmente também constam do *Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais* (DSM).^[2] Destes sintomas menciono aqui os seguintes: (a) ansiedade e depressão extremas, (b) revivências persistentes, em sonhos, sobretudo pesadelos, e recordações aflitivas de um evento de extrema violência; (c) diminuição ou até paralisação da capacidade de reagir a estímulos externos, indiferença ou apatia emocional, dissociação da personalidade, combinado com (d) sintomas de ansiedade e agitação aumentadas, como insónias, sintomas de hiper-vigilância, sustos exagerados, reações paranoicas, (e) extrema angústia e transtornos de ansiedade, como fobias, pânico, stress extremo quando exposto a situações que lembram o evento traumático. Em muitos casos de vivências traumáticas, estes sintomas apenas se manifestam após um assim chamado período de latência.^[3] Este período pode variar muito, entre poucos dias ou semanas e anos. Esta dimensão temporal do trauma torna-se ainda mais significativa aquando dos traumas coletivos.

No que diz respeito ao evento traumático, incluem-se, na categoria ‘evento traumático’, tanto experiências violentas a nível estritamente individual, como abuso sexual, violação, tortura, atos de violência doméstica, como também experiências que podem ser partilhadas por mais do que uma pessoa, como assaltos, sequestro, ser tomado como refém, encarceração como prisioneiro de guerra ou em campo de concentração, ataques terroristas, acidentes rodoviários, catástrofes naturais, etc.

Após esta breve circunscrição dos aspetos básicos relacionados com os *sintomas* do trauma individual e com a determinação daquilo que pode ser classificado como *evento* traumático, passarei a referir, muito genericamente, algumas considerações acerca da *explicação básica* do fenómeno ‘trauma’. A psi-

1 Cf. Brunner (2010).

2 Veja-se, a esse respeito, Besset et al. (2006), Brunner (2010), Kühner (2002: 24ss.).

3 Cf. Besset et. al. (2006), Kühner (2002: 26ss.)

cológia e a psicanálise, inclusive o próprio Freud, muito cedo se desvincularam da tese de um relacionamento necessário entre evento traumático e vivências na infância. Um evento traumático pode ocorrer a qualquer instante da vida. Contudo, há um aspeto que era significativo na primeira tese de Freud e que ainda revela, se bem que transformado, a sua pertinência nas teorias atuais sobre o trauma: o da incapacidade de lidar consciente e intelectualmente com a experiência traumática. Para falar desta incapacidade ou para tentar entendê-la, usam-se ainda hoje metáforas ou semi-metáforas imagéticas. A imagem mais simples mas aparentemente também mais central baseia-se na divisão entre interior do homem (alma, psique, sistema nervoso central) e exterior. O interior é entendido como espaço íntimo que necessita de ser protegido. O processo de proteção é um processo *imunológico*, sendo a sua função portanto a de garantir a imunidade da entidade protegida. A proteção, ainda que possa, em grande medida, ocorrer inconscientemente, fornece a sensação de possuir o controlo sobre a funcionalidade da entidade protegida. O evento traumático consiste precisamente numa experiência em que este controlo se perde. É uma experiência que se assemelha a uma inundação, ou melhor, usando uma palavra que o próprio Freud usava, ao desmoronamento de um dique.^[4] Freud localizava a função imunitária no córtex cerebral, e ainda hoje^[5] se fala de falhas graves do sistema nervoso central na interpretação de dados devido à incapacidade da mente de filtrar a enorme quantidade de estímulos externos. A lógica da imagem explica também os sintomas de apatia emocional e dissociação da personalidade, pois é o perigo iminente de perder a imunidade que evoca a reação psicossomática de reunir todas as energias físicas e psíquicas no esforço de restabelecer a imunidade e o controlo. A doença de trauma consiste precisamente no facto de a mente não conseguir restabelecer este controlo definitivamente, mas apenas provisoriamente e a um custo muito alto. A experiência da perda de controlo, que equivale à sensação da *impotência total* e da exposição desamparada ao perigo exterior, continua a assaltar o indivíduo traumatizado em intervalos frequentes, desencadeando sempre de novo as tentativas vãs da mente de entender e controlar estas vivências. Esta obrigação de retornar sempre de novo ao problema fundamental, devido à incapacidade de o resolver definitivamente, era designada, já por Freud, com o termo *compulsão de repetição*.

4 Cf. Freud (1921a: 27).

5 Cf. Besset et. al. (2006).

Embora esta breve descrição dos traços fundamentais do trauma individual seja bastante redutiva e simplificadora, penso que é capaz de servir como plataforma para evidenciar alguns dos mais importantes aspetos problemáticos do fenómeno do trauma coletivo.

3. Aspetos problemáticos do conceito de trauma coletivo

Uma das principais razões da falta de transparência no uso do termo ‘trauma coletivo’ é, na opinião de muitos autores, a impossibilidade de o entender partindo exclusivamente do modelo do trauma individual. O fenómeno do trauma coletivo exige certas diferenciações que não se impõem a nível individual.

O facto de haver esta necessidade de diferenciação mostra-se já quando se pergunta pelo sujeito coletivo traumatizado e pelo evento traumático em si. Quanto ao evento traumático em si, deveria ser feita uma primeira distinção entre uma catástrofe natural onde falta a categoria do autor responsável, e um trauma infligido por um ou vários seres humanos.

Esta distinção torna-se importante quando se pergunta pelo sujeito de um trauma coletivo, pois é sobretudo o “*man-made disaster*”^[6] que evoca questões problemáticas.

Se olharmos para o cenário dos exemplos de traumas coletivos causados por seres humanos, que inclui genocídios, particularmente o holocausto nazi, guerras, o lançamento das bombas atómicas no Japão, expulsões forçadas de populações, perseguição, tortura, assassinato de opositores a regimes, discriminação e/ou supressão violenta de etnias, confissões, grupos minoritários, etc., importará fazer as seguintes distinções:

- (a) *a distinção entre agressor e vítima*: há numerosíssimos casos em que tanto as vítimas como também os próprios agressores sofrem de um trauma. Sobretudo os casos dos traumas dos agressores nazis e dos soldados americanos na guerra do Vietname são largamente documentados na

6 Kühner (2002: 36 e *passim*). O termo *man-made disaster*, largamente usado na bibliografia sobre o trauma coletivo, é problemático, porque implica que as catástrofes naturais não são causados pelo homem. A este respeito, seria necessário uma diferenciação mais cautelosa, pois algumas catástrofes naturais são certamente efeitos das ações humanas. Daí que filósofos (para não falar de políticos, sociólogos, etc.) contemporâneos como Sloterdijk possam classificar catástrofes naturais como *man-made disasters* e eventos traumáticos de grau superior. Cf. *infra* a secção 4.4.

literatura psicológica.^[7] Os problemas que se levantam em relação a este facto são vários, mas limito-me a mencionar apenas dois:

- (a1) devem os traumas das vítimas e dos agressores ser olhados sob a mesma perspetiva, com os mesmos critérios e, aliás, designados com o mesmo nome, ou será isto um novo crime ou, ao menos, uma discriminação grave e ilícita?
 - (a2) Este problema complica-se ainda mais se tivermos em conta estudos relativamente recentes sobre o fenómeno dos *traumas transgeracionais*. Estes estudos demonstram que traumas graves relacionados com uma determinada geração podem afetar não só a geração seguinte, mas até a terceira e quarta geração subsequente.^[8] Haverá de todo critérios para uma averiguação diferente destes casos? Poder-se-á ainda falar de culpa no caso dos filhos ou netos de agressores e assassinos?
- (b) a distinção entre *trauma coletivo vivenciado diretamente*, *trauma coletivo vivenciado indiretamente* e *trauma simbólico*:
- (b1) um trauma coletivo apenas pode ser vivenciado diretamente por indivíduos, daí que se possa questionar se de todo faz sentido falar nestes casos de trauma coletivo. Há, no entanto, pelo menos um aspeto importante que justifica distinguir claramente entre traumas individuais e traumas coletivos vivenciados diretamente: o aspeto da terapia. Saber que há outras ou até muitas outras pessoas que sofrem do mesmo trauma pelas mesmas razões pode ser determinante para o processo de cura.
 - (b2) O que é um trauma coletivo vivenciado indiretamente? Este é um caso que talvez seja ainda menos bem refletido. Proponho aqui a seguinte descrição: Um trauma coletivo vivenciado indiretamente é o produto da identificação de membros de um determinado coletivo (não afetados diretamente pelo evento traumático) com outros membros do mesmo coletivo que foram afetados diretamente por um evento traumático. Um caso prototípico muito debatido na última década é o ataque terrorista às Torres Gémeas em Nova Iorque. Será que todos os americanos, ou até toda a civilização ocidental, foram traumatizados? Há cer-

7 Cf. Kühner (2002: 85-90), com indicação de vasta bibliografia.

8 Cf. Kühner (2002: 45-52), com indicação de vasta bibliografia.

tos dados que, pelo menos referente aos estadunidenses, parecem corroborar parcialmente esta tese.^[9]

- (b3) *trauma simbólico*: O uso deste termo justifica-se por duas razões, uma de cariz temporal, outra de cariz hermenêutico. Fala-se de trauma simbólico quando a ligação entre um evento traumático e a autodefinição de um coletivo é estabelecida através de uma narração.^[10] O caso prototípico é a narração de um evento traumático remoto que faz parte integrante da constituição e autodefinição do coletivo. Um exemplo seria o mito fundador do povo judeu em que os aspetos da expulsão e perseguição são fundamentais. O trauma é simbólico porque transmitido narrativamente, pelo património cultural e literário, mantendo-se vivo devido à tradição sempre renovada das interpretações em torno dele.

A distinção entre narração, experiência direta e experiência indireta de um trauma nem sempre é fácil de aplicar claramente, mas não é este o maior problema. Há um outro problema mais intrincado que revela até uma certa aporia e que se relaciona diretamente com esta distinção. Este problema prende-se com o processo de

- (c) *identificação* que parece ser uma espada de dois gumes. A identificação, sobretudo a nível coletivo, pode ter tanto um efeito benéfico curativo como um efeito maléfico de incitar ao ódio.
- (c1) Voltemos novamente aos escritos de Freud. Sobretudo em *Psicologia de Massas e Análise do Eu*, Freud discute uma série de obras sobre o fenómeno da identificação a nível coletivo.^[11] A identificação a nível coletivo, para Freud, é um processo com uma elevada carga de energia libidínica que implica, regra geral, uma forte identificação com um *Führer*,^[12] um *leader*, enquanto expoente máximo do respetivo coletivo. Outras obras, sobretudo

9 Cf. Kühner (2002: 119-136), que refere e discute vários trabalhos sobre este assunto, nomeadamente análises empíricas de dados muito concretos levadas a cabo imediatamente após os incidentes.

10 Dentro de um vasto leque de literatura sobre este assunto, cf. os clássicos Halbwachs (1950) e Assmann (1997).

11 Cf. Freud (1921b), nomeadamente a parte inicial da obra, pp. 1-37.

12 É este o termo que Freud usa (cf. Freud 1921b: 22ss. e ao longo da obra).

as de Simmel, já tinham apresentado indícios fortes para sustentar a tese de que uma forte identificação coletiva não apenas seria capaz de fortalecer sentimentos de proteção e de segurança, mas que, para além disso, seria fundamental para superar e até curar traumas individuais.^[13] Este aspeto mantém-se, ainda hoje, extremamente importante no discurso sobre terapias do trauma.^[14] Freud explicava o efeito curativo através da introdução do novo impulso da morte, uma espécie de impulso antagónico ao impulso da libido. O impulso da morte é um impulso complexo com várias funções diversas: no fundo, é visto como um impulso para regressar ao ponto de partida, a um estado que antecede todo o desenvolvimento para uma maior complexidade, ou seja, um impulso para regressar à simplicidade da origem. Daí também a sua importância para a cura do trauma: o impulso da morte promete a reconquista da segurança e proteção pré-traumática, daí o seu carácter fundamentalmente regressivo. Por outro lado, haveria, segundo Freud, uma espécie de dialética antagónica no processo da identificação coletiva, uma vez que Freud viu no fenómeno da ‘agregação’ – tanto no sentido da ‘copulação’ como no sentido da mera aglomeração de elementos da mesma espécie – uma das causas mais poderosas da libertação de grandes quantidades de energia libidinosa que permitiria a reprodução individual.^[15] Daí que a ‘agregação’ seja para Freud, paradoxalmente, a combinação dos impactos dos dois impulsos, uma vez que a reprodução é, ao mesmo tempo, o efeito imediato da libido como também a manifestação real do impulso (da morte) de restabelecer, transgeracionalmente, o estado original.

- (c2) Chegamos ao ponto onde surge, no raciocínio hipotético de Freud, o efeito ‘maléfico’ da identificação coletiva.^[16] Esta, por ser regressiva, suspende em grande medida os mecanismos indi-

13 Cf. o artigo de Brunner (2010) que aborda mais detalhadamente a questão da receção freudiana de Simmel.

14 Cf. Kühner (2002: 85ss., 138ss.) e Brunner (2010) que salientam a extrema importância deste aspeto para a questão da cura de traumas coletivos.

15 Cf. Freud (1921b: 51ss., 92ss.).

16 Cf. Freud (1921b). As mais variadas versões deste raciocínio que remontam também a outros autores revistos criticamente por Freud, aparecem ao longo da obra.

viduais responsáveis pela imunidade e segurança psíquica individual, substituindo-os pelos mecanismos imunitários coletivos. Os indivíduos, entregando-se aos poderes e à promessa de segurança do coletivo forte, perdem todas as inibições, regredindo ao nível de animais brutos sem consciência moral. Tudo é permitido desde que o coletivo, ou o seu *Führer*, o permita. Visto que o coletivo, tal como o Eu, necessita de distinguir inequivocamente entre interior e exterior, entre amigo e inimigo, é óbvio que tudo o que está fora do coletivo e que ameaça a integridade dele pode ser combatido sem a mínima piedade.

- (c3) Esta lógica subjaz também à teoria do ‘*chosen trauma*’ de Vamik Volkan que data de 1990 e que se tornou uma das mais citadas na literatura traumatológica das últimas duas décadas.^[17] O que Volkan quer mostrar é simples e no fundo bem conhecido no discurso político sobre a constituição de identidades. As identidades nacionais precisam de uma ou várias narrativas constitucionais. Estas narrativas podem ser de duas espécies, ou são histórias de sucesso e glória que alimentam o orgulho nacional, ou são eventos traumáticos que criam o sentimento de identidade pelo caminho inverso. O maior mérito de Volkan está talvez na criação do termo *chosen trauma*. Referindo o caso da constituição da identidade do novo estado da Sérvia através da recorrência consciente ao evento traumático remoto da perda da batalha do campo de melros contra os otomanos, decorrido há 600 anos, Volkan chama a atenção para o aspeto da *funcionalização política* de traumas coletivos, e com isso para a categoria dos assim chamados traumas simbólicos.
- (c4) Que a identificação é uma espada de dois gumes mostra-se, talvez, ainda mais nitidamente no aspeto da *cura*. Como já foi exposto, e inúmeros casos concretos parecem corroborar esta tese,^[18] o sofrimento individual de um trauma que é classificável como trauma coletivo, seja qual for a sua subcategoria, parece ter hipóteses de cura significativamente maiores se a pessoa trauma-

17 Volkan, Julius e Montville (Eds.) (1990); cf. também Volkan (2004) e outros artigos acessíveis na *homepage* do autor.

18 Cf. Kühner (2002: 85ss.; 138ss.) e Brunner (2010).

tizada se identifica com o coletivo traumatizado, ou seja, quando se sente emocionalmente acolhida, aceita e entendida pelo coletivo traumatizado. Se, no entanto, estas identificações acarretarem consigo, o que acontece quase sempre segundo a tese de Freud, um momento profundamente regressivo e ao mesmo tempo desinibidor, haverá o risco de a cura desembocar num ato de vingança ou na continuação da espiral violenta. Retribui-se um trauma sofrido infligindo um novo trauma a outros. Vários estudos demonstram que o mecanismo de vingança está praticamente ausente a nível individual, mas que desempenha um papel importante a nível coletivo,^[19] estando daí estreitamente ligado às narrativas traumáticas e ao fenómeno do *chosen trauma*, e consequentemente às decisões políticas concretas em situações em que surge a questão de como lidar com um determinado trauma coletivo.

4. Algumas perspetivas filosóficas sobre o trauma coletivo

Atendendo ao objetivo deste artigo de destacar algumas marcas importantes no discurso e na reflexão sobre o conceito de trauma coletivo, não posso deixar de referir algumas abordagens filosóficas que me parecem aprofundar o horizonte do debate aberto pela psicologia, psicanálise e sociologia. Limito-me a indicar aqui algumas questões que quatro filósofos, Adorno, Anders, Derrida e Sloterdijk, levantaram em torno do conceito de trauma coletivo.

4.1. Adorno

O filósofo talvez mais frequentemente referido nos trabalhos sobre o trauma coletivo é Adorno. A posição de Adorno é bem conhecida: O assassinato de 6 milhões de judeus, planeado, organizado e executado o mais fria e cruelmente pensável, com um rigor organizacional e burocrático quase inimaginável, constitui uma quebra brutal naquilo que se tem tido, desde Kant, como o decurso ascendente do espírito iluminativo. O holocausto é um trauma profundo no sentido de nem sequer haver a possibilidade de o entender, tornando-se assim numa cicatriz perpétua que manifesta de forma extrema a dialética negativa

19 Cf. Kühner (2002: 37s.).

da nossa história. Esta dialética negativa consiste na insuperável aporia de que não há palavras para fazer entender o que aconteceu, existindo, porém, ao mesmo tempo, o imperativo, denominado por Adorno de ‘categórico’, de tentar entender as razões que levaram ao holocausto e de fazer tudo para evitar que algo semelhante se possa repetir.^[20] Somente assim se quebraria a maldição do passado. Esta meta, no entanto, parece ser inatingível, pela inacessibilidade das causas em questão.^[21]

O que distingue a abordagem adorniana do trauma das teorias sociológicas e psicológicas é o facto de ele entender a época histórica da contemporaneidade pós-Auschwitz como traumática em si mesma. O fenómeno do trauma transforma-se em Adorno numa característica universal inextrincável que não deixa, em princípio, nenhum lugar para a esperança na possibilidade da cura.

4.2. Anders

O filósofo Günther Anders, primeiro marido de Hannah Arendt, sustenta uma perspectiva sobre o trauma que em muitos aspetos se assemelha àquela de Adorno. Também Anders parte do princípio da traumaticidade do nosso tempo, da quase impossibilidade da cura, da enorme dificuldade de aceder às causas do trauma universal contemporâneo. A sua determinação do trauma, no entanto, diverge em vários aspetos da de Adorno. Para Anders, o lançamento das bombas atómicas sobre Hiroshima em 6 de agosto de 1945, e três dias mais tarde sobre Nagasaki, foi, pelo seu impacto traumático, um acontecimento ainda mais grave do que o próprio holocausto. Se, após Auschwitz, a antiga frase *Todos os homens são mortais* tinha que ser substituída, irreversivelmente, pela frase *Todos os homens são assassináveis*, esta última frase, após Hiroshima e Nagasaki, tinha de ser novamente alterada para *A humanidade no seu todo é assassinável*.^[22] O hiato qualitativo na escala do terror consiste no facto

20 Adorno (1966: 358): “Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz sich nicht wiederhole, nichts ähnliches geschehe.”

21 Adorno (1977: 572): “Aufgearbeitet wäre die Vergangenheit erst dann, wenn die Ursachen des Vergangenen beseitigt wären. Nur weil die Ursachen fortbestehen, ward sein Bann bis heute nicht gebrochen.”

22 Anders (1988: 243). Anders não é o único filósofo a sustentar que a construção e o uso da bomba atómica sejam pior que o holocausto. Hannah Arendt, em *Eichmann em Jerusalém*, tinha escrito o seguinte: “As razões particulares que podem levar à repetição dos crimes cometidos pelos nazis são mais plausíveis ainda. Há uma coincidência assustadora entre a atual explosão demográfica e a descoberta de meios técnicos que, graças à automatização, não só tornarão “supérflua”, a nível de

de que, mesmo se a bomba atômica fosse eliminada, não seria possível destruir o *know-how* da sua produção. Traumático não é apenas a *impossibilidade definitiva* de remover as causas do trauma, mas antes também a *incapacidade fundamental* de lhe fazer frente. Sintomático desta incapacidade é a resposta do piloto do avião que largou a bomba atômica, Claude Eatherly, à pergunta de Anders sobre o que tinha pensado durante o seu voo: “Eu não conseguia, de maneira nenhuma, tirar da cabeça os 175\$, que ainda me faltavam pagar da prestação do frigorífico.”^[23] A banalidade do mal não é, segundo Anders, uma mera circunstância, mas antes um traço característico de todos nós, cidadãos de um mundo que possui os meios para a sua própria extinção. Anders chama a este traço característico o *declive prometeico*, que consiste numa desproporção abismal entre a nossa capacidade de sentir e a capacidade de produzir/fazer. Comparada com a última, a capacidade de sentir ou capacidade emocional estaria ainda num estado arcaico, simplesmente incapaz de acompanhar devidamente as maravilhas e atrocidades da tecnologia avançada. Aumentar as nossas capacidades de fazer frente ao trauma, de o entender melhor, exigiria que houvesse um compreender num sentido pleno, um compreender em que participariam todas as faculdades do ser humano e sobretudo as emocionais, pois somente um tal compreender permitiria alcançar um fundamento sólido para a decisão moral. Quando falta um tal compreender pleno, haverá apenas aquele ‘colaborar’ ignorante e daí fatal que tanto em Anders, como em Adorno e sobretudo em Arendt, é tido como uma das principais razões para os desastres humanos.

4.3. Derrida

A ‘traumatologia’ de Jacques Derrida faz-se valer da tese de Freud sobre a necessidade de supor a existência de um impulso da morte, antagónico ao impulso libidinal. Em várias obras,^[24] Derrida sustenta que haja, para além do sistema imunitário, um meta-sistema autoimunitário, relacionado com o impulso da morte, que aspira à autossuspensão do sistema imunitário normal

trabalho, uma grande parte da população, como também, por causa da energia nuclear, permitirão resolver esta dupla ameaça mediante a utilização de engenhos ao lado dos quais as câmaras de gás de Hitler parecerão toscos brinquedos de crianças. Isto, só por si, deveria ser suficiente para nos fazer tremer.” (Arendt 2003: 352).

23 Anders (1988: 268).

24 Cf. particularmente Derrida (1996) e Borradori (2004).

como último refúgio em situações de colapso total. Aplicando a lógica da autodestruição ao nível coletivo, ou melhor, ao nível da humanidade em geral, Derrida distingue ainda entre duas possibilidades opostas para a realização efetiva da autodestruição, uma benéfica e outra maléfica. Começo pela maléfica. A autodestruição maléfica empenha-se, sem saber em cada caso disso e daí no fundo inconscientemente, em ações que, mais cedo ou mais tarde, resultam no suicídio. Derrida aplica este *insight* ao evento traumático do 11 de setembro. Teriam sido os próprios Estados Unidos – através da sua política externa, do treino militar dos seus futuros inimigos, do fornecimento de armas e de saber tecnológico, mas também através da produção cinematográfica de um imaginário suicidário – que agiram em prol da sua própria aniquilação, ou dito mais modestamente, em prol do aumento significativo da sua vulnerabilidade.^[25] Este tipo de agir é, no entanto, característico de toda a humanidade. É o reflexo da nossa incapacidade de lidar com o além-fronteiras, com tudo aquilo que está fora do âmbito daquilo que constitui a nossa *comunitas* e *imunitas* e que é experienciado como profundamente ameaçador, devido a uma má interpretação e um esquecimento ontológico deste além-fronteiras que também é chamado de aporia e morte.^[26] O verdadeiro trauma de toda a humanidade é, daí, não relacionado com o passado nem com o presente, mas com o futuro.^[27] É a angústia profunda de algo que é tão terrível que leva, necessariamente, à nossa aniquilação. É óbvio que esta traumatologia, muito ao contrário de Adorno e Anders, corre o perigo interpretativo de desvalorizar experiências traumáticas reais do passado como fenómenos, para falar como Nietzsche, ‘demasiado humanos’, dando até mesmo às vítimas uma certa parte da culpa pelo trauma que sofreram. Só se o homem aprender a lidar de uma maneira totalmente inversa com o além-fronteiras, se aprender a encarar o absolutamente incalculável e indeterminável como dádiva, se aprender a aceitar sem medo e incondicionalmente o visitante como amigo e hóspede, sem auscultá-lo antecipadamente, só e somente então o meta-sistema autoimunitário mostrará o seu lado benéfico e salvador.

25 Borradori (2004: 148-165; 239-245).

26 O texto de Derrida (1993) debruça-se quase que exclusivamente sobre este tema.

27 Borradori (2004: 160ss.; 240s.).

4.4. Sloterdijk

Termino esta ‘visita guiada’ às ‘traumatologias’ com umas breves notas sobre Peter Sloterdijk que se tornou, pelas suas obras recentes, num verdadeiro traumatólogo e imunólogo filosófico. Sloterdijk coloca o aspeto da imunidade no centro da sua fenomenologia antropológica. Classificando o homem como *homo imunologicus*, Sloterdijk sustenta que a construção de ‘esferas’ imunitárias e o viver nelas é o traço fundamental que está não só na origem ontogenética de todos os homens, mas que determina também o desenvolvimento filogenético da humanidade. Para além destes dois aspetos, colocam-se os mais diversos desafios sociológicos, políticos, científicos e filosóficos no que respeita por um lado às estratégias imunológicas para a manutenção das esferas e, por outro lado, à sua comunicação, interação e convivência recíprocas.

Enquanto a volumosa trilogia *Esferas*^[28] nos apresenta a história da humanidade como história da construção de esferas imunológicas e aborda, do ponto de vista de uma antropologia sistemática, a função da esfera imunológica pré-natal do ventre da mãe,^[29] é na obra mais recente *Tens de mudar a tua vida - sobre antro-potécnicas*^[30] que Sloterdijk se dedica mais precisamente à análise da mecânica e lógica da construção, manutenção e multiplicação das esferas imunológicas no mundo contemporâneo. Ao contrário das teorias tecnóforas de Adorno, Anders e Derrida, Sloterdijk confere à técnica um papel predominante na construção e no desenvolvimento das esferas imunológicas hodiernas, às quais dá o nome de ‘espumas’. Na perspectiva de Sloterdijk, a técnica inteligente e criativamente aplicada e a reflexão sobre a mesma são os meios fundamentais capazes de apaziguar o potencial de violência inerente a uma qualquer estratégia imunológica. A habilidade de usar a técnica apropriadamente desenvolver-se-á, no entanto, apenas se o homem alterar a sua própria noção de técnica, entendendo a técnica não como domesticação do ser, mas antes como forma e meio de entender e conceber a interação entre sistemas imunológicos, bem no sentido da teoria de sistemas de Niklas Luhmann. Nesta tarefa, o homem, a longo prazo, não se pode esquivar da possibilidade de se tornar, ele próprio, objeto da técnica.^[31]

28 Sloterdijk (1998, 1999, 2004).

29 Temática abordada no primeiro volume das *Esferas* (Sloterdijk 1998).

30 Sloterdijk (2012).

31 Cf. Sloterdijk (2001: 220ss.). Esta obra contém, aliás, também o texto do discurso de Elmau, publicado sob o título *Regras para o Parque Humano* e que desencadeou, nos anos de 1999 e 2000, um debate aceso entre Sloterdijk e filósofos como Habermas, Tugendhat, Frank e outros.

Em correspondência com a concepção da história da humanidade como *história da criação de esferas imunológicas*, esta mesma história também pode ser reconstruída como *história traumatológica*. Após as três humilhações narcísicas que as ciências, segundo Freud, infligiram ao ser humano – a humilhação do narcisismo cosmológico por Copérnico, a humilhação do narcisismo antropocêntrico por Darwin, a humilhação do narcisismo psicológico pelo próprio Freud – já se vislumbram, segundo Sloterdijk, novas humilhações a nível da humanidade, das quais menciono apenas três: a humilhação do homem pelo seu duplicado, o computador, a humilhação do homem pela natureza que mostrará ao homem a sua incapacidade de conviver com ela ecologicamente, e a humilhação do homem através dos avanços na robótica, genética e biônica que serão capazes de simular, clonar e perverter as manifestações mais íntimas da condição humana.^[32]

Passar pelas experiências da construção e do colapso das esferas imunológicas é algo a que o homem não pode fugir. É uma característica que pertence à nossa existência e que até nos assegura dela. Daí que Sloterdijk sugira substituir a frase cartesiana *Penso, logo existo* pela frase traumatológica *Sou humilhado, logo existo*.^[33] A teoria do trauma, segundo Sloterdijk, é assunto e tarefa de todas as ciências, de toda a arte e de toda a filosofia. Fazê-la bem pressuporia, no entanto, uma reforma profunda da própria divisão das ciências e das suas respectivas metodologias, reforma essa cujo esboço Sloterdijk apresentou no livro mencionado sobre as antropotécnicas.^[34]

5. Nota conclusiva

Esta abordagem muito sinótica teve como objetivo dar uma noção da *diversidade e dispersão* das teorias sobre o trauma coletivo. Um certo desnível verificar-se-á certamente entre as perspetivas psicológicas, psicanalíticas ou psicossociológicas por um lado, e as perspetivas filosóficas por outro. Embora todos os autores filosóficos abordados neste artigo possam ser considerados pós-metafísicos, não seria de todo falso detetar nas suas reflexões sobre o fenómeno do trauma um pendor ‘metafísico’, pelo simples facto de encararem a traumaticidade (ou a lógica do trauma) como traço estrutural inerente à humanidade ou à história da humanidade. Penso que o projeto de estabelecer pontes entre as

32 Sloterdijk (2001: 345ss.).

33 Sloterdijk (2001: 346).

34 Sloterdijk (2012: particularmente 248).

diversas perspetivas científicas / ‘disciplinares’, de atentar mais agudamente nas ligações que já existem entre elas, e de fomentar a criação de um horizonte que serviria como uma base suficientemente comum para proceder a comparações, confrontações e aproximações, é de maior interesse não só para as ditas disciplinas académicas, mas para a sociedade em geral.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- ADORNO, Theodor W. (1977) [1959]. *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, in Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften, Vol. 10.2.* (pp. 555-572). Frankfurt/M., Suhrkamp
- ANDERS, Günther. (1988). *Die Antiquiertheit des Menschen. Vol. I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution.* (Reimpressão da 7ª ed.). München, Beck
- ARENDT, Hannah. (2003). *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal.* Introdução de António de Araújo e Miguel Nogueira de Brito. Trad. De Ana Corrêa da Silva. Coimbra, Edições Tenacitas
- ASSMANN, Jan. (1997). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München, Beck
- BESSET, V. L., Zanotti, S. V., Vieira, M. P., Costa, L. S., Silva, G. V. D., Brito, B. P. M. e Maluf, A. P. (2006). *Trauma e sintoma: da generalidade à individualização.* *Revista Mal Estar e Subjetividade*, vol. 6, nº 2. Consultado em janeiro, 20, 2015, em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S151861482006000200003&script=sci_arttext
- BORRADORI, Giovanna. (2004). *Filosofia em Tempo de Terror: Diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida.* Trad. de Jorge Pinto. Porto, Campo das Letras
- BRUNNER, Markus. (2010). *Zum Begriff des ‘kollektiven Traumas’. Oder: Wie angemessen über das Leid von Menschen sprechen in Zeiten inflationierender Opferdiskurse?* Consultado em janeiro, 20, 2015, em <http://www.agpolpsy.de/wp-content/uploads/2010/06/vortrag-kollektive-traumata-sfu.pdf>
- DERRIDA, Jacques. (1993). *Apories: Mourir – s’attendre aux limites de la vérité*, in [A.A.V.V.]. *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida.* Paris, Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques. (1996). *Foi et savoir: les deux sources de la « religion » aux limites de la simple raison*, in Derrida, J. & Vattimo, G. (Eds.). *La religion.* (pp. 9-86). Paris/Rome, Seuil/Laterza
- FREUD, Sigmund. (1921a). *Jenseits des Lustprinzips* (2ª ed.). Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Consultado em dezembro, 28, 2014, em <http://www.gutenberg.org/files/28220/28220-h/28220-h.htm>
- FREUD, Sigmund. (1921b). *Massenpsychologie und Ich-Analyse.* Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Consultado em dezembro, 30, 2014, em <http://www.gutenberg.org/files/30843/30843-h/30843-h.htm>

- HALBWACHS, Maurice. (1950). *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaire de France
- KÜHNER, Angela. (2002). *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September*. Berlin, Berghoff Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung. Consultado em dezembro, 20, 2014, em <http://www.berghoff-foundation.org/fileadmin/redaktion/Publications/Papers/Reports/br9d.pdf>
- SLOTERDIJK, Peter. (1998). *Sphären I – Blasen*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- SLOTERDIJK, Peter. (1999). *Sphären II – Globen*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- SLOTERDIJK, Peter. (2001). *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- SLOTERDIJK, Peter (2004). *Sphären III – Schäume*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- SLOTERDIJK, Peter (2012). *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt/M., Suhrkamp
- VOLKAN, V., Julius, D. and Montville, J. (Eds.) (1990). *The Psychodynamics of International Relationships*, Vol. I: Concepts and Theories. Lexington, MA, Lexington Books
- VOLKAN, Vamik. (2004). *Chosen trauma, the political ideology of entitlement and violence*. Consultado em dezembro, 15, 2014, em <http://www.vamikvolkan.com/Chosen-Trauma,-the-Political-Ideology-of-Entitlement-and-Violence.php>

NATUREZA HUMANA E CONFLITO

Manuel Gama

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRAGA, PORTUGAL.
mrcgama@ilch.uminho.pt

1.

«Em tempo de guerra não se limpam armas». Este dito do senso proverbial tem muita pertinência e, nesse sentido, estamos aqui a pensar a(s) guerra(s) em tempo de paz, ou seja, a «limpar as armas». Em tempos de acalmia, devemos refletir sobre as razões que levam os seres humanos a desembocar numa das dimensões mais estúpidas, mais inexplicáveis, e também das mais trágicas, do agir humano. Aliás, é também um processo contraditório, pois, à máxima “se queres a paz, prepara a guerra”, devia apor-se e praticar-se esta outra: “se queres a paz, vive em paz”.

O ideal seria que a guerra já só restasse como assunto histórico, literário, filosófico. O direito internacional deveria ser o bastante profilático de se atingir tais situações. Indo à génese dos conflitos, não há “guerras justas”, poi entre os contendores alguém agiu de forma errada, isto é, não ética.

2.

Olhando para o tema do XVI Colóquio de Outono, «Conflito e trauma», e na linha temática de Filosofia e Cultura, “Pensar a(s) guerra(s) em tempo de paz”, ponderei num assunto que está subjacente às várias dimensões em causa. No âmbito da Antropologia Filosófica, decidi tratar do tema da natureza humana e a sua relação com o conflito, tendo como pano de fundo o pensamento do fundador da Etologia moderna, Konrad Lorenz (1903-1989), prémio nobel da Fisiologia e Medicina, em 1973.

3.

No domínio antropológico, podem apontar-se dois tipos de conflitos associados a tensões: conflitos culturais e conflitos de natureza. Nem uns nem outros

são “puros”, pois não há no ser humano um “natural” e um “cultural” puros; qualquer uma das dimensões está interpenetrada pela outra. No entanto, podemos tomar aqueles conceitos como operatórios e distinguir os referidos conflitos: nos “naturais” incluem-se todos os que têm a ver com as comumente aceites pulsões fundamentais: a de conservação do indivíduo (a dimensão da comida e da bebida) e a da conservação da espécie (ligada à cópula). Por exemplo, um dos conflitos que tem tendência a crescer exponencialmente é o da posse pela água. Como sem água não há vida, e ela escasseia nalgumas zonas do planeta, estará cada vez mais na génese de graves problemas conflituais.

Os conflitos de cultura, quer a nível coletivo, quer a nível individual, estão direta ou indiretamente ligados ao poder: construção de impérios (de maior ou menor monta), monopólios, domínio das fontes de energia, etc. Não é comum ouvir dizer a um homem rico ou poderoso que não quer mais dinheiro ou que o poder que tem lhe basta. A ganância humana, em facetas diversas, parece não ter limites.

Konrad Lorenz, como analisaremos adiante, vê a agressão como outro dos impulsos fundamentais. Este autor observou situações semelhantes, neste âmbito, nos domínios humano e animal. No entanto, no mundo humano, a astúcia da razão dá-lhe um carácter específico. Isto é, no homem, a agressão não tem limites. Nada no mundo animal é comparável, por exemplo, com a tragicidade do holocausto hitleriano.

Em síntese: por um lado, o homem é conflituoso por natureza (como vamos tentar compreender); por outro, é preciso ver que caminhos deve a própria humanidade trilhar no sentido de fazer a profilaxia, pelo menos nos efeitos nefastos, dessa tendência dita “natural”.

4.

Vários filósofos, e outros pensadores, desde o período clássico grego, se vêm interrogando e publicando obras acerca desta interrogação fundamental: O que é o homem? Ou seja, qual a sua natureza? O que o distingue dos outros seres? E, é claro, no próprio ato de perguntar já se define bastante de si: um ser que faz perguntas. Aliás, o único ser que faz perguntas e “exige” respostas. Mas o tipo de resposta nunca está totalmente esgotado. Entramos, então, no problema da natureza humana que, dada a sua complexidade, não é fácil de enunciar, pois não é algo acabado. Daí, ao longo da história do pensamento, vários autores, em posições muitas vezes inconciliáveis, focarem essa subs-

tancial dimensão por prismas muito diversos. Desde o pensamento de Platão e Aristóteles, passando pela doutrina bíblica, e por outros filósofos como Descartes, Kant, Marx, Sartre, ou pensadores de outra índole como Freud, Skinner, Lorenz, Laín Entralgo, e ainda pensamentos de outras coordenadas geográficas como por exemplo o confucionismo ou o hinduísmo, tudo são peças complementares de um *puzzle* sempre inacabado. As posições ou linhas de focagem da questão são inumeráveis: histórica, mítica, ética, religiosa, arquetípica, fenomenológica, estrutural, marxista, freudiana, junguiana, existencialista, estruturalista. Como síntese, podemos dizer com Ortega y Gasset que o homem é tudo o que ele tem mais aquilo que lhe falta.

Na complexidade do assunto entram temas tão variados e fundamentais como saber o que é inato e o que é adquirido, a questão da substancialidade (unissubstancialismo ou dualismo?), a relação entre determinismo e livre-arbítrio (embora o homem não seja livre de abdicar da própria liberdade), a existência de Deus, a esperança de uma vida para além da morte (Stevenson e Haberman, 2005). Cada autor ou cada corrente de pensamento valoriza mais algum aspeto particular constituinte dessa natureza.^[1] Entre os vários autores, correntes ou teorias, que poderiam ser objeto de exploração no presente estudo, debruçamo-nos sobre o pensamento de Konrad Lorenz, que vê a agressão como um impulso inato ao próprio homem. Este tema encontra-se presente em vários dos seus escritos, mas especialmente em duas das suas obras há uma relação mais direta: *A Agressão. Uma História Natural do Mal* (1963)^[2] e *Estudos sobre o Comportamento Animal e Humano* (1971).^[3]

5.

Na tentativa de explicação da natureza humana, tem grande importância a disputa entre comportamentalistas e etologistas, representados, respetivamente, por Skinner (1904-1990) e Lorenz (1903-1989) que, por mera coin-

1 Por exemplo, em Platão predomina o regime da razão, no pensamento bíblico a relação com Deus, em Descartes o dualismo, em Marx a dimensão económica, em Freud a base inconsciente da mente, em Sartre a liberdade radical, em Skinner o comportamento condicionado.

2 Segundo entendido em língua alemã, a tradução mais fiel do título original desta obra daria a seguinte designação: *O assim chamado Mal. Para uma História Natural da Agressão*. O que, de facto, é diferente. Com o título que consta acima, o livro foi editado em Portugal, pela editora Relógio D'Água, Lisboa, em 2001.

3 Há a tradução portuguesa com o seguinte título: *Três ensaios sobre o comportamento animal e humano. As lições da evolução da teoria do comportamento*, Arcádia, Lisboa, 1975.

cidência, viveram em época quase sobreposta. Para os primeiros, as principais características do comportamento humano são aprendidas, enquanto para os segundos, são inatas. Isto é, para os comportamentalistas, toda a dinâmica do comportamento é condicionada pelos mecanismos ambientais. Perspetiva que é contestada pelos etologistas, os quais, pelos seus estudos, concluíram que há determinadas pautas comportamentais “animais” que não poderiam ser explicadas pela teoria da aprendizagem, pois só a via inata as torna inteligíveis. Tanto mais que determinados comportamentos não só se “opunham” à sua eliminação como resistiam à sua alteração; logo, a teoria explicativa ambientalista não era convincente.

A etologia procura explicar os comportamentos inatos, recorrendo não só ao passado do animal individual, mas tenta percorrer todo o processo evolutivo da espécie. Assim, para determinada característica, como por exemplo a agressão, a etologia procura mostrar a influência dos genes no processo inicial, assim como no referido processo evolutivo.

A publicação da obra de Edward O. Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis*, em meados da década de 1970, com as suas teorizações de cariz evolutivo sobre a natureza humana – defendendo que, tal como em relação ao comportamento animal, também o humano pode ser estudado pela via evolutiva -, tiveram um grande desenvolvimento. No entanto, um dos pioneiros desse tipo de tratamento nesta temática foi K. Lorenz.

6.

Para o etólogo e pensador austríaco o grande objetivo era compreender como os impulsos interiores explicam o comportamento, e como entre estes está a agressão como algo inato.

Pelos seus estudos etológicos, Lorenz concluiu que o comportamento parece ser causado pela conjugação entre estímulos exteriores e a situação interna, da qual deriva a disposição para a agressão (Stevenson e Haberman, 2005: 306-307). Entre os grandes impulsos, a par da agressão, estão a fome, a excitação sexual e o susto. Os padrões de comportamento, daí gerados, foram encontrados por Lorenz entre os animais e eram inatos, logo, não aprendidos.

Portanto, para Lorenz, aquilo que se encontra no ser humano, e que se denomina como “comportamento agressivo”, é instintivo; é um impulso a par de outros impulsos. Mas há uma especificidade peculiar neste impulso na espécie humana. Enquanto nas outras espécies esse impulso é orientado fundamentalmente para fora da própria espécie, no ser humano pratica-se muito a agressão intra-espécie. E mais: apesar de, entre os animais, serem praticadas agressões, raramente os ferimentos resultantes são extensos e profundos e é

muito invulgar o desfecho resultar em morte. Isto é, entre as outras espécies animais, a agressão tem mais a marca de “ameaça” do que de destruição. Entre os cães, por exemplo, depois da luta, aqueles que se dão por vencidos põem o seu pescoço ao dispor da boca do vencedor. Lorenz classifica estas atitudes como “comportamentos análogos à moral”, conforme dedica na sua obra *A Agressão*, todo o capítulo VII, que, ilustrativamente, faz preceder da epígrafe “Não matarás” (5º Mandamento). E acrescenta que, entre os contendores, o derrotado “produz mecanismos fisiológicos particulares destinados a *inibir o movimento de agressão prejudicial*” (Lorenz, 2001: 138),^[4] referindo, a propósito, alguns exemplos.

Lorenz vê a espécie humana como tendo evoluído a partir de outras, mas mantendo paralelos com elas, desde os mecanismos fisiológicos até aos padrões de comportamento. Mas somos diferentes, embora essa diferença não esteja no “reino” a que se pertence, mas no nível ou grau de ser que se é, estando os humanos no topo. Expressão dessa posição superior é a quantidade e a qualidade de conhecimentos, que concorrem para um maior autocontrole dos indivíduos na sociedade. Embora, como adverte Lorenz, “O homem gosta demasiadamente de se imaginar no centro do universo, não fazendo parte do resto da natureza, mas opondo-se a ela como um ser de essência diferente e superior.” (*Idem, Ibidem*: 250)

Tal como em muitos outros animais, o comportamento agressivo no humano é também expressão de um impulso inato.^[5] A explicação no humano insere-a Lorenz num processo evolutivo, em que a agressividade, embora também inata, ganhou contornos diferentes dos outros animais, mas manteve-se, fazendo parte da natureza da “natureza humana”. Qual o elemento, e ao mesmo tempo fator, que torna a agressão diversa no ser humano? A perspectiva de Lorenz é bem explícita:

Um paradoxo curioso quer que os dons mais preciosos de que o homem dispõe – as suas faculdades únicas de pensamento concetual e de linguagem verbal, que o elevaram a um nível superior ao de todas as outras criaturas e lhe deram o domínio do planeta – não sejam completas bênçãos. Todos os grandes

4 Itálico na fonte.

5 Opositores a determinados evolucionistas como Lorenz sustentam que, no ser humano, só há evidência para os impulsos do comer, copular e dormir; todas as outras dimensões do comportamento humano dependem mais da cultura do que da biologia (Cf. L. Stevenson, *Op. Cit.*, p. 319).

perigos que ameaçam de extermínio a humanidade são consequência diretas desse pensamento concetual e dessa linguagem verbal. (*Idem, Ibidem*: 269)

Isto é, os aspetos mais distintivos da espécie humana têm dado para o melhor e para o pior: para construir a paz e para fazer a guerra. E esta, de forma cada vez mais sofisticada: das pedras e dos paus passou-se para as balas e para as armas telecomandadas sucessivamente mais complexas e eficazes.

Se a agressão é inata, como postula Lorenz, colocam-se algumas questões: ter-se-á que lhe dar seguimento, tal como à fome e ao desejo de copular? Haverá restrições, pautadas por princípios morais, que conduzam ao conflito (à neurose, em sentido freudiano)? Se a agressão é, de facto, inata nos seres humanos, haverá esperança para o futuro da nossa espécie? Os apelos à razão terão efeitos profiláticos? E seria possível arredar todos os estímulos desencadeadores da agressão? Tudo questões com respostas só translúcidas. E, mesmo, se de todo, fosse possível eliminar a pulsão da agressão, pensa Lorenz que isso seria catastrófico, dado que, fazendo ela parte da natureza humana, também muitas das realizações humanas superiores deixariam de se realizar.

7.

Apesar de tudo, Lorenz revela todo o seu otimismo no derradeiro capítulo d' *A Agressão*. Acredita que se a razão e a linguagem são fatores nefastos, também por eles se virá exercendo uma força de seleção na direção correta que, até certo ponto, já se verifica: “As mesmas faculdades que forneciam ao homem utensílios e esse poder perigoso para si próprio dotaram-no também do meio de impedir o seu abuso: a responsabilidade racional.” (*Idem, Ibidem*: 2700)⁶ No entanto, o bem-estar da comunidade não é fruto unicamente do pensamento racional. Lorenz acha até que a situação contrária a esta é mais verdadeira (Cf. *Idem, Ibidem*: 276), contrariando o aludido Kant, que defende que o imperativo categórico “dever” advém unicamente da razão humana. Contra essa posição, o etólogo aduz logo o papel da afetividade - que significa sempre uma necessidade instintiva -, como fulcral no referido bem-estar.

Uma grande força contra o comportamento agressivo advém da sua ilegitimidade nas sociedades modernas, que se traduz na paz entre os cidadãos como o dever que precede todos os outros. Quando as condições ecológicas e sociológicas se afastam da orientação do comportamento instintivo do homem, é a

6 Lorenz, neste contexto, anota que a **função da moral** «é restabelecer um equilíbrio aceitável entre os instintos do homem e as necessidades de uma ordem social evoluída pela cultura» (p. 276).

“moral responsável” que vem compensar. É, pois, da “moral responsável” que, segundo o nosso autor, depende o destino da humanidade, pois é através desse mecanismo que os seres humanos controlam as suas inclinações naturais. (Cf. *Idem, Ibidem*: 283-284) Ou seja, é necessário que se vá continuando aquilo que ele, em *Três ensaios sobre o comportamento animal e humano*^[7], denomina de “domesticação do homem”. E acredita na evolução nesse sentido, conforme dá conta no derradeiro capítulo d’ *A Agressão*, que ele denominou de “Profissão de Otimismo”.

Nesse capítulo, depois da seguinte e significativa epígrafe de Goethe (Fausto):

*Nem chego a imaginar que haja ciência
Em que deveras creia, nem que saiba
Coisa alguma ensinar que aos homens sirva
E convertê-los possa, ou melhorá-los,*

O etólogo enuncia outras linhas orientadoras do seu pensamento: “Ao contrário de Fausto, eu imagino poder ensinar aos seres humanos alguma coisa que seja de molde a ajudá-los e a transformá-los para melhor.” (*Idem, Ibidem*: 305) Portanto, está explícito o seu anunciado otimismo: primeiro, na linha de Rousseau, o homem é dotado de perfetibilidade; segundo, ele está decidido a colaborar no seu melhoramento, mormente com o contributo das ideias constantes na obra que serve de suporte à nossa reflexão.

Apesar de consciente da eventual aparência anódina das suas propostas, ele desfia uma série de medidas em defesa da humanidade. A primeira, insere-a no princípio grego do “Conhece-te a ti mesmo” e, após isso, ver em que objetos (em vez de humanos), cada um de nós, pode descarregar a agressão na sua forma primitiva. Depois, recorrendo à linguagem psicanalítica, propõe o processo de sublimação das energias como forma de catarse através das artes, da ciência, do desporto, etc. Propõe ainda como outra forma de evitar a agressão, a par do autoconhecimento, o estabelecimento de relações humanas baseadas na amizade. A quarta medida, que aponta como a mais importante, é a de canalizar o “entusiasmo militante” para causas nobres, sobretudo as gerações jovens que estão ávidas de novas e fortes emoções.

7 Cf. Konrado Lorenz, *Três ensaios sobre o comportamento animal e humano*, Arcádia, Lisboa, 1975, pp. 148 e ss.

Outra das dimensões, especialmente anotada por Lorenz, é o riso e o sentido de humor. Por um lado, “Rir juntos com vontade cria um laço muito semelhante ao que cria o entusiasmo por um mesmo ideal.” (*Idem, Ibidem*: 321) Ou “Os cães que ladram às vezes mordem, mas o homem que ri nunca dispara.” (*Idem, Ibidem*: 322) O seu discurso também dá guarida ao saber do velho ditado latino do *ridendo castigat mores* (rindo criticam-se os costumes), colocando-o como um forte aliado da moral racional, pois o humor “exerce sobre o comportamento social do homem uma influência que, em certo sentido, é absolutamente análoga à da responsabilidade moral: tende a fazer do nosso mundo um local mais honesto e portanto melhor.” (*Idem, Ibidem*: 324)

Portanto, Lorenz apoia-se no que representa o riso e o humor, para aí ver vincada a linha que mostra que o homem tem vindo a tornar-se cada vez mais humano. O riso e o humor, podemos dizer com Lorenz, seriam a principal marca que distingue os seres humanos dos outros animais. Essa marca será o carril da história no qual Lorenz assenta a sua profissão de fé no devir e no porvir da humanidade: “Resumindo, acredito que a verdade acabará por vencer.” (*Idem, Ibidem*: 324-325)^[8] E a locomotiva deverá ter como alimento o amor e a amizade, orientados pela razão humana:

A conclusão evidente é que o amor e a amizade devem compreender toda a humanidade e que devemos amar todos os nossos irmãos humanos sem discriminação. (*Idem, Ibidem*: 326)

Creio no poder da razão humana, tal como creio no poder da relação natural. Creio que a razão pode exercer e irá exercer uma pressão seletiva na boa direção. (Cf. *Idem, Ibidem*: 327)

Em conclusão final, aquele é o seu credo, embora tenha deixado registado no livro que escreveu no ocaso da sua longa vida, *O Homem Ameaçado* (Cf. *Idem, 1988*: 246), que nada se pode prever sobre a sobrevivência ou o fim do *Homo sapiens*. No entanto, considera ele, o nosso dever é o de lutar pela sua sobrevivência.

8 O itálico está na fonte.

Referências

- LORENZ, Konrad (1974), *Os Oito Pecados Mortais da Civilização*, tradução de Artur Morão, Moraes, Lisboa, [1973].
- LORENZ, Konrad, (1975), *Três ensaios sobre o comportamento animal e humano. As lições da evolução da teoria do comportamento*, tradução de Noémia Seixas, Arcádia, Lisboa, [1965].
- LORENZ, Konrad (1988), *O Homem Ameaçado*, S/ trad., de Dom Quixote, Lisboa, [1983].
- LORENZ, Konrad (2001), *A Agressão. Uma História Natural do Mal*, tradução de Isabel Tamen, Relógio D'Água, Lisboa, [1963].
- STEVENSON, Leslie e HABERMAN, David L. (2005), *Dez Teorias da Natureza Humana*, tradução de Adail Ubirajara Sobral, Martins Fontes, São Paulo, [1998].

THE EARLY NINETEENTH-CENTURY ENGLISH POPULAR RADICAL PRESS AND TODAY'S ANTI- CAPITALIST PROTEST MOVEMENT

Georgina Abreu Joanne Paisana

georginaabreu@ilch.uminho.pt | jpaisana@ilch.uminho.pt

UNIVERSITY OF MINHO, CENTRE FOR HUMANISTIC STUDIES, BRAGA, PORTUGAL

Introduction

The early nineteenth-century English popular radical press and today's anti-capitalist protest movement have conflict and trauma in common, and both involve change. Cultural and social change is an intrinsically dynamic process which builds upon pre-existing foundations. It is, therefore, crucial to explore the connections between present-day protest movements and past political and cultural traditions in order to understand the present through the past.

The current paper stresses the role played by marginal voices in the process of social and cultural change. One of these voices, "Occupy Wall Street" (OWS), deserves special attention. As a movement that questions global financial capitalism, OWS has redirected political focus, not only by physically occupying the emblematic centre of power in America, but also by elevating the issue of economic inequality to the forefront of public attention. OWS exhibits exciting forms of political and social expression. The occupation of the public space, the denunciation of corruption, and the value put upon democratic principles and on the free circulation of ideas link this movement to other past dissenters. The action of OWS is part of a long heritage of resistance against injustice and oppression. This connectedness – acknowledged by the *Declaration of the Occupation of New York City (DO-NYC)*^[1] – is one of the most engaging aspects of OWS. The heritage goes back not only to the movements cited in the *Preface* of the above-mentioned *DO-NYC* – the "Diggers" in

1 This document was transcribed in its entirety and edited by Lex Rendon, Ryan Hoffman, and the Call to Action Working Group, and accepted by the NYC General Assembly, on 29 September 2011.

England during the tumultuous 1640,^[2] the Paris Commune in 1871, and the workers' militias in Barcelona in 1936 – but also to the political and cultural traditions of English popular radicalism.^[3] This relationship is visible in the texts produced by the authors and publishers of the London popular radical press.^[4] English popular radicalism was not just a movement of resistance; it looked forward to the future.

Two features of popular radical culture are present in today's anti-capitalist movements: the capacity to define a mobilising, forward-looking political agenda and the defence of the freedom of the press often carried out in a mock-satirical style. The radical intervention did, in effect, define extensive parliamentary reform as their political agenda and the defence of the freedom of speech and of the press as its most important instrument. The personal courage displayed by many radicals in court and prison in defence of the freedom of the press has contributed decisively to the expansion of the public sphere – a condition for the type of political and cultural change envisaged. That is the reason why the struggle for the freedom of the press is rightly considered the crowning glory of popular radicalism.

The challenges faced today by representative democracy reveal the pertinence of these aspects of the radical legacy.^[5] Hence, radical journalism and satire were not the last expression of a blackguard subculture, but a cultural heritage that sheds light on and gives meaning to some politico-cultural movements in the present day public-sphere. Ripples of that tradition were kept alive

2 The “New Putney Debates”, organized by “Occupy London”, and held between Wednesday 15th October and Saturday 15th November 2014, were inspired by the Levellers’ and Diggers’ demands for social justice, civil rights and equal access to the land. The venue for some events was St. Mary’s Church in Putney, the place where the original Debates started on 28 October 1647.

3 The phrase “English popular radicalism” refers to the politico-cultural movement for parliamentary reform that put forth its roots in the 1790s through the publication of Thomas Paine’s seminal work *Rights of Man*, followed by the first artisan associations such as the London Corresponding Society, the emergence of the unstamped press and the great popular mobilisations of that revolutionary decade.

4 Henceforth referred to simply as “radical press”. Though we can find radical periodicals in the provinces, i.e. the influential *Manchester Observer*, or the *Sheffield Register*, the radical press was essentially the London radical press. It included many textual typologies – ranging from the satirical pamphlet to trial reports, advertisements, satirical prints, toasts, and songs – but the heart of the radical press was the radical periodical, a journal of political comment, made popular among the working people by William Cobbett in 1816.

5 As tragically seen in the terrorist attacks on the satirical magazine *Charlie Hebdo* in Paris, France, on 8th January 2015.

and carried through Victorian society into the present in coffee-houses, pubs, squibs, songs, and the Sunday press. Radicals helped influence modernity.

The present study aims to reveal that heritage. Section one – “the occupation of physical and intellectual space” – presents the strategies, modes and sites of both the seminal OWS movement and popular radicalism, the latter viewed fundamentally as a print culture. Section two – “planting the seeds of change” – identifies and interprets the common ground between present day protest and early nineteenth century popular radicalism. It examines the texts and images of the original OWS-New York City and OWS-London, which are juxtaposed with those of the authors and publishers of the radical press, namely the political texts of John Thelwall, the periodical journalism of William Cobbett and Richard Carlile, the satirical journalism of Thomas Wooler and the pamphlet satires by William Hone. The conclusion will interpret the meaning of the politico-cultural intervention of OWS in relation to the popular radical occupation of the public sphere. Do today’s protesters have the same eloquence and the same daring?

The Occupation of Physical and Intellectual Space

I lost my job & found an occupation

From 17 September 2011, a group of about 2,000 protesters occupied “a privately owned public space” called Zuccotti Park, near Wall Street in New York City, until 15 November, when the police evicted the occupants. Whatever the nature of its inception – spontaneous eruption or carefully planned action by committed activists^[6] – OWS succeeded in grabbing the attention of the broader public, and it made worldwide headlines. The purposes and the grievances addressed in the *DO-NYC* found an echo with the public at large:

As we gather together in solidarity to express a feeling of mass injustice, we must not lose sight of what brought us together. We write so that all people who feel wronged by the corporate forces of the world can know that we are your allies (Rendon et al., 2011).

6 The latter hypothesis seems to prevail. David Graeber (2011b), an American anthropologist and one of the core activists, gives an inside account of the original occupation process in “On Playing By The Rules – The Strange Success Of #OccupyWallStreet”, <http://www.nakedcapitalism.com/2011/10/david-graeber-on-playing-by-the-rules-%e2%80%93-the-strange-success-of-occupy-wall-street.html> (accessed 06/06/2014).

Success was unexpected, even for core OWS activists. In one of the most complete accounts of the experience seen from the inside – the survey conducted by Ruth Milkman, Stephanie Luce and Penny Lewis (Milkman et al., 2012) – most of the core activists interviewed said that they had been sceptical about the success of the *Adbusters's* call^[7] for a “Tahrir Square moment” in New York’s financial district. This call for a Tahrir Square moment seems to prove right Craig Calhoun’s view of OWS as part of an international wave of mobilization rather than just a domestic movement (Calhoun, 2013).

This broad appeal of OWS is explained, on the one hand, by the comprehensive array of specific concerns it allowed: it was a “floating signifier that everybody saw different things in”, Jonathan Smucker, 34, a community organizer, pointed out (Milkman et al., 2012: 22). The ingenious slogan “we are the 99 percent” and its manifesto united the people, hit by the current crisis of capitalism:

We are the 99 percent. We are getting kicked out of our homes. We are forced to choose between groceries and rent. We are denied quality medical care. We are suffering from environmental pollution. We are working long hours for little pay and no rights, if we’re working at all. We are getting nothing while the other 1 percent is getting everything. We are the 99 percent.^[8]

On the other hand, making Wall Street the symbolic target of the movement lent it a national, even worldwide, dimension. It was a symbol that resonated with people, especially with highly qualified young adults who are now unemployed and impoverished. They are the “young people, bursting with energy, with plenty of time on their hands, every reason to be angry, and access to the entire history of radical thought”. The sense of frustrated expectations makes them the “natural harbingers of revolutionary ferment” (Graeber, 2011b).

The ability of OWS to strike a chord with a large section of the public is also due to the movement’s redirection of political focus from debt to the overwhelming power of the banking system and its beneficiaries. OWS denounced

7 *Adbusters* is a Vancouver-based countercultural, ad-free, bi-monthly magazine. The original *Adbusters's* call for action is dated from July 2011 and is addressed to “you 90,000 redeemers, rebels and radicals out there”. It is seen as a “fresh tactic”, a fusion of the Arab Spring with the “acampadas” of Spain, to devise a demand that “awakens the imagination”. It can be accessed at <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html> (accessed 02/06/2014).

8 See <http://occupywallst.org> (accessed 06/06/2014).

this oligarchy: the 1 per cent, whose interests are set against the other 99 per cent of the population. This slogan united people and invited sympathy for the movement.



Figure 1. Occupy Wall Street-New York City.

The question posed is, therefore, of knowing whether these OWS core ideas point to an enduring influence on political discourse and action, (not only in the USA but around the world), and how these elements can be linked to past movements, namely English popular radicalism. Frances Piven (2012), distinguished Professor at the City University of New York, argues that OWS marked the beginning of a new cycle of protest in the USA, whereas David Plotke (2012), Professor of Politics at the New School for Social Research, characterizes OWS as a “flash movement”, albeit a vivid and significant one. Craig Calhoun (2013) finds a type of middle ground and argues that although OWS was (he uses the past simple to speak about OWS) “more moment than movement”, it may influence the course of social change, even if it does not survive as such.

Media attention to economic inequality and the system that furthers it certainly skyrocketed during OWS and remained in the news thereafter; on the other hand, it must be noted that OWS continued to spawn initiatives that survived the evictions in the USA and around the world; it created networks and events, and resurfaced in a variety of different contexts. One of them was the 1 May 2012 rally and march in New York City. Another one is “InterOc-

cupy.net” a network formed in the aftermath of the movement, which connects occupiers around the world online and through conference calls. The slogan “Get Informed! Get Connected! Get Active!” appeals to collective action for building a better world. More recently, it resurfaced in Hong Kong as “Occupy Central”, a movement for more democratic representation in that region of China.

These networks and events may plant the seeds of further social and cultural change. They involve many people in the issues raised by OWS, people who are frustrated and eager for new ideas. “OWS is part of a “cultural transformation”, not a space where people are just protesting”, said Lisa Fithian, “a space where people are ‘walking the long road of social and cultural change”” (Milkman et al., 2012: 39). OWS is a kind of genie that is out of the bottle, and the question is whether the political and economic mainstream will be able to put it back in.

At a theoretical level, this movement is also innovative. On the one hand, it has reintroduced the notion of class to the political agenda. The concept of the 99 per cent, the ordinary people, is set against the 1 per cent, the ruling class. The slogan “we are the 99%” was displayed on countless signs and posters, see Fig. 1, restoring the old concept of class struggle. In discursive terms, it is new language, a type of language that shifted the viewpoint, now targeting those at the top. There is also a critique of the “financialization” of capitalism which David Graeber (2011b) sees as a kind of shift back into something that could be described as feudalism, as direct juro-political extraction, that is, to “take other people’s things by legal means”. On the other hand, in the age of the internet, OWS emphasises the importance of the appropriation of physical space. Occupation is the symbolic assemblage of “the people” reclaiming public space to defy political and economic hegemony through the exercise of freedom of speech and communication. Occupation is thus rightly perceived as a threat by the political establishment because it upsets the usual symbolic control of those spaces by government and the forces of order (Calhoun, 2013).

The initial success of OWS is therefore strongly connected with the ability to expose grievances in the public space. Kalle Lasn, the co-founder and editor-in-chief of *Adbusters* considered in an interview that the occupation of the physical space of Zuccotti Park was vital: “One of the reasons why this movement became so big is because we had the boldness and the guts to say we are going to the center of global capitalism, the heart of which is Wall Street and we’re going to occupy it” (Lasn, 2013).

No matter the significance of the physical occupation of public space – it is important to have a physical forum to speak to society at large – occupation must be substantiated with the power of ideas. It must have “fuel”. The reclamation of a physical space is effective only if it is complemented with the occupation of intellectual space, that is, the physical and the cultural dimensions of the occupation are intimately connected. Political struggle becomes essentially rhetorical – we “live in a world of others’ words” (Bakhtin, 1986: 143). David Graeber also associates the success of OWS to the emphasis placed on knowledge by a core of people of mixed class backgrounds but with one strong aspect in common – a remarkably high level of education. Knowledge was viewed as the means to understanding the world:

It’s no coincidence that the epicenter of the Wall Street Occupation, and so many others, is an impromptu library: a library being not only a model of an alternative economy, where lending is from a communal pool, at 0% interest, and the currency being lent is knowledge, as the means to understanding. (Graeber, 2011b).

In this process, rhetoric is not only the tool of politicised struggle – a struggle over the control of meanings – it becomes power in itself. It constitutes a category (almost dramaturgical) through which the world is organized politically. The power to speak becomes part of the larger process of political and cultural appropriation. Words, images, music, and social media may contribute to bringing about social and cultural change, that is, rhetoric can help to fuel protest movements (Piven, 2012).

One of the novelties of the recent protest is precisely that the reclamation of the public space has merged with the digital technologies. Ann Mische and Philippa Pattison (2000) had already echoed the idea that nowadays political participation depends heavily on the existence of social networks, both as conduits of information and resources and as qualitative support for the social and cultural ties essential to community solidarity and/or collective action. In the case of OWS, the digital technologies have intensified these processes. 35% of respondents in the above-mentioned survey (Milkman et al., 2012: 7) said that their main source of information was the internet and 14% said they relied on the social media – Facebook, Twitter and YouTube.

This needs, however, some explanation. It is necessary to separate the waters. Kalle Lasn (2013) has argued that digital communications kept the movement growing and that the role of the website “occupywallstreet.org” was

decisive, as well as all the websites that sprang up thereafter. However, while the possibilities afforded by the internet were vital, there is also the conviction that the internet alone will not change the world. Wolfgang Kraushaar (2013), German political scientist at the Hamburger Institut für Sozialforschung, argues that social beings need to go out onto the street and do something with others. It was – and still is – vital to occupy the public space physically. The crux of the contemporary struggle against financial capitalism lies precisely in the fertile combination of physical and intellectual elements of occupation.

OWS illustrates this interconnectedness. The following excerpt of the statement of principles adopted by “Occupy Pittsburgh” in November 2011 (consistent with those adopted by “Occupy Wall Street” New York) emphasises the combination of physical and intellectual elements. The occupation of the physical space is seen as a precondition for the real political process envisaged – the practice of participatory, or deliberative, democracy:

We are a nonviolent, decentralized movement working to create a just society. We are claiming a space for public dialogue and the practice of direct democracy for the purpose of generating and implementing solutions accessible to everyone. To this end, we are exercising our rights to assemble peacefully and to speak freely, thus demonstrating our commitment to the long work of transforming the structures that produce and sustain these injustices (Le Blanc, 2012).

OWS wants to build a fairer world. Its public are “all people who feel wronged by the corporate forces of the world” (*DO-NYC*). These forces have their epitomes in the oligarchy formed by the financial and the political systems. They were especially targeted not only by OWS in the USA, but also by its global offspring.^[9] In “Occupy London”, for example, the occupants displayed ironic signs reading “trust me I’m a banker” and “trust him he’s a banker”; another one showed the face of Tony Blair, the former British Prime Minister, saying “Take me to The Hague”, an allusion to the International Court of Justice, at The Hague, in the Netherlands.

The political methodology of OWS is to use cooperation, participation and democratic processes to assert the power of the 99 per cent. Rachel Schragis, a young New York City artist and activist was inspired by the *DO-NYC*. She created *All of Our Grievances are Connected*, a flow-chart visualization of the *DO-*

9 At its peak OWS included 95 cities in 82 countries around the world.

NYC she posted on Facebook, which highlights the idea of the inclusiveness and interconnectedness of concerns. About this image, Schragis wrote:

This image is profoundly not a solution: to either the injustices we face or my own (infinitely smaller) creative concerns. It is a statement of the problem, and its material being does not reflect the world we want: to start, it is drawn with (toxic) sharpies and distributed through the (unsustainably powered) internet. And the reality it states, let us not forget, is pretty bleak. I dream about making spaces that inspire justice - not just collections of words that show what's wrong. And isn't this really what OWS is about, at its core? Believing that if we start by stating the problems correctly, a better world than we can currently envision is possible. Demanding that we dream up that world, and build that dream (Myerson 2011).



Figure 2. Rachel Schragis, *All of Our Grievances are Connected*, 2011.

This image spread quickly on the internet. The reason may lie in its ability to concisely identify the main anxieties: “too much \$ in too few hands”, “straight up corruption”, “disregard for human dignity”, “ecological irresponsibility”, “consolidation of information without accountability”, and “over-consolidation of power”. These grievances are linked by the phrase at the centre “Let These Facts be Known”, which emphasises the need for the free circulation of ideas to bring about change.

OWS challenges and refuses the privileging of economic interests over political and social ones. Democracy is paramount, and it is linked to the economy, hence the cry of “Democracy first!” The political process is brought to the fore. Old-fashioned top-down politics is rejected and emphasis is put on inventing new forms of democracy fired from below. Politics is inseparable from economic and social issues. The relinking of the political, the social and the economic is at the heart of OWS. It is the old “political economy” translated for the 21st century.

*The Lord giveth, and the LORDS taketh away.
Blessed be the way of the LORDS*

The boldness to imagine a better world links OWS to English popular radicalism. English radicals also wanted to change the world – ‘the things as they are’. For that, they built an “oppositional infrastructure” (Haywood, 2005: 5) that combined a “market for spoken debate” (Thompson, 1991a: 843) and the writings of the radical press. Discourse^[10] and its sites thus became the privileged territories of political confrontation. The spoken word was exercised in taverns, pubs, meetings and demonstrations, through debates, lectures, the reading and discussion of radical periodicals, even songs and toasts.

Although orality remains one of the defining features of radical culture, as David Worrall (1992) has shown, the arena where the radicals were most innovative was the radical press. Radicals used the press to challenge the aristocratic establishment and to publicise their political agenda of parliamentary reform near the new audience they had created in the aftermath of the Napoleonic wars.

Popular radicalism was a decentralised and heterogeneous movement that believed that the transformation of society would have to be political in the first place. For that, information and education were fundamental instruments; hence the importance attached to the information and commentary about parliamentary acts and debates, arrests and libel trials, petitions and public meetings, carried out in the radical press. The extension of readership to a working-class audience thus achieved is one of the most enduring contri-

¹⁰ The term “discourse” is used in the Foucauldian sense of production of knowledge through language, in complex interplay with ideology and power. “Discourse” becomes “historical event”, rather than just linguistic/logical production of meaning/argument.

butions of popular radicalism to the progress of society. The radical press was the main vehicle.

Kevin Gilmartin (1996: 30) characterizes the radical press as “stubbornly active and physical” intertwining a sense of communality with a mock-satirical attitude towards power, an attitude which Wood (1994) perceptively termed “delight in unrespectability”. In the aftermath of the Napoleonic wars, satire increasingly became a political weapon, an instrument for the demystification of the language of the establishment. It construed counter-meanings that subverted power relationships, as in the quotation from the radical periodical *The Black Dwarf* in epigraph. Ridicule, irony and truculence were not “tenacious forms of resistance to power” (Thompson, 1991b: 342), as they had been throughout the eighteenth-century (when the cultural and political hegemony of the ruling class was not challenged), but essentially tools of political confrontation. This role of satire is proclaimed in William Hone’s satire *The Right Divine of Kings to Govern Wrong*:^[11]

ARISE, O Satire! -- tune thy useful song,
Silence grows criminal, when crimes grow strong;
Of meaner vice, and villains, sing no more,
But Monsters crown’d and Crime enrobed with Power!

The use of the press as the radicals’ most important instrument of political intervention reveals a strategic shift towards what William Blake called “mental fight”,^[12] as opposed to “physical fight”. Rhetoric, art and propaganda became the privileged vehicles on the road to change. Political and social change was now seen as the product of the use of intellectual means of political influence. In effect, one of the originalities of popular radicalism is that most radical leaders were also authors. They were satirists, journalists, small-time publishers and booksellers, most of them autodidacts of an artisan background, who put their intellectual skills at the service of change. In a period of crisis, radicals made journalism and satire into bold “act” instead of simply “text”, and into a cultural, even counter-cultural, instrument with great popular appeal.

11 This 1821 satire is found in “The William Hone Bio Text, a biography, bibliography and etext archive” a thorough and well-researched website by Kyle Grimes, 2011. <http://honearchive.org/etexts/right-divine/right-divine-home.html> (accessed 02/06/2014).

12 This expression is taken from *Jerusalem*, a small poem in the preface to *Milton a Poem*, written and illustrated between 1804 and 1810.

William Cobbett was the pioneer of this new vision, exercising his vast influence over the working people through the *Political Register* (1802-34), the periodical he edited for more than thirty years. Accompanying him was Richard Carlile, who edited his periodical *Republican* (1819-26) from prison, and Thomas Wooler, whose sophisticated wit in his periodical the *Black Dwarf, A London Weekly Publication* (1817-24) makes his journal one of the most influential radical journals in post-1815 Britain. Wooler used the literary convention of the pseudo-Oriental correspondent as oblique criticism of the ministers whose high-handed measures against the supporters of parliamentary reform were seen as despotic; the ingenious allegorical meaning of William Hone's satire made him the most famous satirist of his time. These texts, together with a plethora of satirical prints, focused the political opposition on the King, Castlereagh the Foreign Affairs Secretary, Sidmouth the Home Office Secretary, Eldon the Lord Chancellor. They built the rationale of the radical intervention.

The most popular forms of the radical press – pamphlets, satirical prints, and periodicals – contributed to what today might be called the democratization of society. Cobbett was one of the best at translating the sense of marginalisation of radical discourse, but also the certainty of their “eloquence” and “knowledge”:

It was perceived that the spirit of reading was abroad. It was perceived that the people *would* read. (...) You called them *rabble*, and their speeches and resolutions you called *trash*; but you had sense enough to see that this *trash* was such as you were unable to come up to. You saw that political knowledge of the highest sort was possessed in abundance by those whom your insolent pride had placed in the “lower orders”; that the leaders in the cause of Reform had eloquence as well as knowledge at command; and that it was impossible any longer to keep the people in the dark (*Political Register*, 6 September 1817, vol. xxxii: 718-9).

In the aftermath of the Napoleonic wars, popular radicalism rendered adverse economic, political, and social conditions into cultural energy and privileged a political struggle whose main weapons were words and images. This intertwining of politics and culture was the fertile ground that provided popular radicalism with its force and imagination. Theirs was a culture of breach, in the sense that it did not turn back to paternalist regulations and relations in search for legitimation for their action. They were asserting the notion of shared political and cultural identity. They were looking forward to the future.

Planting the seeds of change

The foundation of the radicals' better world lay in the demand for comprehensive parliamentary reform. "I have never written for temporary purposes", Cobbett wrote in his *Political Register* (vol. xxxvii: 1562) to highlight the permanence and centrality of the demand. It was no ephemeral vindication. Radicals saw it as the basis for the exercise of the rights of citizenship and, therefore, a *sine qua non* condition for the progress of society. Cobbett had no doubts:

While I know, with as much certainty as I know that this is Tuesday, that the wisdom of my principles and proposed measures, of fourteen years age, must be acknowledged, and that in *acts of Parliament too*, or, that this country must take its chance on the boisterous sea of revolution (*Political Register*, vol. xxxvii: 1563).

Images were powerful propaganda tools and they were used to comment on all the issues radicals discussed in the public sphere. Parliamentary reform was publicized in countless satirical prints. In the print below, James Gillray depicts John Thelwall (1764-1834) addressing a crowd in a meeting in 1795 at Copenhagen Fields, outside London. He is asserting the need for parliamentary reform: "I tell you, Citizens, we mean to new-dress the Constitution, and turn it, and set a new Nap upon it". He uses the distinctive confrontational style: "it is better to have your throats cut like the Pigs you have been compared to, than to be hanged like the Dogs to which you have not yet been assimilated".



Figure 3. James Gillray, Copenhagen House, 1795.
© Trustees of the British Museum

The struggle for parliamentary reform was fought side by side with another struggle – the struggle for the expansion of the public sphere. Through taxes, trials for sedition and blasphemy, or seizure of property, post-war repression aimed directly at stifling radical voices. Radicals responded with a persistent struggle for the freedom of the press. For that, many were tried and imprisoned. Richard Carlile was ten years in prison, in a war of resistance for the right of publication. The spirit of defiance with which he reacted to the attempts by the “Vice Society” to close his shop by indicting his wife was, in his case, not only rhetorical:

I take this opportunity of repeating my thanks to the Vice Society, for the extensive circulation they are again giving my publications. I hear from London that the prosecution of Mrs Carlile produces just the same effect as my prosecution did – it quadruples the sale of all her publications (*Republican*, vol. iii: 116).

There’s a sense of freedom and might in the above words, which pervades the whole radical public intervention. The capacity of radicals to put themselves on the line for their convictions and at the same time imaginatively “delight in unrespectability” (Wood, 1994) is part of the radical legacy. William Hone is another example. Hone was tried in 1817 on three successive days for having published three liturgical parodies and his trials occupy a special place in the struggle for the freedom of the press. Hone defended himself alone, without legal counsel, and was acquitted. This and other victories over the power of state reinforced the radicals’ self-confidence and sharpened their discourse. His trials epitomize the confrontational attitude, the resilience and the intellectual capacity of radical authors and publishers. Hone read parts of his and others’ parodies as part of his defence, to the delight of the audience who filled the courtroom. He used the liturgy as a metaphor to denounce a corrupt political system and, by inference, assert the need for its reformation:

Our Lord who art in the Treasury, whatsoever be thy name, thy power be prolonged, thy will be done throughout the empire, as it is in each session. Give us our usual sops, and forgive our occasional absences on divisions, as we promise not to forgive them that divide against thee. Turn us not out of our places; but keep us in the House of Commons, the Land of Pensions and Plenty; and deliver us from the People. Amen (Hone, 1818: 9).^[13]

13 This is an excerpt, read in court, of one of the liturgical parodies, *The Late John Wilkes’s Catechism of a Ministerial Member*.

Political corruption was another central theme of popular radicalism, publicized by Cobbett's catch phrase "Old Corruption". The people were portrayed as victims of the vice and self-interestedness of those holding political office. The most popular satirical devices – parody, symbols, nicknaming – were used to denounce despotism and its offspring – corruption. In the satire *The Right Divine of Kings to Govern Wrong*,^[14] William Hone depicts politicians and rulers as armed ruffians:

When a gang of desperate ruffians disguise themselves, and take the road armed, it is a sure sign of robbery and murder; and it becomes the duty of an honest man to raise a *hue and cry*, and describe the villains. Thomas Wooler published several articles in *The Black Dwarf* entitled "A Peep at the Peers" containing a list of the names of the Peers together with the amount of public money they received:

Somebody, my friend, has been peeping at the peers of this celebrated kingdom. (...) Though this is *only a peep*, it has a little disconcerted their Lordships. Lord Eldon, good soul, declares he never read so *much falsehood* in his life! What lucky fellow, for a lawyer and a Lord Chancellor! (*Black Dwarf*, 1820, vol. v: 313).

At the end, the "Black Dwarf" says: "This is as much as thou wilt be able to digest at once, unless thou hast a better stomach than my friend John Bull, who is rather sick of it". He signs, "Thy friend, The Black Dwarf" (vol. v: 318). This mock-satirical attitude and self-confident, joyful awareness of cultural and political identity is still inspiring today, almost two hundred years later. The same sense of hope and joy arises from the account by Marina Sitrin, post-doctoral fellow at the CUNY Graduate Center, of her experience at Zuccotti Park on the founding night:

It was the night of September 17, and more than 2,000 people filled Zuccotti Park. As night fell, we began the General Assembly. It was intense, inspiring and went on for hours. A consensus was reached: we would occupy. Thousands of twinkling hands went up in silent applause, and then we began a chant—no, a song, really, a call and response. The facilitators asked, "What does democracy look like?" Thousands responded, "This is what democracy looks like!" We were singing, jumping up and down and dancing, full of joy and a sense of our own power. I smile now as I write these words, a smile filled

14 "The William Hone Bio Text", <http://honearchive.org/etexts/right-divine/right-divine-home.html>. (accessed 02/06/2014).

with the same joy and power. It is not a reminiscent or retrospective joy but a very real and present joy of our mutually discovered power (Sitrin, 2012a).

Jonny Jones (2011) argues that that the [Occupy] movement is alive with a sense of internationalism and radicalism. Spyros Van Leemmen, one of the organizers of “Occupy London” told *Time* magazine that this movement is “global”: “we’re feeling for the first time that people have a common goal” (Gibson, 2011). The regular posts of the movement on Twitter take information considered of interest to the public that is not on the newspaper headlines to all corners of the world. For its internationalism, OWS can be considered the first global grassroots movement.

No matter its future, Ilyse Hogue (2012) sees the renovating influence of OWS on politics. She asks: “If Occupy died tomorrow, would it have left behind a fundamentally transformed landscape with new players, new methods and new values? The answer to that is an exciting and liberating yes”. An occupant at Zuccotti Park stated: “even if we lost the encampments, the networks and the relationships that are built in the encampment are going to stay” (Milkman et al., 2012: 39).

The radicals shared the same conviction in the force of unrestricted intellectual exchange – the spoken and the written word, in an extended public sphere. Intellectual capacity and imagination were tools against the power of state. John Thelwall illustrates this vision. He wrote in his work *The Rights of Nature* (Thelwall 1796) that the diffusion of ideas promotes human liberty, as “each brings, as it were, into the common bank his mite of information, and putting it to a sort of circulating usance [*sic*], each contributor has the advantage of a large interest, without any diminution of capital”. To this power of ideas he added the force of being united with other people:

Man is, by his very nature, social and communicative – proud to display the little knowledge he possesses, and eager as opportunity presents, to increase its store. Whatever presses men together (...) is favourable to the diffusion of knowledge, and ultimately promotive of human liberty. (...) A sort of Socratic spirit will necessarily grow up, wherever large bodies of men assemble (Thelwall, 1796: 21, 24).

Adapting Thelwall’s metaphors to the present time, we see the same comprehensive critique of the working of today’s democratic institutions in the discourse of OWS. OWS also aims to transform power relationships. The same defiant self-assertion of a generation is found there. The possibility of rethink-

ing everything, of asking what an economy is really for, inspired again a generation of people, downtrodden by financial capitalism. For David Graeber (2011a), the greatest job of the occupiers is “to break the 30-year stranglehold that has been placed on the human imagination”. It is to choose hope and joy, instead of despair and anger. For Frances Piven (2012), American politics has not seen a protest movement with this much imagination, energy and traction for a long time.

Popular radicalism was more than just a political movement for parliamentary reform; it was fundamentally a culture, characterized in its various dimensions by Edward P. Thompson, in his 1963 work *The Making of the English Working Class*. Its identity was strongly communal, the political attitude confrontational and the style concrete, direct, based on the “us” against “them” – and boldly satirical.

Conclusion

O PRINTING! How hast thou disturbed the peace!
William Hone, *The Political Showman – at Home*

It has been shown that the politico-cultural intervention of OWS is part of a long tradition of resistance to oppression and injustice and of assertion of forward-looking political principles. This tradition essentially incorporates the political and cultural demands of early nineteenth-century English popular radicalism. The OWS and the 1790s political radicals are broadly united by a common goal: to defy political and economic hegemony through the exercise of active citizenship. OWS wanted a more democratic economy and polity, hence their cry “Democracy First!” Popular radicalism wanted the extension of franchise to the working classes and a fairer distribution of wealth. Both had human dignity in mind.

For that, OWS targeted “the corporate forces of the world” (*DO-NYC*). This broad signifier has united people. Popular radicalism focussed on the political system. It persistently denounced “Old Corruption” and aristocratic privilege, epitomized in an almost exclusive political representation. Both stressed the need for accountability and transparency in public life. This view of politics is liberating, hence the frequent reference to imagination in any critical account of these movements.

At a more discrete level, we also find that both movements signal new forms of political and social expression. OWS has shifted the political focus by bringing the discussion of inequality back to the centre of the political debate. Additionally, it has triggered interesting intellectual exchange, not only in the academia, but also in blogs, websites (namely <http://occupywallst.org>) social networks, newspaper articles and, of course, posters, signs and other print and media forms. These forms of political expression, summed up in the imperatives “Get Informed!” “Get Connected!” “Get Active!” draw attention to the importance of the free exchange of ideas for collective action.

Popular radicalism created a new political language and, along with it, a new political audience. Radicals took the written word to high levels of civic and political intervention. Through the radical press they produced a cultural revolution for thousands of people of the working classes. They also showed that the progress of society implies active citizenship. Radical authors, journalists and activists made an important contribution to the building of a more democratic society based on the rule of law and on individual liberties *vis-a-vis* privilege. Their emblem was parliamentary reform, and their agents were the struggle for the freedom of the press and the belief in public opinion as a force against arbitrary power – a political struggle with deep cultural undertones.

This struggle echoes in the global demands for transparency and democracy, almost two hundred years later. Financial capitalism and its oligarchy are the targets today. Whatever its future, OWS has shifted the terms of the political debate and signalled new forms of political expression that may influence the course of social and cultural change. Most importantly, the principles and praxis of this movement highlight the importance of looking for continuity of traditions in the study of cultural and social change. Conflict and trauma may not be inevitable, but the fact is that they are often a component of social and cultural change.

Abbreviations

Declaration of the Occupation of New York City – DO-NYC

Occupy Wall Street – OWS

Occupy Wall Street New York City – OWS-NYC

References

- Adbusters*, #Occupy Wall Street, <https://www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupy-wallstreet.html> (accessed 02/06/2014).
- BAKHTIN, Mikhail (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, edited by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin TX, University of Texas Press.
- CALHOUN, Craig (2013), "Occupy Wall Street in Perspective", *British Journal of Sociology*, (64) 1, pp. 26-38.
- Cobbett's Weekly Political Register* (1817) VOL. XXXII, London, printed and published by and for W. Jackson.
- Cobbett's Weekly Political Register* (1820), vol. xxxvii, London, published by W. Benbow.
- GIBSON, Megan, 2011, "Keep Calm and Occupy On: Protesters in London Continue the Occupy Movement", *Time* (16 October) <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2097035,00.html> (accessed 05/06/2014).
- GILMARTIN, Kevin (1996), *Print Politics: The Press and Radical Opposition in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge, CUP.
- GRAEBER, David (2011a), "Occupy Wall Street Rediscovered the Radical Imagination", *The Guardian* (25 September).
- (2011b), "On Playing By The Rules – The Strange Success Of #OccupyWallStreet", <http://www.nakedcapitalism.com/2011/10/david-graeber-on-playing-by-the-rules-%e2%80%93-the-strange-success-of-occupy-wall-street.html> (accessed 06/06/2014).
- GRIMES, Kyle (2011), "The William Hone Bio Text, a biography, bibliography and etext archive" <http://honearchive.org/index.html> (accessed 02/06/2014).
- GUPTA, Arun and FAWCETT, Michelle, 2012, "Occupying the Unexpected", *The Nation* (2 April).
- HAYWOOD, Ian (2005), "Radical Journalism", Leader, Zachary, and Haywood, Ian (eds.), *Romantic Period Writings 1798-1832: An Anthology*, London, Taylor & Francis Books, pp. 5-30.
- HOGUE, Ilyse, 2012, "Occupy is Dead! Long Live Occupy!", *The Nation* (2 April).
- HONE, William (1818), *The Three trials of William Hone, For Publishing Three Parodies; viz. The Late John Wilkes's Catechism, The Political Litany, and The Sinecurist's Creed; On Three Ex-Officio Informations at Guildhall, London, During Three Successive Days, December 18, 19 & 20, 1817, Before Three Special Juries, and Mr. Justice Abbott, on the First Day, and Lord Chief Justice Ellenborough, on the Last Two Days*, London, printed by and for W. Hone.
- (1821a), *The Right Divine of Kings to Govern Wrong! Dedicated to the Holy Alliance by the Author of the Political House That Jack Built*, "The William Hone Bio Text", <http://honearchive.org/etexts/right-divine/right-divine-home.html> (accessed 02/06/2014).
- (1821b), *The Political Showman – at Home! Exhibiting his Cabinet of Curiosities and Creatures—All Alive! by the Author of the Political House that Jack Built*, London, ninth edition,

- printed for William Hone, <https://archive.org/details/politicalshowmanoohoneiala> (accessed 20.05.2014).
- JONES, Jonny (2011), "The Shock of the new: anti-capitalism and the crisis, International Socialism", *A Quarterly Journal of Socialist Theory*, Issue 134 <http://www.isj.org.uk/?id=796> (accessed 20.05.2014).
- KRAUSHAAR, Wolfgang (2013), "There's a Difference between Going Out onto the Street or Settling Something via Smart Phone", *Reclaiming Public Space. Culture between Public and Digital Spheres*, Goethe Institute, Berlin, 22-23/04/2011 <http://www.goethe.de/ges/prj/rue/mag/en10885455.htm3> (accessed 04/06/2014).
- LASN, Kalle (2013), "We are waiting for the next Big Bang' – Kalle Lasn on the Occupy Wall Street Movement", *Reclaiming Public Space. Culture between Public and Digital Spheres*, Goethe Institute, Berlin, <http://www.goethe.de/ges/prj/rue/mag/en10843552.htm> (accessed 06/06/2014).
- LE BLANC, Paul (2012), "Revolutionary Organization and the 'Occupy Moment'", *Socialist Viewpoint*, Mar/Apr 2012, vol. 12, No. 2. http://www.socialistviewpoint.org/marapr_12/marapr_12_01.html (accessed 15/01/2015).
- MILKMAN, Ruth, LUCE, Stephanie and LEWIS, Penny (2012), "Changing the Subject: A Bottom-Up Account of Occupy Wall Street in New York City", New York, The Murphy Institute, the City University of New York. http://sps.cuny.edu/filestore/1/5/7/1_a05051d2117901d/1571_92f562221b8041e.pdf (accessed 04/06/2014).
- MISCHE, Ann, and PATTISON, Philippa (2000), "Composing a Civic Arena: Publics, Projects, and Social Settings" *Poetics* (27), Elsevier Science B.V., pp. 163-94.
- MYERSON, JA (2011), "How Do You Illustrate Corruption?", *Truthout*, <http://www.truthout.org/news/item/4600:how-do-you-illustrate-corruption-artist-rachel-schragis-explains> (accessed 15/01/15).
- OccupyWallStreet*, <http://occupywallst.org> (accessed 06/06/2014).
- PIVEN, Frances (2012), "Occupy! And Make them Do It!", *The Nation* (2 April).
- PLOTKE, David (2012), "Occupy Wall Street, Flash Movements, and American Politics" *Dissent*, *A Quarterly of Politics and Culture*, online article, August 15. http://www.dissentmagazine.org/online_articles/occupy-wall-street-flash-movements-and-american-politics (accessed 19/06/2014).
- RENDON, Lex, HOFFMAN, Ryan, and the Call to Action Working Group, *Declaration of The Occupation of New York*, General Assembly, 29 September 2011. <http://www.nycga.net/resources/documents/declaration/> (accessed 03/06/2014).
- SCHNEIDER, Nathan (2012), "Occupy After Occupy", *The Nation* (24 September).
- SITRIN, Marina (2012a), "What Does Democracy Look Like?", *The Nation* (2 April).
- (2012b), "Horizontalism and the Occupy Movements", *Dissent*, *A Quarterly of Politics and Culture*, <http://www.dissentmagazine.org/article/horizontalism-and-the-occupy-movements>, (accessed 24/06/2014).
- The Black Dwarf*, *A London Weekly Publication* by T. J. Wooler (1817), vol. i, London.

- The Black Dwarf*, *A London Weekly Publication* by T. J. Wooler (1820), vol. v, London.
- The Republican*, vol. iii, 1820, London, printed and published by J. Carlile.
- THELWALL, John (1796), *The Rights of Nature Against the Usurpations of Establishments. A Series of Letters to the People of Great Britain Occasioned by the Recent Effusions of the Right Honourable Edmund Burke*, London, H.D. Symmons and J. March.
- THOMPSON, Edward P. (1991a), *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin [1963].
- 1991b, *Customs in Common Studies in Traditional Popular Culture*, New York, the New Press.
- WOOD, Marcus (1994), *Radical Satire and Print Culture 1790-1822*, Oxford, Clarendon Press.
- WOOLER, Thomas J. (1817), *A Verbatim Report of the Two Trials of Mr T.J. Wooler, Editor of the Black Dwarf, for Alleged Libels*, London, (accessed in the British Library).
- WORRALL, David (1992), *Radical Culture Discourse, Resistance and Surveillance, 1790-1820*. London, Harvester Wheatsheaf.

REPRESENTATIONS OF CONFLICT AND TRAUMA IN LITERATURE IN CANADA – JOY KOGAWA AND ROY MIKI

Isabel Nena Patim

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA, CLEPUL-PORTO, PORTUGAL

isabelp@ufp.edu.pt

1. Introductory notes on War Writing in Canada

Donna Coates (2002) gives, and lists extensively, several perspectives and approaches to the topic War Writing in Canada, as well as multiple examples of authors and literary works.^[1] As Coates states, it is the 20th century that provides the most scope for Canadian war writing, drawing firstly on Canada's participation in World War I and on conscription:

At the outbreak of the First World War (1914-8), Canada was automatically at war, as earlier, Anglophone and Francophone perceptions of the war effort differed markedly. Quebec was unenthusiastic about voluntary enlistment, and adamantly opposed to conscription. Prime Minister Sir Robert Borden declared conscription a necessary measure in 1917 and offered a political coalition to Laurier, the Liberal leader. Laurier refused, every French-speaking MP sharing his opposition to the plan. By contrast, almost all English-speaking MPs supported conscription, which was implemented after the 1917 election. By 1918, of the 125,000 conscripted, only 24,000 reached the front. In the end, of the 600,000 who signed up in the First World War, only 50,000 were francophone (*Idem*: 1188).

Poets of the First World War raised political issues such as the causes of the conflict, the reasons behind the continuation of war, but conscription is rarely seriously analysed. Most writing failed to portray the horrors of the battlefields, but those poems were filled with expressions of loyalty to Britain and

1 The critic organizes her study by creating subgroups which correspond to historical war events, an approach to the theme of War Writing in Canada, organized as 'Conflicts before the First World War', 'First World War', 'Spanish Civil War', 'Second World War', and 'Conflicts since the Second World War'.

confidence that the empire could repel the Germans, featuring patriotic slogans and a praise for Canadian soldiers' great deeds and for the "growing self-reliance and maturity of Canada as a nation." (*Idem*: 1180).

Although the conscription crisis had caused the political ferment, the subject of war was rarely taken by francophone men and women in their fiction. However, in English-speaking Canada, about forty novels were written between 1914 and 1926 in which war plays a part, being many of them influenced by the British propaganda in North America. As Coates maintains, those fictional works "camouflage the horrifying conditions of war and aim instead to incite nationalistic feelings, to encourage Canada's participation, and to depict the German as marauding barbarians." (*Idem*: 1189). Those writers structure their narratives of soldier heroes on the conventions of medieval romance. These sentimental novels enlighten later works such as Robertson Davies' *Fifth Business* (1970) and Timothy Findley's *The Wars* (1977) as both parody those conventions. But later, war is portrayed in writing as a degrading experience where soldiers wait to be killed.

Benefiting from distance from the hostilities of war, many writers were later free to recreate with their imagination the WWI events in their fictional works: examples are Hugh MacLennan's *Barometer Rising* (1941), which reconstructs the events the writer had experienced in the explosion that destroyed much of Halifax in 1917, and MacLennan's *Two Solitudes* (1942) on the issue of conscription.

The fictional works of English Canadian Women Writers by World War I "put the lie to the common assumption that women understood nothing about war." (*Ibidem*). Women writers' stories challenge the convention that war stories portray a hero's experiences at war. Thematically concentrating on the home front, those novels by women publishing during WWI protest the social marginalization of women's voices, plea for peace, warn against the dangers of propaganda and promote non-violent ways of solving problems, with the power of word.

Although Canada was not automatically at war in 1939, there was little debate at the Parliament about Canada's participation in World War II:

The government tried to avoid the conscription battles of First World War by pledging not to conscript men for overseas service, but eventually, Prime Minister W.L. Mackenzie King's ambiguous proclamation, 'Conscription if necessary, but not necessary conscription,' served only to anger the French Canadians. [...] in 1944, over 16,000

conscripts were ordered overseas, provoking a political crisis that almost destroyed the government (*Idem*: 1191).

Earle Birney (1904-1995), Dorothy Livesay (1909-1996), E. J. Pratt^[2] (1882-1964), A. M. Klein (1909-1972) are among the few Canadian poets who wrote during and about World War II. The poetic response to war does not lie in pessimism, while novels, on the other hand, focus more on “the individual fighting man who is increasingly alienated in mechanized battles” (*Idem*: 1192).

Women’s fiction of World War II is considered disappointing in number, but it draws on “questions about the relation between war, ethnicity, and poverty.” (*Idem*: 1193). Gabrielle Roy’s *Bonheur d’occasion* (*The Tin Flute*, 1945) takes the theme of unwanted pregnancy. A common theme in women’s writing, unwanted pregnancy is regarded as one of the side effects of war for women.

A few writers in the latter half of the 20th century revisit World War II in poetry, contrasting with English Canadian novels. Among those novelists are, for example, Margaret Laurence (*A Bird in the House*, 1963) and Timothy Findley (*The Butterfly Plague*, 1969; *Famous Last Words*, 1981), who has written extensively about both world wars. Both writers emphasize in their novels the idea that all, men, women and children, are affected by wartime events. Other Canadian writers revisit shocking events at home, as for example Dorothy Livesay, Joy Kogawa and Kerri Sakamoto, who revisit the Japanese internment.^[3] Livesay wrote a documentary radio poem, in which she pleads for reconciliation, *Call My People Home* (1950), as a response to the internment of Japanese Canadians during WWII. However, as Coates asserts, “most writing about these events did not take place for another several decades.” (*Idem*: 1195). Thirty years later, it is Joy Kogawa’s novel, *Obasan* (1981) which traces the internment and dispersal of Japanese Canadians from the West Coast during the 1940s. Further Kerri Sakamoto’s *The Electrical Field* (1998) is set in

2 We can’t avoid quoting now the first lines of E. J. Pratt’s poem entitled ‘Silences’ on the imagery of silence ‘under the sea’: “There is no silence upon the earth or under the earth like the silence under the sea; / No cries announcing birth, / No sounds declaring death. / There is silence when the milt is laid on the spawn in the weeds and fungus of the rock—clefts; / And silence in the growth and struggle for life. / The bonitoes pounce upon the mackerel, / And are themselves caught by the barracudas, / The sharks kill the barracudas / And the great molluscs rend the sharks, / And all noiselessly — / Though swift be the action and final the conflict, / The drama is silent. (...)”. In: <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/pratt/poem4.htm>

3 Coates observes that the internment of Italians during WWII is less known in Literature, mentioning it as a single example Vittorio Rossi’s play *Paradise by the River* (1998).

the pre-redress years of the 1970s and reveals Japanese Canadians ‘hurt and anger’.^[4]

There’s a time span of three decades between Kogawa’s novel *Obasan* (1981) and the previous publication on the same issue, i.e. Livesay’s documentary radio poem (1950), and almost two decades before another literary work on this theme is published, Kerri Sakamoto’s novel *The Electrical Field* (1998). This time span becomes particularly interesting if we consider the significant role Kogawa’s novel played in educating the public and the Canadian government about the injustices imposed on Japanese Canadians during and after the war. As Sakamoto highlights, “before *Obasan* the spiritual and psychic dimensions of internment had yet to be definitively captured by a novelist’s pen.” (2003: viii). In the 1990s, several Canadian writers used Second World War events as sources for their fiction, as it is the case of Katherine Gouvier’s *Angel Walk* (1996), Daphne Marlatt’s *Taken* (1996), Michael Ondaatje’s *The English Patient* (1992), or Anne Michael’s *Fugitive Pieces* (1996).

As we will see, Joy Kogawa’s fiction opposed the literary stereotypes of wartime and called for redress and reconciliation, an engagement also taken by Roy Miki. Our purpose is to draw on the voice of a Canadian writer who revisits shocking events, and on voices of the issue of the internment of Japanese Canadians during World War II. We approach Joy Kogawa’s novel *Obasan* in the scope of the theme of War Writing in Canada, focusing on issues of representation of conflict and trauma to address then issues of memory and reconciliation. In the same thematic line, Kogawa’s the poem “Where there’s a wall” and Roy Miki’s “watch signs” are poetic imageries of representations of war in Literature in Canada written by Canadians of Japanese ancestry. Roy Miki was an activist in the Japanese Canadian movement for Redress, and played a role in opening up literary studies, and more generally, the study of cultural formations in Canada to questions regarding the politics of race. Miki’s essays opposed stereotyped representations of war both in poetry and fiction and called for Redress and Reconciliation.

2. Joy Kogawa’s Poetic Imageries

Following the entry ‘Japanese and Canadian Writing’ in New’s *Encyclopedia of Literature in Canada* (2003:547), we can find reference to writers who draw on Japanese culture and experience, to writers who represent Japanese experience in Canada, to the three Japanese terms which have entered Canadian

4 Sakamoto is the author of the Introduction to Joy Kogawa’s 2003 edition of the novel *Obasan* (1981).

vocabulary^[5], as well as a brief reference to topics such as the relocation of Japanese Canadians away from the Pacific Coast during Second World War, the confiscation of their lands, the political manipulation of citizenship, which are recurrent subjects in Canadian Literature. Again, Dorothy Livesay's *Call my People Home* and Joy Kogawa's *Obasan* stand, together with another title, Daphne Marlatt's *Steveston*, as examples of Canadian literary works that take those themes as subject of their novels.

Kogawa's narrative *Obasan* stands thus as a unique literary piece, widely read and studied, a reference to studies approaching fiction in the scope of War Writing in Canada, of Japanese Canadian Writing, of Asian Canadian Literature, of Writing on the issue of Japanese Internment and Redress, or on the theme of exile and belonging, framing itself as a novel at an angle of Canadian 'mainstream' literature, while it is very much part of it.

In *Obasan*, the World War II story of the internment of Japanese Canadians is told in the voice and the language of the very young Naomi Nakane. This first person choice intensifies the power of the story and of Kogawa's account for adults that is *Obasan*, which ends with direct reference to the bombing of Nagasaki: the story told by a Canadian child called Naomi Nakane calls the hard to understand the fact that Japanese Canadians were treated as enemies at home, even though they were good Canadians.

Joy Kogawa, who is Nisei or second-generation i.e., a child of post-war immigrants, remembers her own childhood experience of the internment this way: "As I made myself do one thing after another which was harder and harder, that forced effort created calluses over my soul, calluses over the trepidation. It's sort of like freefalling. You fall and you find you land, and lo and behold, you're not dead, so you get up again" (Donohue, 1996:40 *apud* Goosen, 2003:51).

Born in Vancouver in 1935, Kogawa's childhood was disrupted in 1942 when "order-in-council made under the War Measures Act required that all people of Japanese ancestry living within a hundred miles of the Pacific Coast be removed from this 'protected area.'" (Knutson, 2002:587). She was, with her family, among the 21.000 Canadians who were sent to work and detention camps in the interior of British Columbia and whose property was confiscated and sold. At the end of the WWII, like most Japanese Canadians, her family,

5 The three terms are used to refer to particular groups: *Issei* (the immigrant generation), *Nisei* (the first- Canadian-born generation) and *Sansei* (the second generation born in Canada).

the Nakayama, chose to remain in Canada, as a response to the requirement of choosing between repatriation to Japan or a second dispersal east of the Rocky Mountains.^[6]

The novel *Obasan* had an unusual impact for any work of art as it documents the history of the Japanese in Canada. As Harris suggests, “The remarkable success of Joy Kogawa’s documentary novel in weaving historical fact and subjective experience into a coherent whole is partly due to its ability to coordinate several layers of time around a single event: the internment and dispersal of the Japanese Canadians during and after the Second World War.” (1990:41). Counterpointing Emily’s documents, stands the personal history of Naomi’s narrative. However, another layer of history unfolds as the narrative develops: that of the generations which succeed an immigrant community adjusting to a new culture, and the disruption of the generations by the dispersal of the Japanese Canadian community. (*Ibidem*)

Obasan tells the story of Naomi Nakane, born in 1936, a third-generation Japanese Canadian, a sansei, who is exiled as a five-year-old child.^[7] Her family loses both its property and its identity; her mother, visiting Japan, is forever unable to return from Japan, and her father is separated from his young children and sent to a work camp. Naomi and her brother are left in the care of their aunt, Obasan, and Uncle Isamu:

It is around this time that Mother disappears. I hardly dare to think, let alone ask, why she has to leave. Questions are meaningless. What matters to a five-year-old mind is not the reason that she is required to leave, but the stillness of waiting for her return. After a while, the stillness is so much with me that it takes the form of a shadow which grows and surrounds me like air. Time solidifies, ossifies the waiting into molecules of stone, dark microscopic planets that swirl through the universe of my body waiting for light and the morning (Kogawa, 2006:63).^[8]

6 For biographic information see Kogawa’s webpage <<http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/kogawa/htm>>.

7 Aunt Emily and her parents were born in Canada (Kogawa, 2006: 7; 47), so they’re Nisei (second generation). Naomi’s grandparents and Uncle Isamu and aunt Obasan are Issei. Naomi and her brother Stephen are Sansei.

8 From now on the reference to quotations from the novel will be marked in the text with its name, followed by page number. Example: (*Obasan*, 63).

The tactile sensory perception in this passage of the novel enables the reader to experience Naomi's longing and waiting for her mother to return, the stillness of waiting that "takes the form of a shadow which grows and surrounds" her body "like air".

Naomi is never reconciled to the loss of her parents and her home, and she is particularly unable to accept their isolated life on the farm. Obasan and uncle choose silence to face loss and as a way to preserve dignity. But Naomi is too hurt to understand. She grows to adulthood as a lonely and repressed school teacher whose silence scarcely hides her despair, as the auditory imagery in this passage suggests: "N I S E I," I spelled, printing the word on the napkin. 'Pronounced 'knee-say'. It means 'second generation'. Sometimes I think I've been teaching school too long. I explained that my parents, born in Japan, were Issei or first generation, while the children of the Nisei were called Sansei or third generation." (*Obasan*: 12).

Uncle Isamu's death reawakes the unresolved emotions of Naomi's childhood and, with her Aunt Emily's help, she is able to come to terms with her story, access language and reclaim her life. It is only when she learns her mother's fate, unable to return to Canada, that her grief is finally distinguished from that of a child who waited in vain for her mother's return.

Aunt Emily is an activist and a member of the Cooperative Committee of Japanese Canadians, whose protest prevented the deportation of 10,000 people after the war. She's a word warrior, while Obasan lives in silence: "How different my two aunts are. One lives in sound, the other in stone. Obasan's language remains deeply underground but Aunt Emily, BA, MA, is a word warrior." (*Obasan*: 33). The imagery of silence as stone and of word as sound are different ways of articulating pain and revisiting the past. Unlike Aunt Emily, Naomi embraces the passive silence of her elderly aunt Obasan, and struggles with personal pain.

In *Obasan*, the family's silence about the forced evacuation of the Japanese copes Naomi to gather information for herself from documents that have been responsible for changing her life. The novel itself becomes another document, one that exposes the inadequacies of historical truth by challenging the accounts of the Japanese threat with a different version of the internment, Naomi's, that of a child. Naomi learns that her family's story is constructed not only from events and versions of reality but also from the silence that surrounds the experience.

Joy Kogawa's first words in her novel *Obasan* are an example of the imagery of silence, stone and sea:

There is a silence that cannot speak.

There is a silence that will not speak.

*Beneath the grass the speaking dreams and beneath the dreams is a sensate sea. The speech that frees comes from forth from that amniotic deep. To attend its voice, I can hear it say, is to embrace its absence. But I fail the task. The word is stone (*Obasan*: 5).*

The way the sequence of words 'silence – sea – voice – word – stone' create auditory imagery of silence and voices draws our attention to the poetic style throughout the narrative. If "To attend its voice (...) is to embrace its absence", then, its content is about a struggle to hear and a struggle to speak.

Naomi's thoughts of her mother are persistent as in an urge to know more, challenging the knowing without words and the accepting without words. The silent knowing fills the heart of the child: "What is hidden most deeply in the heart of the child. She makes safe the small stirrings underfoot and in the shadows. Physically, the sensation is not in the region of the heart, but in the belly. The belly is honoured when it is allowed to be, without fanfare, without reproach, without words." (*Obasan*: 59). Naomi's version of her childhood in a wordless world may shape a cultural perspective as well as a universal. Her mother is the embodiment of a lost heritage in the dispersal of the Japanese Canadians.

However, adult Naomi has words and pictures to recover from her mother: the family picture taken in 1933, for example. Magnusson comments on the oppositions which provide the structure of the novel: "that between the wordiness of Aunt Emily and the silences of mother and Obasan [is] as prominent as the opposition between the absence and the presence of the mother." (1988: 62). Emily regards the written word as a political means and she believes they can render the truth about the past, different from Naomi. For Naomi, Emily's words are "White sound. Words, when they fall, are pock marks on the earth. They are hailstones seeking an underground stream.", as she says in the Proem (*Obasan*: 5).

Obasan's silence opposes Emily's eloquence in Naomi's adult world, but there's also an antithesis axis between the mother's and *Obasan*'s silence. But Naomi seems to prefer *Obasan*'s silence over Emily's words, confident that *Obasan*'s stony silence shields a more authentic language, one which "remains

deeply underground” (*Obasan*: 32), as opposed to the living world. This imagery of the underground is completed in the reference to the stream and the hidden voice in the Proem: “If I could follow the stream down and down to the hidden voice, would I come at last to the freeing world?” (*Obasan*: 5). But Naomi’s realization in the novel is on loss: “Gentle Mother, we were lost together in our silence. Our wordlessness was our mutual destruction.” (*Obasan*: 223). Only wordless words remained: “Silent Mother, you do not speak or write. You do not reach through the night to enter morning, but remain in the voicelessness. From the extremity of much dying, the only sound that reaches me now is the sigh of your remembered breath, a wordless word.” (*Obasan*: 221).

Merivale suggests Canadian writing in the 1980’s “seems to be characterized by an elegiac tone and structure and a genealogical compulsion, which sets up not only ‘the writer as elegist’, but the ‘reader as family historian’” (1988: 68), making *Obasan* part of this group. Approaching the theme of the cultural heritage of the Japanese and Canadian in the mosaic, Merivale believes “Only Naomi’s brother, Stephen, who has long since opted out of the community, might still carry on the heritage: yet he may not even be *Canadian* any longer, but cosmopolitan (he is last seen keeping company with a French divorcée); at best his heirs will be Canadian – without a hyphen. A sombre parable for the Canadian mosaic.” (*Idem*: 69).⁹ This critic suggests Naomi writes an elegy both for the dead and the almost-dead of her fractured community, after living almost three decades of non-life, of grief, of silence. By writing her elegy, i.e. this novel, Naomi frees herself by speaking history interwoven with family stories.

The opening frame of the novel is the present time, 1972. In this first part, Naomi interweaves the present with the past and her memories: “we’re trapped... by our memories of the dead – all our dead – those who refuse to bury themselves” (*Obasan*: 26). At that moment, she struggles with the voices of both her aunts, Emily and Obasan. In the second narrative section of the book, Emily’s voice, in letters written to Naomi’s mother but never sent, and diaries of war, supply the chronological historical account. The section that follows is on the family’s exile. The last section unfolds revelations.

The framing voice of Kogawa’s novel is plural shaped in voices of intertextuality and voices of memory. Emily’s package of documentary information, including letters in Japanese, provides some of the words to Naomi’s narrative.

9 Merivale (1988) refers to another thematically significant language in the novel that is music. It enables Stephen’s way to cosmopolitanism.

Hers is the last voice to be heard in the novel, a documentary voice: "...now that hostilities have ceased for some time, it cannot possibly be suggested that the safety of Canada requires the injustice of treating Canadian citizens in the manner proposed..." (*Obasan*: 249). This passage contrasts with the opening passage, where Naomi, in a poetic speech, gives voice to the silence of Obasan.

In *Obasan*, the structuring frames of imagery, which open and close the book, are photographs, contrasting with family portraits: the family in peacetime (*Idem*: 17), the publicity photograph of one family (*Idem*: 193), the snapshot of a graveyard scene (*Idem*: 211), photograph of the father, uncle and boat (*Idem*: 21), the photograph of Naomi as a child in her mother's legs (*Idem*: 46-7, 242). Naomi's grandmother writes a letter "to extricate herself from the grip of the past" (*Obasan*: 236), and her writing the letter is "an inner duplication of Naomi's writing the book" (Merivale 1988: 75). Naomi's interweaved narrations, the letters and photographs, serve as thematic and structural frames, which approach closer the unspoken unspeakable event at the centre of the novel: Naomi "succeeds in joining the divergent voices of Emily and Obasan, history and poetry, document and lyric, into the unified elegiac voice of her mother found again in herself" (*Idem*: 1988: 80).

Banerjee maintains that "the novel is polyphonic in Bakhtin's sense, being distinguished from univocal dialectic on the one hand, and postmodern relativism, on the other: it is an exchange of valid voices that engage the reader in the ethical and political question of injustice and oppression." (1999: 102) *Obasan* is "heterogenous, discordant, and polyphonic", and challenges the authority of single-voiced discourse; the novel's heterogeneity of material, the multiplicity of voices, the "metafictional reflexivity, perspectivism, and narrative disjunction" result in an aesthetic coherence in process that "puts the reader into play and compels the construction of an ethical centre." (*Idem*: 102-3).

Harris approaches the novel *Obasan* under the theme of migrations and community to draw our attention to the fact that: "In all immigrant communities, the first, second, and third generations represent crucial stages in adjustment to the adopted culture." (1990: 41) In the Japanese Canadian community this is visibly important as the generations are given special names: Issei, Nisei, and Sansei. The critic aims at showing that "the history of Naomi's community is re-enacted in her inner conflicts and her attitudes towards others.", to argue that Kogawa gives unity to her novel through a combination of history and politics with psychological fiction, "thus making her novel's intent as political protest an integral part of its literary coherence." (*Idem*: 56). Kerri Sakamoto also

maintains that the contribution of the novel to the literary field lies on the fact that it captures the spiritual and psychic dimensions of internment (2003: viii).

2.1. Internment and Redress

Obasan has played a considerable role in alerting Canadians to past injustices committed against the Japanese Canadians, and contributed, along with Kogawa's own activism, to the redress they sought from the Canadian Government.

As Sakamoto states in the Introduction, the novel chronicles the fate of 21,000 individuals, "many of whom were Canadian-born citizens. In the wake of the Pearl Harbor bombing, families – including my own – were taken from their homes, separated, and interned in camps simply because they looked like the enemy." (2003: vii).

The year 2012 marked the 70th anniversary of the internment of Japanese Canadians: "The Order in Council PC 1486, passed by the Canadian government on February 23, 1942, authorized the removal of all 'persons of Japanese racial origin' and gave the RCMP the power to search without warrant and to confiscate personal property. More than 20,000 Japanese Canadians were affected."^[10]



Figure 1. Notice to all Japanese Persons and Persons of Japanese Racial Origin.

Source: Canadian History, <http://www.yesnet.yk.ca/schools/projects/canadianhistory/camps/internment1.html>

¹⁰ See: The *Kogawa House*, <http://www.kogawahouse.com/>

After Japan's entry into World War II on December 7, 1941, Japanese Canadians were removed from the West Coast: "Military necessity' was used as a justification for their mass removal and incarceration. The exclusion from the West Coast was to continue for four more years, until 1949."^[11] Framed historically, "This massive injustice was a culmination of the movement to eliminate Asians from the West Coast begun decades earlier in British Columbia (BC)."^[12]

Under the authority of the *War Measures Act*, the order in 1942 to leave the restricted area and move 100 miles inland from the West Coast was made. Affecting more than 21,000 Japanese Canadians, many men were separated from their families and sent to road camps, and small towns became internment quarters mainly for women, children and the aged. Despite earlier government promises to the contrary, the "Custodian of Enemy Alien Property" sold the property confiscated from Japanese Canadians. In Kogawa's novel we acknowledge, with uncle and aunt, the loss of property:^[13]

Dear Madam

This will acknowledge your letter of the 31st ultimo.

This will also advise you that as Mrs. T. Kato is a Japanese National living in Japan at the outbreak of war, all property belonging to her in Canada vests in the Custodian.

Yours truly,

B. Good.

(*Obasan*: 38)

Japanese Canadians were strongly encouraged to prove their 'loyalty to Canada',

by 'moving east of the Rockies' immediately, or sign papers agreeing to be 'repatriated' to Japan when the war was over. Many moved to the Prairie Provinces, others moved to Ontario and Quebec. About 4,000, half of them Canadian-born, one third of whom were dependent children under 16 years of age, were exiled in 1946 to Japan."^[14]

11 In: *Multiculturalism* < <http://www.cic.gc.ca/english/multiculturalism/asian/20years-jap.asp> >.

12 *Ibidem*.

13 Marilyn Russell Rose proposes an intertextual reading of *Obasan* as historiographic metafiction. Rose draws on Kogawa's contemporary awareness of provisionality of historical reconstruction (1987).

14 In *Multiculturalism*, <http://www.cic.gc.ca/english/multiculturalism/asian/20years-jap.asp>.

Japanese Canadians had organized the Japanese Canadian Committee for Democracy (later the National Association of Japanese Canadians, NAJC), in the post-war years. In 1983, the NAJC mounted a major campaign for Redress which demanded, among other things, a formal government apology, individual compensation, and the abolition of the *War Measures Act*.

On September 22, 1988, Prime Minister Brian Mulroney gave a formal apology and the Canadian government announced a compensation package.^[15] The package for interned Japanese Canadians included, among other things, \$21,000 to each surviving internee, and the reinstatement of Canadian citizenship to those who were deported to Japan.

After 40 years, Prime Minister Brian Mulroney formally apologizes to Japanese Canadian survivors and their families. About 22,000 Japanese Canadians were uprooted from their homes, separated from their families and sent away to camps, during the Second World War. No one was ever charged with an act of disloyalty. *Prime Minister Brian Mulroney's apology to Japanese Canadians*, on September 22, 1988, to the House of Commons, declares:

I know that I speak for Members on all sides of the House today in offering to Japanese Canadians the formal and sincere apology of this Parliament for those past injustices against them, against their families, and against their heritage, and our solemn commitment and undertaking to Canadians of every origin that such violations will never again in this country be countenanced or repeated.^[16]

Joy Kogawa has used literature as an instrument of social action, making these events the subject of much of her poetry and fiction, in which poetical imageries enable the reader to experience.

Where there's a Wall^[17]

where there's a wall
there's a way
around, over, or through
there's a gate

15 One month later, President Ronald Reagan made similar gestures in the United States.

16 *Prime Minister Brian Mulroney's remarks to the House of Commons, on September 22, 1988. To watch the "Apology to Japanese Canadians", visit YouTube.com at <http://www.youtube.com/watch?v=fxVZ-tQULIMQ> (dated 5 Sep 2010, 5 min.).*

17 In *Joy Kogawa*, <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/kogawa/poem4.htm>

maybe a ladder
 a door
 a sentinel who
 sometimes sleeps
 there are secret passwords
 you can overhear
 there are methods of torture
 for extracting clues
 to maps of underground passageways
 there are zeppelins
 helicopters, rockets, bombs
 bettering rams
 armies with trumpets
 whose all at once blast
 shatters the foundations
 [...]

The visual imagery of the 'wall', along with the kinaesthetic imagery of a person on the 'way', drawn by the sequence of prepositions in the 'around, over, or through', in the first lines of the poem, is also topographic ('maps') and spatial ('wall', 'way', 'gate', 'ladder', 'door', 'passageways'). However, these possible ways oppose to other perceptions generated by tactile, thermal and auditory imageries of war: helicopter, rockets, bombs, armies, sentinels, trumpets, passwords you can hear.

[...]

 where there's a wall
 there are words
 to whisper by a loose brick
 wailing prayers to utter
 special codes to tap
 birds to carry messages
 taped to their feet
 there are letters to be written
 novels even
 [...]

In the second lines 'where there's a wall', there are alternative imageries for the wall embodied in the auditory imagery of the 'words' to 'whisper' and

‘prayers to utter’, opposing to the silence of warfare in the first lines of the poem. The visual image is also experienced by the reader through the ‘words’ and ‘codes’ and messages’ and ‘letters’ or even ‘novels’ to be told, delineated in an reinforcement of the power of the written word.

[...]
 on this side of the wall
 I am standing staring at the top
 lost in the clouds
 I hear every sound you make
 but cannot see you

I incline in the wrong direction
 a voice cries faint as in a dream
 from the belly
 of the wall

The poetic subject is positioned on one of the sides of the wall: where (s) he can hear but not see an absent body, the ‘you’. The ancestral voice that ‘cries faint’ is the imagery of the voice of the silence and of the silenced voices.

3. Roy Miki’s Poetic Imageries

Some writers, such as Joy Kogawa, have radically opposed the stereotypes of wartime and have, both in poetry and fiction, called for redress and reconciliation. Similarly, have Roy Miki’s essays. An activist in the Japanese Canadian movement for redress, Miki played a role in opening up literary studies, and more generally, the study of cultural formations in Canada to questions regarding the politics of race.

Born to second generation Japanese-Canadian parents, Miki is very active in the Japanese-Canadian community and has fought hard for redress from the federal government for the internment of Japanese-Canadians during the Second World War. Though he grew up in Winnipeg, Miki was born in 1942 on a farm in the Manitoba, where his second-generation Japanese Canadian parents were forcibly settled during the Second World War.

In 2004, Miki publishes *Redress: Inside the Japanese Canadian Call for Justice* portraying a blend of personal reflection, documentary history, and critical examination. Miki chronicled the long fight for compensation in Redress.

The book includes Miki's personal and family histories as an examination of race and (in)tolerance in Canada, looking back at the 1988 Redress Agreement between the federal government and the National Association for Japanese Canadians (NAJC). Miki was a member of the NAJC negotiating team that successfully worked towards this agreement, and his meditation on this process brings together a remarkable range of materials while consistently foregrounding the politics of the knowledge produced around "Japanese Canadian" subjects.

The first five chapters of *Redress* track the history of Japanese Canadians up to and including the 1940s. As Beauregard remarks, Miki "situates the redress movement that emerged in the 1980s in the context of the voices and actions of many Japanese Canadians that have otherwise been written out of standard liberal historiographical accounts that represent Japanese Canadians as uniformly passive victims of anti-Japanese racism." (2006: 178). As it is noticed in the review of the book *Redress*, while in 1948 "the voice of Japanese Canadians who were directly affected by dispossession and dispersal could not be heard," the remaining chapters of *Redress* "describe how, from the early 1980s onward, the Japanese Canadian community could forge a collective movement that eventually, after many twists and turns, negotiated an agreement with the federal government of Canada." (*Ibidem*).

Another important publication is *Surrender*, Miki's 2001 book of poetry. This collection of poems challenges and disturbs, upsets and disorients official language and history relating to the internment of Japanese Canadians in the 1940s. Described as an intermixture of the lyrical with the political, exploding the notion of the documentary by infusing it with imagery, memory and social wit, it is presented as a response to our times through political, intellectual and emotional word play.

Roy Miki's poetic imageries oppose to silence(s) in the novel *Obasan*. Instead of confronting the past and the present, it is the polyphony of voices in Roy Miki's poem 'watch signs' that materialises a revealing identity. This narrative in three voices, subtitled by a timeframe between 1949 and 1999, reinforces plurality and multiplicity. This timeframe, that of *Redress*, is then completed by a spatial imagery of one of the three voices, that of the rules and limitations for correspondence at the prisoner-of-war camp for Japanese Canadians in Ontario, as we will see.

The visual perception of the three voices through the layout of the poem "watch signs", helps to shape the sensory perceptions each voice calls to the

poem, as we can see below in an excerpt, from the bilingual Portuguese published Anthology of Contemporary Poetry from Canada (Havelda, Patim e Portela, 2010:192-199). While the poetic voice is subject to quotation marks, the two other voices (the voice of the prisoner-of-war and the voice of the ruler) are graphically presented as in opposite sides – the left and the right:

watch signs

for April 1st, 1949-99

place in the placebo
 after five years of faithful service the watch stopped at 7:32 am
 before the knot rioted it couldn't get to the pen in time
 the bus ejected a forgery that forgot its identity

Letters should be written in ink
 but dark pencil may be used.

if the exception could speak all the memories trotted out and
 took a bow

crushed walnuts endure the ignominy of the blue blotter

“order in council says minister of labour may pay \$5.00 or less
 for each children up to five children. this may be a little high. shall
 we try & \$5.00 for first child and \$4.00 for next four?” (a.
 macnamara, deputy minister, to h. Mitchell, minister of labour,
 february 19, 1942)

clock time every stroke counts the pliable past in landing gear

Letters must be written in plain English
 of which the meaning is clear.

the document lay somewhere unsummoned but provoked
 anything less would acquire rotation “when the time came”
 bravado intended over castigated plumb lines rescinded
 “they drew a circle around the letter” almost impossible to reside
 “hastings park. External view.” the inventory a deployment
 augury

Writing between or across the lines
of note paper is forbidden.

[...]

(Havelda, *et al.*, 2010: 192-194)

This excerpt of the poem introduces the three voices embodied by the words of the poem: the poetic voice that builds poetic imageries, the voice of quotations (from “the found lines taken from ‘standing orders, camp 101”, of the prisoner-of-war camp for Japanese Canadians in angler, ontario), and the voice of allowances/forbiddances, on the right side, listing rules at the camp.

The visual pattern of the lines of the poem quoted above points towards opposition, shaped in indentation of the verses to the left or to the right of the page. One of the voices, on the right side, materialises the rules to be followed in written correspondence, informing thus the reader of limitations to individual expression concerning ‘Letters’, and calling consequently many other silence(d) voices: “Letters should be written in ink / but dark pencil may be used.” (*Idem*: 192); “Letters must be written in plain English / of which the meaning is clear.” (*Ibidem*); “Writing between or across the lines / of note paper is forbidden.” (*Idem*: 194)

This sequence of intensity in language, changing from ‘should’ to ‘must’ to ‘forbidden’ asserts the power of words. There is then a definition of the subject whom the messages are addressed to, prisoners of war: “A P.O. W. may not correspond with / Stamp or War cover collections.” (*Ibidem*); “No P.O.W. is permitted to use a typewriter / for the purpose of writing outgoing / letters or post cards.” (*Ibidem*).

Following the definition of the subject of the poet, there is reference to textual restrictions: “Initials or abbreviations must not be / used in the body of the letter.” (*Idem*: 196); “Quotations from books or writing and / all references thereto are forbidden.” (*Ibidem*)

These textual restrictions precede the content restrictions announcing the subject of those rules, i.e., the ruler: “Letter may not contain criticism or censure / of any Canadian Government Official, or of / the Government of the Dominion of Canada.” (*Ibidem*); “All letter and postcards are to be written / on official P.O.W. stationary supplied by the / Commissioner of Internment Operations.” (*Idem*: 198).

The note in the end of the poem completes the spatial imagery the sentences just quoted above had delineated by one of the voices in the poetic text.

The reader is informed those ‘lines’ were taken from “standing orders used at the prisoner-of-war camp for Japanese Canadians in angler, Ontario” (*Ibidem*).

As for the poetic subject, it is introduced as free: to write and thus to speak, to quote and use initials. The poetic voice is the one which will complete the imageries illustrated by the words of the voice of allowances/forbiddances and by the words of the voice of quotations. Its imageries are of ‘benign postcards’, ‘identity’ loss, silenced ‘memories’, concentration ‘camp’, ‘panic’ and ‘trauma’.

Roy Miki is a brilliant contemporary poet who intermixtures the lyrical with the political and the moment with history.

Final Remarks

Our approach to Joy Kogawa’s novel *Obasan* in the scope of the theme of War Writing in Canada crosses the approach to the novel as a literary piece under the references ‘Japanese Canadian Writing’, or ‘Asian Canadian Literature’, or even ‘Literature in Canada’, as this novel frames itself as a novel at an angle of Canadian ‘mainstream’ literature, while it is very much part of it. This may help us to understand why *Obasan* itself received so much attention as a so-called Canadian literary piece on the Japanese internment in Canada and not so much as a Japanese Canadian novel. Under this last category, most studies would approach novels on the theme of ‘migrations’ in which the language issue and cultural differences are analysed. We believe the combination of both themes may lead to an understanding of Literature written and published in Canada.

The poetic style of the novel meets the essence of the two poetic texts by Kogawa and Miki quoted in our study, enabling the reader reflections on word(s), silence(s), voiceless words, wordless possession, physical dispossession, presence, absence, and memory, apparent oppositions constantly embracing each other in their own path to go beyond framed voices.

The poetic imageries of silence and voices as means to document the reader to Internment and Redress convey representations of war and of alternatives to war, distancing those literary pieces from literary stereotypes of wartime. Joy Kogawa’s *Obasan* is recognized as an important literary piece, socially and historically, while Roy Miki’s played a role in opening up literary studies to issues of politics of race. Both authors are engaged in calling for Redress and Reconciliation through their Words.

- NEW, William H. (ed.) (2002), “Japanese and Canadian Writing”, *Encyclopedia of Literature in Canada*. Toronto, University of Toronto Press, p. 547.
- ROSE, Marilyn Russell (1987), “Hawthorne’s *Custom House*, Said’s *Orientalism* and Kogawa’s *Obasan*: An Intertextual Reading of an Historical Fiction.”, *Dalhousie Review* 67, 2:3 pp. 286-96.
- SAKAMOTO, Kerri (2003), “Introduction”, in Joy Kogawa (2006), *Obasan*, Toronto, Penguin Canada, pp. vii-ix.

Webgrafia

- Apology to Japanese Canadians*, <http://www.youtube.com/watch?v=fxVZtQULIMQ>
- Canadian History*, <http://www.yesnet.yk.ca/schools/projects/canadianhistory/camps/internment1.html>
- Canadian Poetry Online*, http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/index_poet.htm
- Joy Kogawa*, <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/kogawa/index.htm>
- Multiculturalism*, <http://www.cic.gc.ca/english/multiculturalism/asian/20years-jap.asp>
- E. J. Pratt < <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/pratt/poem4.htm> >
- Roy Miki*, <http://library.ryerson.ca/asianheritage/authors/miki/>
- The Kogawa House*, <http://www.kogawahouse.com/>
- “Where there’s a Wall”, *Joy Kogawa*, <http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/kogawa/poem4.htm>

O ARGUMENTO DO CONFLITO DE MAQUIAVEL

Raquel Costa

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRAGA, PORTUGAL

raquel.costa@ilch.uminho.pt / raquelsameiro@gmail.com

1. O conflito e a expressão “maquiavélico”

O homem é uma construção continuada e é nesse processo que se constitui como uma pessoa. Segundo Mounier,

Uma pessoa é um ser espiritual constituído por um modo de subsistência e de independência no seu ser; ela alimenta essa subsistência por uma adesão a uma hierarquia de valores livremente adoptados, assimilados e vividos por uma tomada de posição responsável e uma constante conversão; deste modo unifica toda ela a sua atividade na liberdade e desenvolve, por acréscimo, mediante atos criadores, a singularidade da sua vocação (Mounier, 1967: 85).

A criação do homem impõe uma relação consigo mesmo, com os outros e com as instituições. Viver em sociedade não é estar rodeado de uma massa anónima de pessoas, mas agregar-se e integrar-se em instituições estruturadas que procuram proteger e auxiliar o sujeito, propiciando a sua formação e estabelecendo uma ordem e um equilíbrio sem os quais a existência e o bem-estar individuais seriam, deveras, comprometidos.

Podemos dizer que, desde sempre, o homem tem procurado viver em sociedade, tendo em mente o seu amparo e o seu conforto, ou seja, procurando o seu bem-estar. Neste caminho, estabeleceu preceitos a si mesmo, com o intuito de alcançar um convívio harmonioso com os seus semelhantes. Mas, nem sempre isso é fácil ou possível. Prova disso são os imensos conflitos que já existiram, e que existem atualmente no nosso mundo.

Existem algumas situações em que, quanto mais a sobrevivência está ameaçada, menor se torna o tempo de escolha e maior é a probabilidade de um

conflito. O que faríamos para evitar um massacre ou os genocídios que acontecem ao nosso povo? O que preferíamos não fazer? Mentiríamos? Violariamos tratados? Mataríamos pessoas? Onde está o nosso limite? Em nenhum lugar? Se ganharmos uma guerra e se o nosso inimigo estiver liquidado, quão longe nós iremos para minimizar as nossas próprias perdas?

Um conflito emerge quando duas ou mais partes têm conveniências díspares e ambas pretendem fazê-las imperar, ou seja, quando não conseguem chegar a um consenso, a um acordo. A ausência de vontade para o entendimento é o motivo primordial da permanência dos conflitos. Neste momento, existe em qualquer parte do mundo um conflito, seja ele grande ou pequeno.

A expressão “maquiavélico” surge muitas vezes ligada ao conflito (a algo mau/negativo), aparece associada ao campo político e também é utilizada, repetidamente, quando nos referimos à atitude de algumas pessoas (por exemplo, um juiz maquiavélico). Usamos a expressão “maquiavélico” quando queremos avaliar a ação ou o comportamento de alguém que é traidor, mau, desleal, hipócrita, fingidor, que mente, que faz promessas e que não as cumpre, que brinca e joga com as emoções e os desejos dos outros, que utiliza a boa-fé dos outros para proveito próprio, alguém que causa conflito.

Pensamos e falamos, por vezes, de um “poder maquiavélico”, que assegura que os fins justificam os meios e que utiliza recursos imorais, violentos e perversos para conseguir o que quer, que dita as regras do jogo, que atua disfarçadamente nos bastidores, que se esconde, esperando que os sujeitos causem a si mesmos a sua própria destruição. Por conseguinte, “maquiavélico” faz-nos pensar em alguém extraordinariamente prepotente, forte, poderoso e imoral, cativante, mentiroso e traiçoeiro, que sabe levar as pessoas a fazer exatamente o que ele deseja.

O termo “maquiavélico” surgiu no século XVI para traçar um tirano desonesto, impiedoso e cruel, que utiliza todos os meios para atingir os seus fins. A expressão “maquiavélico” surge muitas vezes associada a Nicolau Maquiavel.

2. O argumento do conflito de Nicolau Maquiavel

Maquiavel viveu em Florença, numa época em que a Itália era um conjunto de cidades-estados, regiões independentes que entravam frequentemente em conflitos entre si.^[1] Papas e outros príncipes desfaziam constantemente alian-

1 A Itália vivia um período conturbado, marcado por conflitos, guerras, intrigas, traições e homicídios. Foi nesta época conturbada que Maquiavel viveu e trabalhou.

ças. A liderança exigia mais do que planos e políticos. A fim de manter o seu Estado, um príncipe^[2] era muitas vezes forçado a agir, desrespeitando a boa-fé, a caridade, a bondade, a religião. Para Maquiavel só um líder forte seria capaz de unificar a Itália.

Maquiavel^[3] começa por escrever o que ele chama de *Os Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*^[4] e, de repente, decide voltar-se para o discurso político e escreve *O Príncipe*^[5] (considerada como uma das suas principais, e mais famosas, obras).

Refere Maquiavel,

O Príncipe (...) não levanta a questão de se saber qual será a melhor forma de governo, dentro de uma legitimidade, nem tenta definir o Poder ou o Estado em geral. A intenção dominante será, limitando-se à circunstância italiana, apenas a procura de um processo que permita fazer reinar a ordem e instituir um Estado duradouro (Maquiavel, 1976: 8).

-
- 2 Para Maquiavel o príncipe é visto como aquele que governa, é o governante (nada tem a ver com a associação que se faz de um príncipe que é o filho do rei).
 - 3 Maquiavel viveu entre 1469 e 1527, pleno período renascentista; um período de progresso artístico e intelectual. Maquiavel é reconhecido como sendo o fundador da ciência política. Foi o primeiro a encarar a história e a sociedade como factos puramente humanos e naturais, livres de qualquer influência sobrenatural. O ponto de partida foi a suposição de que o homem, tal como a natureza, estão sujeitos a leis imutáveis. Observou na história os factos sociais para ver a lei pela qual se regiam. Constata que é possível prever o rumo dos desenvolvimentos políticos refletindo sobre os ciclos e as fases dos acontecimentos históricos. É necessária a experiência das coisas modernas, a leitura constante das antigas e a capacidade de tirar partido dos seus conhecimentos em ações políticas concretas. Enquanto os teóricos da política escreveram sobre os deveres de um governante, qual deveria ser o perfil de um príncipe ideal e qual seria a forma mais desejável da sociedade, Maquiavel descreve as coisas tal como elas são; com autenticidade descreveu as coisas que os seres humanos faziam para alcançar o poder, para o manter e as várias maneiras de como o perdem (escreve acerca do Estado e do governo como realmente são e não como deveriam ser).
 - 4 A Roma antiga e a cidade de Florença, da época de Maquiavel, são as protagonistas desta obra de ciência política. Maquiavel faz uma análise sobre a história política de Roma Republicana de Tito Lívio, procurando encontrar uma solução para todos os problemas políticos ocorridos na Itália, durante esta época. *Os Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* ocupam-se, fundamentalmente, da análise das repúblicas, porque Maquiavel pensava que esta era a forma de governo mais perfeita.
 - 5 Maquiavel propõe aqui uma nova conceção de política. É necessária a existência de um Estado para coibir os maus instintos do homem. O recurso à força faz parte da lógica do poder (questão fundamental na sua obra *O Príncipe*). O poder é um jogo que implica um conjunto de estratégias e técnicas capazes de assegurar a sua eficácia, para coagir a maldade dos homens.
 “Como *Os Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* lidam principalmente com a república, e seu tom é mais moderado do que *O Príncipe*, pode parecer, à primeira vista, que há uma contradição entre duas obras; mas não é assim, e é o próprio Maquiavel que põe isso em relevo (...). Na realidade, poderíamos dizer que *O Príncipe* está integrado na estrutura geral de *Os Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. (...) Ambas as obras se complementam (...)” (Arancón, In: Maquiavelo, 1987: 9-10, tradução nossa).

O *Príncipe* é um livro que fala sobre a arte de governar, sobre o poder e o tema central é a maneira como os governantes do Renascimento deveriam agir, caso quisessem dominar, manter o poder.

Lefort considera que Maquiavel “(...) fornece ao príncipe os temas que este deveria aprender a se servir para surpreender os seus súbditos, ou seja, ele diz ao príncipe qual a imagem que este deveria construir e fazer nascer no espírito dos seus súbditos” (Lefort, 1972: 447, tradução nossa). Para Maquiavel, um Estado forte requer um líder que seja capaz de defender o seu poder a todo custo. Maquiavel sustenta que um governante pode enganar, oprimir e até mesmo assassinar os seus opositores, desde que esses crimes sirvam para a estabilidade do Estado.

Se pensarmos bem, a história parece não nos presentear com razões para esperarmos a implementação de uma sociedade desprendida de poder, uma vez que a mesma nos ostenta somente governos inconstantes que baloiçam da tirania à liberdade, numa disputa permanente de homens dedicados em instituir o seu domínio, o seu poder.

O atributo renovante da sugestão maquiaveliana reside na tese de que a política se confeciona tendo por base a harmonização de diferentes interesses e de que o conflito é intrínseco ao ser humano, à ação humana.

Maquiavel justifica as medidas desagradáveis e fraudulentas, como necessárias para o bem comum (parece-me que talvez possamos visualizar, nos dias de hoje, esse mesmo discurso em alguns dos nossos políticos). Mas o foco de Maquiavel é sobre a presença ou a ausência de poder. O que é o poder? Como se consegue? Como se mantém? O que é um príncipe ideal? São boas perguntas em qualquer época, mas são questões urgentes e desafiadoras no tempo de Maquiavel.

A obra *O Príncipe* está subdividida em vinte e seis capítulos. Maquiavel começa por dar a conhecer os diferentes tipos de principado existentes, demonstrando depois que o príncipe deve focar as suas forças em exércitos próprios. Aborda também as causas da debilidade dos Estados italianos, terminando a sua obra com um desafio: um novo príncipe deveria conquistar, dominar e libertar a Itália.

“*O Príncipe* (...) oferece conselhos aos príncipes (...), é uma revisão das formas de governo, um retrato ideal do príncipe, dos detalhes das qualidades e das virtudes morais e religiosas que ele deveria ter para ter sucesso, para se tornar-se num herói (...)” (d’Istria & Frapet, 1980: 12-13, tradução nossa).

A obra *O Príncipe* foi escrita para chocar e reeducar o leitor, e parece que ainda hoje consegue fazer isso. Isaiah Berlin^[6] diz que há diferentes interpretações da obra *O Príncipe*. “Há qualquer coisa de surpreendente na pura e simples quantidade de interpretações das opiniões políticas de Maquiavel” (Berlin, 2002: 15).

Maquiavel preferia uma república, mas ele poderia viver tanto com repúblicas como com os principados (ambos são governados por príncipes). Para Maquiavel, todos os Estados, todos os domínios cuja autoridade os homens viveram no passado e vivem agora, são ou repúblicas ou principados.

Nicolau considera que temos de compreender a realidade, muitos têm sonhado repúblicas e principados que na verdade nunca existiram. A diferença entre o modo como se deve viver e como se vive é tão grande que o Homem que ignora o que é feito realmente e se orienta pelo que “deve” ser feito está a caminho da sua autodestruição.

Como sei que vários outros escreveram acerca da mesma matéria, receio que (...) seja considerado presunçoso se me afastar da opinião por eles manifestada. Mas, como é minha intenção escrever coisas proveitosas àqueles que as entenderem, parece-me mais conveniente, respeitar a verdade efetiva do mundo do que os desvarios da sua imaginação. Alguns imaginaram repúblicas e principados que nunca foram visto nem conhecidos por verdadeiros. É tão grande a diferença entre a maneira como se vive e a maneira como se deve viver que quem trocar o que se faz pelo que se deveria fazer aprende mais a perder-se do que a salvar-se. (Maquiavel, 1976: 82)

Maquiavel separou a teologia da política, não há subordinação da política à teologia. Maquiavel diferencia e separa ética cristã (salvar a alma e ser sempre bom) da ética política (salvar a cidade e ser mau quando necessário). Ao definir a sua ciência política Maquiavel descreveu, prescindindo de questões morais, o modo como se devia fazer política e as leis pelas quais o poder devia ser conservado e aumentado. Defendeu um governo totalitário, um governante déspota e políticos rápidos nas respostas.

Diz-nos Maquiavel que não é necessário que o príncipe tenha boas qualidades, é necessário é que pareça tê-las.

6 Isaiah Berlin, filósofo político britânico, muito conhecido pelas suas investigações sobre a liberdade. Faz a distinção entre a liberdade positiva e a liberdade negativa, apresentada na sua obra *Two Concepts of Liberty* (usada, muitas das vezes, como um ponto de partida básico para discussões teóricas acerca da importância da liberdade política).

Um príncipe não precisa (...) de ter todas as qualidades enumeradas, mas convém que pareça que as tem. Atrever-me-ei, até, a dizer que, se as tem e as respeita sempre, o prejudicam. Mas, se fingir bem que as tem, ser-lhe-ão proveitosas, assim como lhe será proveitoso fingir-se compassivo, fiel, humano, íntegro e religioso – e sê-lo, mas na condição de, se convier não o ser, saber e poder agir ao contrário (Maquiavel, 1976: 94-95).

É bom parecer ser clemente, mas deve comportar-se de modo contrário quando as circunstâncias o exigirem. Nas ações o que conta é o resultado. Os meios são justificados e qualificados de bons quando os fins são atingidos. Para Maquiavel, a mentira é uma das maneiras mais infalíveis da inteligência maquiavélica. A nossa habilidade para enganar os outros, quer sejam os nossos aliados, ou os nossos inimigos é, para Maquiavel, uma mais-valia na orientação das nossas difíceis vidas sociais, e muito mais para quem governa.

(...) O príncipe não deve ter grande medo de conspirações se o povo for seu amigo; (...) Os Estados bem governados e os príncipes sensatos dedicaram sempre todos os seus cuidados a não desesperar os grandes e a satisfazer e contentar o povo, pois essa é uma das tarefas mais importantes de um príncipe. (Maquiavel, 1976: 100)

Maquiavel, defensor da ética política, considera que um príncipe bom não é necessariamente um homem bom, o que importa é a aparência, mais do que a realidade (parecer ser o que na verdade não é para salvar a cidade), o engano pode ser praticado, é melhor ser temido do que ser amado (o governante deve ser amado e temido, mas deve ser mais temido porque o amor é facilmente desrespeitado pelas pessoas e o medo não, prende mais os subordinados que o amor, e o medo é reforçado por um pavor de punição que nunca nos abandona).

No entanto, Maquiavel também adverte que o príncipe deve evitar ser odiado e desprezado (por exemplo, deve evitar tomar a propriedade dos outros porque os outros esquecem mais depressa da morte do seu pai, do que a perda da sua herança).

(...) O príncipe deve evitar as coisas que o tornem odiado e desprezado. Todas as vezes que for bem sucedido a este respeito terá trabalhado bem e as outras más fomas não o porão em perigo. (...) O que o pode tornar mais odiado é pilhar os bens e tomar à força as mulheres dos seus súbditos, atos de que se deve abster. Quando não se rouba aos homens nem os bens nem a honra, eles vivem contentes e só resta combater a ambição de uns quantos, a qual se pode dominar facilmente e de várias maneiras. Se um príncipe

é considerado inconstante, leviano, efeminado, pouco corajoso e irresoluto, torna-se desprezível. Portanto, deve fugir disso como da peste e esforçar-se para que nas suas ações se reconheça uma certa grandeza, magnanimidade, seriedade e força e nas suas decisões acerca das intrigas particulares dos seus súbditos uma certa irrevocabilidade. Convém que faça reinar a seu respeito uma opinião tal que ninguém pense em enganar nem em o iludir. O príncipe que der esta imagem da sua pessoa conquista grande reputação (...), assim não é fácil atacá-lo, pelo menos se se sabe que é virtuoso, temido e respeitado pelos seus. (Maquiavel, 1976: 97-98)

Devemos ser bons mas, se quisermos ser bons governantes/príncipes, por vezes, devemos mentir, usar máscaras, para conseguirmos sucesso.

(...) um príncipe, sobretudo quando é novo, não pode respeitar singelamente todas as condições segundo as quais se é considerado homem de bem, pois, não raro, para conservar os seus Estados, se vê constrangido a agir contra a sua palavra, contra a caridade, a humanidade e a religião. É por isso que deve ter o entendimento reinado para virar conforme o ventos da fortuna e a mutabilidade das coisas lhe ordenem e, como já disse, não se afastar do bem, se puder, mas enveredar pelo mal, se for necessário. (Maquiavel, 1976: 95)

Para Maquiavel há crueldades bem usadas. Maquiavel dá o exemplo de César Bórgia que partiu um homem ao meio e evitou assim uma guerra civil, ou seja, evitou que mais pessoas morressem (isto para a ética cristã era mau, mas para a ética política de Maquiavel é bom). Se o príncipe fizer boas ações estas devem ser efetuadas aos poucos para a população se lembrar, sempre, de como o governante é bom (por exemplo, os políticos de hoje que demoram muito tempo a terminar uma obra); se o príncipe praticar ações más, deve fazê-las todas de uma vez para que a população se esqueça rapidamente delas).

Refere Maquiavel que existe uma

(...) crueldade bem ou mal empregada. Pode se chamar boa à crueldade (se é que é possível haver bem no mal) que se exerce somente uma vez, por necessidade de segurança, e depois se abandona e se converte o mais possível em benefícios dos súbditos. A crueldade má é aquela que, embora ao princípio seja pequena, aumenta com o tempo, em vez de diminuir. (...) Ao apoderar-se de um país, o ocupante deve pensar em todas as crueldades que precisa de fazer e praticá-las imediatamente de uma vez, para não ter de voltar a recorrer ao mesmo processo e, não as renovando, tranquilizar os homens e conquistá-los pelos seus benefícios. (...) Convém fazer todo o mal de uma vez para que, por ser suportado durante menos tempo, pareça menos amargo, e o bem pouco a pouco, para melhor se saborear (Maquiavel, 1976: 52).

O príncipe deve parecer que age por princípios, quando na verdade age com base em cálculo; é o que se chama atualmente de estratégia a longo prazo. Devemos fazer julgamentos cautelosos, cuidadosos. Isto é prudência, como nos diz Maquiavel (1976), e é isso que devemos utilizar nos nossos governos.

No capítulo VIII de *O Príncipe*, Maquiavel deixa bem claro que as crueldades praticadas pelo príncipe devem ter um caráter passageiro. O melhor é que elas tenham lugar somente no momento da instauração do poder, de tal forma que não precisem de ser utilizadas constantemente. As crueldades são justificadas só no momento de instauração do Estado. Para Maquiavel, o príncipe que ao praticar atos cruéis consegue manter o Estado, demonstra a sua capacidade de garantir a ordem política e isto livra-o de possíveis acusações quanto aos seus atos anteriores, mas se se consegue estabelecer a ordem política bem estruturada, o uso da crueldade perde a sua razão de ser.

Maquiavel, no capítulo VIII, reflete também sobre a dificuldade de se compreender porque alguns príncipes conseguiram manter o poder depois da prática de uma série de crueldades^[7], enquanto outros, também praticando atos cruéis, não conseguiram assegurar os seus domínios.

Sendo os Homens naturalmente maus, o príncipe não tem que se pautar por regras morais, na esperança de que elas os orientem na condução dos negócios do Estado. De nada vale a moralidade se ela não pode ser vista sob a ótica utilitária de quem está no poder. Os jogos políticos estão fundados numa lógica na qual só o fim a alcançar é que importa e este fim é a manutenção do Estado.

Não se podem condenar as ações de quem está no poder, se o Estado possibilita e garante a vida humana associada. Maquiavel não acredita na sobrevivência de um poder fundado em regras morais, num mundo onde os Homens não são naturalmente bons. O príncipe deve fundar e preservar o Estado, e sejam quais forem as ações elas justificam-se na medida em que o príncipe possa desempenhar esta tarefa.

Para Maquiavel, o príncipe é uma combinação de força e caráter, inteligência, coragem, habilidade e sorte, além de um toque de crueldade. Diz-nos Maquiavel: “alguns pensam que eu deveria ensinar aos homens o caminho do céu. Mas eu preferiria ensinar-lhes o caminho para o inferno, assim eles saberiam como desviar-se dele”.

7 Maquiavel dá o exemplo de Agátocles, que depois de uma sucessão de crimes e de muita crueldade se tornou príncipe de Siracusa e que conseguiu permanecer, durante muito tempo, no poder.

Maquiavel sublinha dois conjuntos de atributos para o príncipe, a imagem da raposa e do leão. O príncipe deve ter a habilidade da raposa para evitar as armadilhas e a coragem do leão para afastar os lobos.

(...) Existem duas maneiras de combater: pelas leis e pela força. A primeira é própria dos homens; a segunda é própria dos animais. (...) O príncipe precisa de saber ser animal e homem. (...) Ter (...) por preceptor um ser meio animal, meio homem, só significa que um príncipe precisa de saber utilizar uma e outra natureza e que uma sem a outra não é durável. Já que um príncipe deve saber utilizar bem a natureza animal, convém que escolha a raposa e o leão: como o leão não se sabe defender das armadilhas e a raposa não se sabe defender dos lobos, é necessário ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para meter medo aos lobos (Maquiavel, 1976: 93-94).

Maquiavel refere também que os principais fundamentos de cada Estado são boas leis e boas armas. Não se pode ter boas ideias sem boas armas, e onde existem boas armas, boas leis indubitavelmente existirão também. Diz Maquiavel (1976): “não vou discutir leis, mas dar a minha atenção às armas. Não teremos sorte se estivermos desarmados, porque as pessoas desprezaram-nos-ão. Não há comparação entre um homem que está armado e um homem que não está”.

Para Maquiavel, nós precisamos é de boas armas. As boas armas são as do exército do cidadão, não as de um exército de mercenários. Mas como convencer os cidadãos a servir o exército? Os cidadãos têm que pensar que a sociedade reúne os seus próprios interesses privados. Precisamos de ter uma república para termos um exército de cidadãos.

Maquiavel propõe também que o príncipe seja um homem de virtú e fortuna. Como referem d’Istria & Frapet, para Maquiavel “a virtú e a fortuna, definem, de modo detalhado, as qualidades que tornam o homem virtuoso e portador de uma honra extraordinária, de glória e de fama” (d’ Istria & Frapet, 1980: 12-13, tradução nossa).

Por um lado, virtú era a capacidade de um governante escolher a melhor estratégia para governar o Estado e manter o poder. A virtú compreende a perspicácia e a habilidade do príncipe, unidas ao senso de oportunidade e à audácia. Implica a possibilidade de ação eficaz. Por outro lado, a ideia de fortuna relaciona-se com as coisas inevitáveis que acontecem aos indivíduos. Não se pode saber a quem a fortuna vai fazer bem ou mal. A fortuna significa ocasião, simboliza o acaso que faz habitar a imprevisibilidade no mundo. A vir-

tude e a fortuna compõem o terreno incerto da política, são interdependentes. Neste sentido, um bom governante era aquele que, além de virtuoso, deveria ser ousado e aguardar a ocasião propícia para tomar as decisões políticas.

Podemos então afirmar que, para Maquiavel, o conflito não é um mal por princípio, pois pode levar à estabilidade política, a leis melhores, a uma maior justiça e até mesmo a mais benefícios para os cidadãos. Será que Nicolau Maquiavel era maquiavélico? Consideramos que não, que não era uma pessoa que queria fazer o mal, o que ele faz é uma análise da realidade realista, defendendo que devemos ser maus quando é necessário.

Referências

- BERLIN, Isaiah, “A originalidade de Maquiavel”, In: MAQUIAVAL, Nicolau (2002), *O Príncipe*, São Paulo, Ediouro.
- D’ISTRIA, Gérard Colonna & FRAPET, Roland (1980), *L’art politique chez Machiavel*, Paris, Librairie Philosophique JVRIN.
- LEFORT, Claude (1972), *Le Travail de L’Oeuvre: Machiaveli*, Paris, Gallimard.
- MAQUIAVEL, Nicolau (1976), *O Príncipe*, Mem Martins, Gráfica Europam.
- MAQUIAVELO, Nicolás (1987), *Discursos sobre la primera década de Tito Lívio*, Madrid, Alianza Editorial.
- MOUNIER, Emmanuel (1967), *Manifesto ao serviço do personalismo*, Lisboa, Morais Editora.

PATRÍCIA GALVÃO, A PAGU NORMALISTA, A PAGU MILITANTE, A PAGU QUE NÃO VACILAVA

Betina Ruiz

INVESTIGADORA DO CEHUM-UMINHO, BRAGA, PORTUGAL

betinasruiz@gmail.com

Quem conhece a língua portuguesa falada no Brasil, língua materna de Patrícia Galvão, tornada famosa como Pagu, sabe que o verbo “vacilar” por vezes assume os significados de “ficar em dúvida”, “hesitar” e até de “cambalear”. Essa brasileira de São João da Boa Vista, cidade do interior do estado de São Paulo, atuou mais do que vacilou. Foi Pagu, foi Ariel, e ainda King Shelter, Solange Sohl, irmã Paula, G. Léa, Mara Lobo. K. B. Luda (ou Kabelluda) e outras mulheres quase imparáveis. Contudo, antes de perceber que o mundo podia ser hostil e gerar ódio nas pessoas, ela reconheceu no comportamento da sua juventude a própria capacidade de vacilar, dizendo: “Eu era infeliz e vacilante”^[1].

Diplomada em 1928 pela Escola Normal de São Paulo, para leccionar, pouco se identificara com os colegas de curso e esteve sempre mais voltada para o desenho, a poesia e os gêneros textuais presentes nos jornais; se havia vacilado, acima de tudo havia decidido pôr a perna no mundo, quando se definiu em termos de ser vacilante ou não, quando alertou para a importância desse traço na sua trajetória pessoal. Era a longa carta de 1940, dirigida a Geraldo Ferraz e publicada em 2005.

Na apreciação que ela fez da sua autobiografia, nós, leitores curiosos das suas façanhas, prosseguimos como se fôssemos o seu destinatário e, a dada altura, encontramos o registo de que, para não ser imitada, ela nunca mais vacilou desde a juventude; isso talvez equivalha a dizer que passou a fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para não desanimar e, assim, não dividir com os outros a dor e o peso que carregava. Se vacilasse, deixar-se-ia apanhar por

1 GALVÃO, 2005: 58.

quem ela não desejava ver sofrer, como ela própria sofria. Não vacilar era um truque de Pagu.

Importa dizer que, nesse contexto de procura de sentido para a vida e de fuga de um estado d'alma, os contactos que ela foi fazendo, a partir do entrosamento com o modernista Raul Bopp, em 1928, seriam comentados, na carta aqui referida, como experiências de pouco escrúpulo. Pagu continuava a desvalorizar a dúvida, a hesitação, ao invés disso confiava na acção, apresentava-se aos antropófagos, expunha-se como na ida com o grupo para o Rio de Janeiro, no âmbito de uma exposição da pintora Tarsila do Amaral. Mas será que não vacilava porque, além de dramática, realmente lhe faltavam escrúpulos? Pode ser mais prudente relativizar a autocrítica tão severa de Pagu - ela própria, aliás, era cética quanto à profundidade e à legitimidade da autocrítica.

Pagu não desejava ver seu modo de ser e de estar reproduzido e, por isso, agia depressa, como a despistar os admiradores que como ela pudessem sofrer; não ligava tanto ao escrúpulo, porque não sabia o quanto a falta dele alija (ou, por sugestão poética de Augusto de Campos, um dos seus biógrafos, o quanto a acção política praticada por ela a partir de 1931, acção desmedida, generosa e apaixonada, “fraturou mas não corrompeu”^[2]), e por isso não vacilava. Mas, a tornar essa equação mais complexa, é ela quem informa, sempre na carta de 1940, texto fundamental neste artigo, da existência de uma Pagu que não chegava a acompanhar os movimentos alheios e, por isso, não percebia a necessidade de vacilar, não percebia a prudência de não alinhar demasiado cedo com as pessoas dos círculos que frequentava. Ela ainda carecia desse tipo de percepção. A adesão à causa comunista, por exemplo, ela mesma viria a atribuir mais à impressão que lhe ficara de Luís Carlos Prestes do que à fé no comunismo. E essa impressão, segundo ela, não seria contudo suficiente para manter por muito tempo o interesse na matéria em questão. Prestes seria até comparado a um trabalhador de Santos, cujo discurso simples e potente fez mais eco na Pagu que se estava a transformar.^[3] “É difícil procurar a razão das coisas, quando há vacilação. Tanta vacilação em viver”^[4].

O período de maior partilha com poetas, pintores e outros intelectuais de São Paulo do início do século XX foi realmente destrutivo. Pagu “não encon-

2 CAMPOS, 1987: 16.

3 GALVÃO, 2005: 75-76 e 80-81.

4 GALVÃO, 2005: 60.

trou seus semelhantes entre os modernistas”^[5], afirmou Kenneth David Jackson. Talvez Mário de Andrade a tivesse ou conquistado ou permitido um pouco mais do que os outros - ele que foi seu professor em 1925, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo -, na medida em que pregava, como ela viria a fazer, a necessidade de um engajamento nacional, de uma tomada de posição esclarecida, pura e agregadora. É interessante lembrar que ela discordou dele mais de uma vez, por escrito, em crônicas assinadas com o pseudônimo de Ariel e de Pt; devia sentir que o podia fazer^[6]. Enfim, cerca de quarenta anos depois da Semana de Arte Moderna, foi Carlos Drummond de Andrade quem a respeito de Pagu pontuou, também a enfatizar a dissonância nos rumos da escritora: “Na história do modernismo, seu nome põe um colorido dramático de insatisfação levada à luta política”^[7].

Ela própria, desconfortável com os modernistas, em ocasiões futuras buscaria esse mal-estar na relação com eles como termo de comparação para lidar com as novidades fora do Brasil:

Aquelas assembleias literárias [do círculo da revista *Sur*], como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que conhecia cercado os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemizatinhas chochas, a mesma imposição da Inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo.^[8]

Como verificamos, então, a busca frenética de vida e a conseqüente opção por não vacilar afastaram-na de pares autênticos, afastaram-na dela própria, da possibilidade de conciliação consigo mesma. Não o fizeram, no entanto, sem voltas e mais voltas: decepções e traumas, casamentos, filhos abortados e filhos nascidos (e filho abandonado), traições e falsidades, prisões sucessivas, padecimentos físicos e, redentora, a prática da escrita ficcional, de que vamos por meio de pequenas citações tratando sucintamente neste artigo, para fazer alguma justiça aos mais de trinta anos de atividade de Patrícia Galvão como escritora.

A escrita foi libertadora, no sentido de que possivelmente passou a ser menos movida por projetos políticos, depois que Patrícia Galvão encontrou em Geraldo Ferraz, seu segundo marido, um companheiro incansável, dispo-

5 GALVÃO, 2005: 17.

6 CAMPOS, 1987: 109-110 (“Cante, poeta”) e 139-140 (“Depois de amanhã Mário de Andrade”).

7 CAMPOS, 1987: 264.

8 GALVÃO, 2005: 72.

nível para gozar uma vida plena ao lado dela. Ela traduziu, ligou-se também ao teatro e, por esse motivo, confraternizou com expoentes em viagem pelo Brasil, como Sartre, Simone de Beauvoir e Ionesco.^[9]

No ano de 1940, aos 30 de idade e perto de se casar novamente, Patrícia admitiu vacilar e documentou essa postura diante da vida; seria a sua segunda grande hesitação assumida: “Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever?”^[10]

Queria escrever, considerava estar numa hora propícia à escrita, mas notava o aparecimento da hesitação e se limitava a documentar essa descoberta. Vacilar era assumir a angústia, na visão de Patrícia.

Tanto quanto se sabe por meio da consulta às cronologias, no ano da famosa carta realmente não houve mais publicações de Patrícia Galvão. Ela aproveitava para olhar para dentro, ela que já estava cambaleante, cansada física e mentalmente, marcada por experiências duras, apenas aludidas nas páginas anteriores deste artigo.

Para finalmente reforçar o papel que tais experiências tiveram no seu amadurecimento, vale a pena recordar palavras dela que, como correspondente de três jornais brasileiros, tinha ido durante a década de 30 à China, ao Japão, à Alemanha, à Polônia, aos Estados Unidos e a outros países mais, entrando numa espiral de sofrimento. Tinha sofrido em Moscovo, no ano de 1934, ao ver “*Gente pobre nas ruas e luxo para os burocratas*”^[11]

Tinha sido presa três vezes, qualificada como comunista estrangeira em Paris; fora repatriada para o Brasil e, em 1935, voltaria a ser presa; depois de julgada, seria condenada a dois anos de prisão no Rio de Janeiro. Em 1937, fugiria do hospital Cruz Alta, onde cumpria a pena, e seria declarada cidadã perigosa, com direito a notícia da sua dita periculosidade nos jornais. Em 1938, presa de novo, tendo pela frente mais dois anos de reclusão, recusar-se-ia a prestar homenagem ao interventor federal Adhemar de Barros, que fazia visita à Casa de Detenção, e com esse gesto teve a permanência no recinto prisional alargada. No panfleto *Verdade e liberdade*, lançado em 1950, assim retomava esses anos difíceis:

9 NEVES, 2005: 65.

10 GALVÃO, 2005: 64.

11 FURLANI, 1999: 58.

Descansava no hospital e voltava para a tortura. Pior que a Polícia? Não: métodos diferentes, mas tão extenuadores, ou mais, do que os da Polícia. Agora, na Detenção de São Paulo, estava livre desses percevejos [companheiros de presídio político no Rio]. Uma assassina chorava me olhando, monte de ossos que fora ali jogado.^[12]

Se durante o casamento com o modernista Oswald de Andrade ela se dedicara a escrever como mulher do povo e conhecera uma espécie de pesadelo no plano pessoal – atenuado, às vezes, pelo vigor que a sinceridade cruel dele despertava nela –, depois do reencontro com Geraldo Ferraz (que dela se tinha aproximado algumas vezes em 1933) e da carta de 1940, já escreveria sem o compromisso partidário e ideológico e teria condições de desfrutar de um dia a dia de inquietação, sim, mas uma inquietação com a arte, nomeadamente a poesia e o teatro e, uma vez mais, com a política, muito embora uma política supra-partidária, mais lúcida.

Salientamos que os contos policiais escritos para a revista *Detective*, com o pseudônimo de King Shelter, foram levados a público de junho a dezembro de 1944 e têm como cenário, muitas vezes, a França, bem como personagens de origem francesa; já não cumpria falar em nome do proletariado brasileiro, escolhendo para tanto um bairro como o Brás, por exemplo, bairro em que Patrícia de facto viveu com a família de origem e onde chegou a escrever para um jornal local; os protagonistas podiam ser outros, como outros eram os lugares deles: “A jovem assassinada pertencia a uma abastada família francesa e viajava com seu irmão, Maurice Blade.”^[13]

Da escritora que com muita propriedade criticara o tipo de feminismo em voga no Brasil das primeiras décadas do século XX, feminismo de elite, à escritora que descreveu mulheres elitistas em enredos policiais não é a agudeza da compreensão que muda, mas a permissão que ela se dá para o alargamento de horizontes, para contemplar pessoas e não tipos. Ela que antes falava de tudo quanto rondava a esfera política, como a reviravolta entre classes sociais, admite então falar dos crimes de natureza humana. Eis um pequeno excerto da fase engajada: “As festejadas e ilustres mães de caridade desta vez despencaram das colleirinhas de velludo e brilhantes para um mofo de riqueza suja, quotidiana”^[14]

Eis, por outro lado, um excerto de enredo policial:

12 CAMPOS, 1987: 187.

13 GALVÃO, 1998: 49.

14 CAMPOS, 1987: 82. O texto é “A baixa da alta”, de *O homem do povo*.

Mary acabava de descer. Estava lindíssima em sua toailete amarela, sua cor predileta, realçando a sua cabeleira fulva, mas ninguém lembrava nesse momento de admirar a beleza da jovem anfitriã. Todos tinham os olhos voltados para o seu colo de uma tonalidade queimada, pois Mary fazia vida de esporte, banhando-se diariamente ao sol...^[15]

Conforme temos vindo a acompanhar, portanto, Pagu escolheu não chegar jamais a se desnudar na presença de um outro e nem para o susto da própria observação consciente. Todavia, cumpre ainda referir aqui o nascimento do filho Rudá, em 1930, exemplar nesse sentido: nos momentos em que, inundada pelo chamado “estado de graça”, pelo desejo de ninar o filho, de beijá-lo e de ser terna para com ele, o seu bebé, e para com o pai dele, Oswald, ela reconheceu no marido um homem que a humilhava e não se deixou trair pelo reconhecimento da humilhação; Pagu sentiu a humilhação, mas nem por isso vacilou, continuou a atuar na mesma direcção que Oswald; em 1933 ele financiaria o romance *Parque industrial* (assinado por Mara Lobo, consoante pressão feita sobre Pagu pelo Partido Comunista, para ocultar o nome de Pagu ou de Patrícia Galvão, filiada naquela altura). Ela guardou a memória desses contactos íntimos profundos e frustrantes, ao mesmo tempo, sem se preservar: ao contrário disso, expôs-se, como observamos até aqui. Só em 1940, ano da carta, retomou essas memórias e falou na importância de fazer intervalos, ou seja, de hesitar para dar vazão diferente ao viver. Não por acaso, quando escreveu a carta-relatório, mais uma vez ela estava a sentir o arrepio que precede a certeza de uma gravidez. Registou:

Se estiver grávida...? Então, parece que tudo mudará no mundo. O nosso filho será a renúncia ao fantasma que perturba a radicalização definitiva na vida que você me oferece. Sinto que ele me fará viver, abandonando a ideia que me impele para a mais excitante das realizações futuras.^[16]

De facto faz sentido esse depoimento sobre formas de viver, se lembrarmos do começo da carta: “Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade (...) Há uma intoxicação de vida.”^[17]

15 GALVÃO, 1998: 25.

16 GALVÃO, 2005: 69.

17 GALVÃO, 2005: 52.

A enumerar factos importantes (na carta ela ainda mencionaria a entrega do corpo no acto sexual, a submissão ao amor e não ao amante, o afastamento temporário da escola, a relação com a morte, os contraditórios sentimentos pela família de origem, o constante desejo de evasão), ela esteve sempre a mostrar as reações que tinha, as soluções que sem pestanejar ela buscava para viver, sem chegar a compreender o próprio funcionamento:

Eu não devia estar de acordo com minhas concepções. Mulher materialista. Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo. O circulatório não tinha importância, porque trabalhava automaticamente. Não precisava pensar nele, a não ser para descobrir isoladores e lubrificantes amortecedores. Problemas cerebrais intentavam diminuir a intensidade emotiva.^[18]

Confessou-se sequiosa e logo em seguida interessada em projetos absorventes e raciocínios caros, em reflexões mais profundas do que as partilhadas por modernistas e comunistas: “Eu procurava. Sem saber o quê. Sem nada esperar. Alguma coisa que me absorvesse com certeza. Um nervosismo intenso me levava a expansões físicas.”^[19]

Só na carta, só depois de muitas andanças, por escrito ela se confessou ignorante, como quem se diz incompleta: “Mas minha ignorância era muito exigente. Eu queria muito mais, pretendia encontrar gente de mais valor.”^[20]

Ignorante inclusive da literatura? Nossa leitura de hoje pode desmentir/contrariar esse juízo que ela emite, mas ele de facto corrobora a percepção de que ela se dedicava tanto à ação - e nesta época ela agia dentro dos esquemas político-partidários do Partido Comunista -, que pouca necessidade de projeção restava nela, para se reconhecer artisticamente, impor-se com o que tinha em si:

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de **Parque industrial**. Ninguém havia feito literatura nesse gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar. Fiquei morando com Oswald no Bosque da Saúde, enquanto trabalhava no livro (...) Depois publiquei apressadamente a novela.^[21]

18 GALVÃO, 2005: 70.

19 GALVÃO, 2005: 74.

20 GALVÃO, 2005: 73.

21 GALVÃO, 2005: 112.

Contraponto a essa modéstia existe, também. Está no comentário que a própria Patrícia fez em 1959, relativamente à recepção de *A famosa revista*, romance de 1945: “... o romance ‘A Famosa Revista’ saiu dos moldes da novelística brasileira, para enfrentar não apenas uma temática universal, mas problemas de estilo que se tornava necessário incorporar em nossa experiência do gênero”.^[22]

Se falarmos dela como de uma “sensitiva”, palavra que ela mesma escolheu um dia^[23], talvez entendamos a disciplina auto-imposta, talvez entendamos, igualmente, a capacidade que se nota na sua crítica combativa e na sua poesia:

NATUREZA MORTA^[24]

Os livros são dorsos de estantes distantes quebradas.
 Estou dependurada na parede feita um quadro.
 Ninguém me segurou pelos cabelos.
 Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova
 Espetaram, bein? a ave na parede
 Mas conservaram os meus olhos
 O verdade que eles estão parados.
 Como os meus dedos, na mesma frase.
 As letras que eu poderia escrever
 Espicharam-se em coágulos azuis.
 Que monótono o mar!
 Os meus pés não dão mais um passo.
 O meu sangue chorando
 As crianças gritando,
 Os homens morrendo
 O tempo andando
 As luzes fulgindo,
 As casas subindo,
 O dinheiro circulando,
 O dinheiro caindo,
 Os namorados passando, passeando,
 Os ventres estourando
 O lixo aumentando,
 Que monótono o mar!
 Procurei acender de novo o cigarro.

22 CAMPOS, 1987: 114.

23 GALVÃO, 2005: 52.

24 CAMPOS, 1987: 169.

Por que o poeta não morre?
 Por que o coração engorda?
 Por que as crianças crescem?
 Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?
 Por que existem telhados e avenidas?
 Por que se escrevem cartas e existe o jornal?
 Que monótono o mar!
 Estou espichada na tela como um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada
 Este mar, este mar não escorre por minhas faces.
 Estou com tanto frio, e não tenho ninguém...
 Nem a presença dos corvos.

Uma sensitiva pode começar a escrever poemas como quem já tem uma poética desenvolvida, uma vez que sabe o que apontar da paisagem esmorecida dum quadro, dos jornais e dos outros poetas, da morte que só pode ser assistida, nunca evitada para que alguma coisa ganhe sentido no mundo dos vivos, da porção de vida que se conserva, a despeito da morte, no mundo dos vivos, pois no mundo cheio de vida há monotonia, há perguntas sem resposta, há inquietação com a morte.

Uma sensitiva pode começar a escrever poemas como quem já tem uma poética a desenvolver, porque o canal lhe diz qualquer coisa, como disse o quadro, como diz o mar, como disse o sol, como diz a lua e tudo mais o que vive e morre aos olhos atentos da poeta que nunca dorme, nunca deixa de sofrer e abrir caminho, como um canal:

CANAL^[25]

Nada mais sou que um canal
 Seria verde se fosse o caso
 Mas estão mortas todas as esperanças
 Sou um canal
 Sabem vocês o que é ser um canal?
 Apenas um canal?

25 CAMPOS, 1987: 253.

Evidentemente um canal tem as suas nervuras
 As suas nebulosidades
 As suas algas
 Nereidazinhas verdes, às vezes amarelas
 Mas por favor
 Não pensem que estou pretendendo falar
 Em bandeiras
 Isso não

Gosto de bandeiras alaistradas ao vento
 Bandeiras de navio
 As ruas são as mesmas.
 O asfalto com os mesmos buracos,
 Os inferninhos acesos,
 O que está acontecendo?
 É verdade que está ventando noroeste,
 Há garotos nos bares
 Há, não sei mais o que há.
 Digamos que seja a lua nova
 Que seja esta plantinha voacejando na minha frente.
 Lembranças dos meus amigos que morreram
 Lembranças de todas as coisas ocorridas
 Há coisas no ar...
 Digamos que seja a lua nova
 Iluminando o canal
 Seria verde se fosse o caso
 Mas estão mortas todas as esperanças
 Sou um canal.

Referências

- CAMPOS, Augusto (1987), *Patrícia Galvão, Pagu: vida-obra*. São Paulo, Brasiliense.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (1999), *Pagu - Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. Santos, Ed. UNISANTA - Universidade Santa Cecília.
- GALVÃO, Patrícia (2005), *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro, Agir.
- GALVÃO, Patrícia (1998), *Safra macabra: contos policiais. Patrícia Galvão como King Shelter*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- NEVES, Juliana (2005), *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do suplemento literário do "Diário de S. Paulo", nos anos 40*. São Paulo, Annablume, FAPESP.

O POÉTICO EM PÂNICO

O ATO CRIATIVO COMO CRISE DE LINGUAGENS EM JORGE DE LIMA DE *A PINTURA EM PÂNICO*

Wagner Moreira

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

wgnrjs@gmail.com; wagnermor@dppg.cefetmg.br

Jorge de Lima tem uma produção que transita entre várias formas expressivas de arte: a escrita ficcional, a escrita poética, a pintura e a fotomontagem. Sua obra dá a ver uma série de temas que podem ser percebidos nas diversas manifestações criativas. Destacam-se a temática do sonho e a do sono que tanto podem dialogar frequentemente com os aspectos biográficos, quanto com os lances memorialísticos. A insônia afirma-se também como uma proposição que contribui para o exercício de uma linguagem plástica, já indiciando uma técnica recorrente em Lima, como se pode confirmar com Paulino: o “universo entrevistado nessas crises [de insônia] reflete no estilhaçamento das ideias, espécie de colagem” (Paulino, 1995: 21). Ainda poderiam se apresentar como recorrentes as imagens do mar, da musa, do vento e, mais evidente, a da morte que, em diversos momentos, age como um elemento de ligação entre as outras temáticas, principalmente, aquelas ligadas ao universo noturno e ao mar, todas demonstrando uma tendência para explorarem os valores intrínsecos ao inconsciente humano.

A obra limiana se relaciona com um contexto no qual as artes visuais parecem estar dirigidas para um propósito político e cultural muito específico. Domingos Tadeu Chiarelli (2003) nos ensina que

no campo das artes visuais, a corrente hegemônica do modernismo visou constituir um imaginário nacional, pautado na glorificação do homem brasileiro. Esta tomada de posição de caráter ético e político, imediatamente determinou um posicionamento estético que alijou do debate artístico local duas questões que marcaram as vanguardas europeias do início do século XX, retirando do modernismo brasileiro a possibilidade de ser estudado como um simples desdobramento das mesmas, aqui abaixo do Equador. Em primeiro lugar, a necessidade de constituição de um imaginário nacional, onde o “homem brasileiro” fosse o protagonista, deixou imediatamente de lado toda possibi-

dade de ser desenvolvida no país qualquer poética que se desprendesse da necessidade de figurar esse “homem brasileiro”, sempre de maneira positiva. Obedecendo tal proposição, todo o desenvolvimento da produção gráfica, pictórica ou escultórica tendente à não figuração foi excluída do âmbito modernista (Chiarelli, 2003: 67-81).

Dada a circunstância, ainda é preciso acrescentar que os estudos da obra de Lima têm uma concentração em sua face literária, compreendida aí a prosa e a poética. E nessa expressão ainda se concentram na última poesia do autor. Para além desse percurso de certa crítica, também se devem destacar os diálogos com outros artistas e escritores que também produziram fotomontagens e ou fotografias na primeira metade do século vinte. Dentre eles, pode-se destacar Mário de Andrade, com fotos sobre o norte e o nordeste do Brasil, de caráter principalmente documental. Andrade estava familiarizado com a Nova Objetividade Alemã e seus fotógrafos autorais, Flávio de Carvalho e seu também interesse documental. Vicente do Rego Monteiro, que demonstra um domínio das técnicas fotográficas e com tendência a marcar o aspecto subjetivo das imagens, apesar de seu cunho factual. Athos Bulcão, artista plástico que no princípio da década de 1950 também produzira fotomontagens. E, mais recentemente, Alberto da Veiga Guignard, renomado artista modernista que da mesma forma se dedicou à arte fotográfica (Chiarelli, 2003). Ainda se deve destacar, por exemplo, a relação de Ismael Nery com Guignard que tinham como amigo em comum Murilo Mendes, o mesmo poeta e crítico que inicialmente experimentara a fotomontagem juntamente com Jorge de Lima e, depois, prefaciara o livro *A pintura em pânico*.

Dessa maneira, pode-se inferir que a fotografia esteve presente nas ações artísticas brasileiras desde o início do século vinte. Por outro lado, também se pode afirmar que havia uma circulação dessa produção, pelo menos, entre os intelectuais e artistas brasileiros do período, distendendo-se até os anos de 1950. Corroborando essa hipótese está, além do que foi apresentado, o interesse de Flávio de Carvalho sobre o fotográfico quando da sua realização de entrevistas para o Diário de São Paulo, em 1935, com Tristan Tzara e com Man Ray. Em ambos os casos, ele destacou a formação e experimentação de fotógrafo dos renomados artistas estrangeiros (Chiarelli, 2003), além, é claro, de abrir para o grande público um espaço reflexivo para a arte fotográfica.

O livro de Lima, publicado em 1943, reúne em si 41 fotomontagens que, segundo Rodrigues, são “acompanhadas de legendas que, longe de terem uma função descritiva ou explicativa, são mais um elemento da charada apresen-

tada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e a visual” (Rodrigues, 2010: 11). Ele se consolida ao longo de quatro anos com as composições que foram feitas desde 1939 até o ano de sua publicação. Sobre o tempo de produção Cavalcanti afirma que

Isto quer dizer que foram realizadas em plena *Segunda Guerra Mundial*. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro, assim como em algumas de suas legendas (Cavalcanti, 2012.)

Sobre a sua imaginária, de modo mais geral, é possível afirmar que o livro

é constituído por imagens que se referem ao processo vital, à morte, à violência, ao poder cego da ciência, à repressão social e religiosa por intermédio de composições quase sempre enigmáticas, nas quais se destaca a presença de figuras femininas na pose passiva da expectativa, participando de um dispositivo que parecem desconhecer; de figuras masculinas reduzidas a um corpo transparente que dá a ver os sistemas arterial e muscular; de corpos acéfalos ou mutilados; de mãos, olhos, braços, cabeças frequentemente autônomos; de paisagens áridas ou sombrias; de interiores de laboratórios; de criaturas marinhas, distribuídas ora de maneira cumulativa, ora de maneira mais equilibrada. Não falta no conjunto uma composição claramente religiosa - “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas”-, na qual é proposta uma analogia entre a cruz de Cristo e o avião (Fabris, 2002: 143-151).

A percepção do sofrimento humano e a sua opressão manifesta de várias maneiras liga esse livro de modo estreito à toda produção do autor por meio de um olhar pessoal e intransigente para com os fatos cotidianos. Além de afirmar a indignação desse sujeito que põe em público o seu exercício de protesto contra uma existência menor, despojada de paz e marcada pelo grande tumulto que agita e desloca os seres pelo planeta; outrossim, abre a possibilidade de se utilizar o tecnológico como uma ferramenta crítica. Aqui, ainda se está em um momento que o livro suscita a reflexão por parte do observador, uma vez que a visada se conforma com amplitude e em diálogo com o contexto histórico. Nesse sentido, as 250 cópias numeradas da única edição lançada pelo autor não configuram um bom sucesso mercadológico de seu

produto, se comparado com o de seus próprios livros, por exemplo, ou o de outras expressões artísticas de seus contemporâneos. Ao contrário, a potência da reprodutibilidade da obra não desencadeou um fluxo contínuo, ficando por quase sete décadas, mais precisamente 67 anos, sem estimular uma segunda edição. Seguindo essa face da obra, pode-se pensar que a escolha de se reunir as fotomontagens no suporte livro faz uma diferença em relação à pintura, por exemplo, que se vê melhor atendida no cavalete e, principalmente, na parede, no teto ou no mural. É preciso lembrar, nesse momento, que Lima também pôs em ação o seu lado de pintor, o que o autoriza a efetuar uma diferença entre a fotomontagem e a pintura, a partir de sua vivência de produção artística. Por outro lado, ela guarda uma proximidade com os cadernos de artistas, lugar de estudo, de experimentação, de registro de ideia e repositório geral que serve ao processo criativo do artista.

Também se liga ao livro impresso, esse objeto secular que traz em si uma história de enigma, de privilégio, de legislação, de riso, de secreto, de interdição, de sabedoria, de criação poética, etc. Objeto que foi utilizado para disseminar a linguagem verbal, em diversos idiomas, e a linguagem visual, como as iluminuras medievais. Objeto que o próprio Lima soube utilizar para a veiculação de sua obra escrita e ilustrada. Pense-se aqui, por exemplo, no romance surrealista *O anjo*, de 1934, com as ilustrações de Thomaz Santa Rosa, e a clichéria de J. Barreto. Talvez se possa associar essa experiência de maior sucesso do escritor com a escolha do meio de divulgação da obra imagética. Se se puder crer nessa hipótese, então se tem mais uma ligação entre o exercício da escrita e da ilustração com o fazer fotográfico. Além de uma proximidade conceitual entre a linguagem visual trabalhada por Lima e a sua linguagem verbal, ambas explorando tangencialmente aspectos de uma realidade inconveniente, compressora e sufocante, que provoca, nas fotomontagens, um humor singular, por vezes, irônico.

Ainda se deve destacar o formato livro como uma possibilidade de transporte mais ágil e seguro, facilitando o manuseio do objeto e a sua exposição, ou não, ao público. Ele traz em si, por tudo isso, um caráter de uso individual que se remete para o espaço do sujeito em seu estado contemplativo, reflexivo, íntimo. Isso sem perder a possibilidade de diálogo com o outro, seja no ato de partilhar o objeto impresso, seja por meio da troca de percepções sobre o livro. Por fim, deve-se destacar a associação indireta posta por essa escolha de suporte, qual seja, a de que a fotomontagem constitui uma espécie de texto que deve ser recebida como um texto verbal. Verifica-se, portanto, certa noção que trata o visual e o verbal como pertencentes a uma categoria semiótica, o que significa dizer que Jorge de

Lima, ao produzir sua obra de maneira convergente, no que diz respeito à forma de expressão, apresenta um saber mais amplo, mais abrangente do fazer artístico e de sua potência em relação à construção de uma perspectiva da realidade.

Dois outros fatores devem ser salientados nesse momento. O primeiro, como derivação do se pensar o objeto livro, diz respeito ao seu caráter de objeto tecnológico. Escolher esse suporte, ao se considerar o contexto histórico experimentado por Lima, é trazer para a discussão a perspectiva de registro da origem, da natureza e demais circunstâncias que afirmam ser o livro uma peça revolucionária na história da humanidade, a partir do século XV. Tal discussão coloca Johannes Gutenberg como o agente desencadeador de uma ação que irá modificar radicalmente a noção de informação, de divulgação e de ensino, tudo isso pelo fato de se ter criado um método para se produzir livros em massa. Essa tecnologia, disseminada por séculos, apresenta-se como um aspecto de resistência quando utilizada para veicular uma obra de arte que questiona a face de ruína apresentada pela humanidade durante o período da Segunda Grande Guerra, no século XX. Há, no mínimo, um choque entre a constatação de que o exercício tecnológico dirige os atos para um espaço de falência e, por outra via, que uma tecnologia mais tradicional, a impressão mecânica, revigorada pelos ajustes e deslocamentos técnicos do século vinte, possa abrir uma perspectiva ironicamente positiva, como uma alternativa à condição de falência que predominava nos finais dos anos 1930 e primeira metade dos anos 1940. Ainda nesse sentido, deve-se depreender que, esse uso do tecnológico como crítica à violência do fazer humano, abre a possibilidade de se tomar consciência sobre o objeto livro em sua materialidade primeira, que ultrapassa a dicotomia entre a boa e a má prática consagrada pela tradição da técnica para apresentar algo de novo, mesmo que em sua condição utópica.

O segundo fator se mostra encadeado ao primeiro, seja pela forma irônica que se revela, seja por dar continuidade ao combate ao horror. Em outras palavras, a escolha do objeto livro pode também estar associada ao fato histórico que Fernando Baez (2004) nomeia como “O bibliocausto nazista”. Baez descreve a cruel estupidez precisando o seu início:

A barbárie começou em 30 de janeiro de 1933, quando o presidente da República de Weimar, Paul von Hindenburg, designou Hitler como chanceler, um antigo cabo do exército, pintor frustrado, líder do fracassado golpe de Estado de 1923, que não perdeu tempo e concebeu uma estratégia de intimidação contra os judeus, sindicatos e o resto dos partidos políticos.

Em 4 de fevereiro, a Lei de Proteção do Povo Alemão restringiu a liberdade de imprensa e definiu o esquema de confisco de qualquer material considerado perigoso. No dia seguinte, as sedes do Partido Comunista foram atacadas com selvageria e suas bibliotecas destruídas. No dia 27, o Parlamento Alemão - o famoso Reichstag - foi incendiado, juntamente com todos seus arquivos. No dia seguinte, a reforma da Lei de Proteção do Povo Alemão e do Estado legitimou medidas excepcionais em todo o país. A liberdade de reunião, a liberdade de imprensa e a de opinião foram restringidas. Em eleição manipulada, o Partido Nazista obteve a maioria do novo Parlamento e nasceu o Terceiro Reich.

[...] Em 8 de abril [Goebbels] enviou um memorando às organizações estudantis nazistas propondo a destruição dos livros considerados perigosos. Mas já no mês anterior, exatamente no dia 26 de março, livros foram queimados na Schillerplatz, num lugar chamado Kaiserslautern. Em 10. de abril, Wuppertal sofreu saques e queima de livros em Brausenwerth e Rathausvorplatz (Baez, 2004: 230).

Exatamente o objeto que sofreu também o ataque direto do regime nazista é aquele que servirá de suporte para o artista brasileiro manifestar a sua indignação e a sua repulsa ao ideário e às ações grotescas que desembocam no terror da guerra. É sob a égide do livro e da fotografia que se arquiteta a ação artística e a publicação. Com a linguagem visual da fotomontagem, Lima investiga as questões universais por meio de uma ótica maquínica que empresta a sua potência bélica. Lembre-se que até o dispositivo de repetição da máquina fotográfica tem a sua criação a partir do rifle de repetição, para a realização do fenômeno artístico. Por fim, parece haver um propósito conceitual que rege esse fazer sensível, como em um agenciamento de forças que se estabelecem em um espaço para dar a ver o estranho modo de existir humano.

Referências:

- BAEZ, Fernando(2004), *História universal da destruição dos livros*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias (2012), “O Surrealismo no Brasil: a poesia e a pintura em pânico em Jorge de Lima”, Revista dEsEnrEdoS – ano IV – número 13, pp. 01-22.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu(2003), *A Fotomontagem como Introdução à Arte Moderna Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo*. São Paulo, ARS - USP.
- FABRIS, A (2002), “Fotomontagem e surrealismo Jorge de Lima”, Revista USP, v55. pp.143-151.
- LIMA, Jorge de (2010), *A pintura em pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, Caixa Cultural Rio de Janeiro. (fac-símile acrescido de textos críticos)
- PAULINO, Ana Maria (1995), *Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da USP.
- RODRIGUES, Simone. Jorge de Lima, Fotomontagista. in.: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens. Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2010. (fac-símile acrescido de textos críticos)

REPERCUSSÕES DA GUERRA NO IMAGINÁRIO DO EU

Sandra Raquel Silva / Isabel Peixoto Correia

silva.sandraraquel@gmail.com isabelpeixotocorreia@gmail.com

UNIVERSIDADE DO MINHO, CEHUM E CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN, BRAGA, PORTUGAL.

As repercussões da Segunda Guerra Mundial continuam a reverberar na memória de todos quantos dela ouviram falar. Neste artigo, referir-nos-emos à segunda geração judaica, a dos filhos das vítimas da Shoah.

Observe-se, a título de exemplo, a multiplicação de narrativas – autobiográficas ou não, de primeira e de segunda geração, bem assim como de autores que apenas têm conhecimento histórico dos campos de concentração nazis – que são dadas à estampa a todo o momento, e, mais, que surgiram ao longo dos últimos setenta anos, após a libertação dos campos em 1945. Na verdade, há uma miríade de livros e filmes que versam sobre o tema. Com efeito, nos últimos anos, têm sido publicados livros como *Sem Destino* (1975 [2002, para a tradução portuguesa, publicada pela Editorial Presença]), do laureado com o Prémio Nobel da Literatura, em 2002, Imre Kertész; *O Pianista* (2002, Editorial Presença), de Wladyslaw Szpilman; *Rua das Roseiras* (2002 [2003, para a edição portuguesa, publicada pelas Publicações Europa-América]) de Jacques Lanzmann; *Noite* (1958 [2003, para a edição portuguesa, publicada pela Texto Editora]), de Elie Wiesel; *L'Espèce Humaine*, de Robert Antelme (1938 [2003, para a tradução portuguesa, publicada pela Ulisseia]); *Address Unknown*, de Kathrine Kressman Taylor (1947 [2009, para a tradução portuguesa, publicada pela Gótica]); ou a narrativa gráfica *Yossel*, de Joe Kubert. São também de realçar filmes como *Schindler's List* (EUA, Steven Spielberg, 1993), *La vita e bella* (Itália, Roberto Benigni, 1998), *Saving private Ryan* (EUA, Steven Spielberg, 1998), *The Pianist* (Reino Unido/França/Alemanha/Holanda/Polónia, Roman Polanski, 2002) e *Le dernier des injustes* (França, Claude Lanzmann, 2013). É de salientar que, em todos eles, o Holocausto está no centro da narrativa e/ou ação.

Por outro lado, em termos históricos, o Holocausto é de tal forma incontornável, que pode servir de pano de fundo a alguns enredos, não constituindo, necessariamente, o centro da intriga. É o caso, por exemplo, do romance *O*

fio da seda do tempo de Michèle Gazier (2001 [2002, para a edição portuguesa, publicada pelo Círculo de Leitores]) e do filme *Indiana Jones and the last crusade* (EUA, Steven Spielberg, 1984). Neste último, aliás, a Segunda Guerra mais não é do que uma desculpa para uma série de aventuras rocambolescas, destinadas a entreter as massas. Note-se que, novamente, citamos apenas um ou dois exemplos, de entre os muitos que poderíamos ter escolhido. Poderíamos convocar, com igual propriedade, muitos outros escritores ou cineastas, mas o nosso objetivo não é percorrer a literatura e/ou a filmografia concentracionária e pósconcentracionária. Demonstramos, unicamente, através de exemplos, que o Holocausto permanece um evento marcante e que – como se afirma no título da comunicação – as guerras se pensam em tempo de paz.

Tanto Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) como Art Spiegelman (*Maus I e II*) viveram em países de cujo território a guerra estava, aquando da escrita, ausente. Não obstante, eles são vítimas em segundo grau da Segunda Guerra Mundial, a qual faz parte integrante da sua memória autobiográfica. Se Georges Perec inquire o vazio deixado pela morte da mãe, Art Spiegelman tem de lidar com as recordações demasiado presentes na vida do pai. Perec indaga o passado, reconstituindo-o num romance onde a autobiografia alterna com a criação de uma distopia, e Spiegelman revisita o passado à procura das memórias traumáticas do pai.

Jean-Pierre Salgas, aludindo à famosa asserção de Adorno, diz, em “Shoah ou la disparition”: “(...) il ne s’agit plus de se demander s’il est possible d’écire après Auschwitz’, mais de savoir ce qu’Auschwitz contraint à écrire”. (Salgas, 1992: 1010). Nesta reflexão, analisaremos, pois, obras que não constituem relatos em primeira mão, escritos por deportados, sobreviventes ou testemunhas dos campos de concentração. Pelo contrário, trata-se da apelidada segunda geração judaica, ou – para retomar a formulação de Annelise Schulte Nordholt – “Ni victime(s), ni témoin(s)”. Será assim que, e tomando de empréstimo a expressão de Robert Bober, *La génération d’après*¹, designaremos estes autores, dos quais fazem parte os dois que são objeto de estudo nesta comunicação.

A propósito do relato autobiográfico de Robert Antelme, *L’Espèce Humaine* (1957), Georges Perec escrevia, em *LG, une aventure des années soixante* “(...) À la limite, l’on dirait qu’il est indécent de mettre en rapport l’univers des camps et ce que l’on appelle, avec, au besoin, une légère pointe de mépris, la ‘littérature’.” (1992: 87-88). Se a ficção concentracionária é votada ao desprezo histórico, que dizer da narra-

1 Filme francês, realizado em 1970 por Robert Bober.

tiva gráfica *Maus*, cujo primeiro volume foi publicado em 1986, nos Estados Unidos? Certo é que esta foi a primeira banda desenhada a receber o Prémio Pulitzer.

A *génération d'après* redescobre o seu judaísmo após 1968. *W ou le Souvenir d'Enfance* e *Maus* são duas narrativas que evocam o mal-estar da Geração Seguinte, a geração pós-histórica dos filhos de vítimas da Shoah, os quais sofrem os traumas do Holocausto, ainda que de forma indireta. Esta Segunda Geração conheceu uma experiência específica da memória. Os filhos dos sobreviventes ouvem falar dos campos de concentração, da culpa, das recordações, e a sua vida é ensombrada por esta terrível realidade, referência assaz importante para eles, paralelamente presente e ausente no espaço e no tempo: presente na memória; ausente, porque passada e não experienciada de forma direta.

A Geração Seguinte é constituída por todos aqueles que vivem ensombrados pela Shoah, «*un passé qui ne passe pas*»^[2]. A ela pertencem todos aqueles que, não a tendo vivido – ou porque nasceram no pós-holocausto, ou porque eram demasiado pequenos aquando da guerra – fazem dela um tema recorrente na sua obra. Mais ainda, a Segunda Guerra Mundial é um acontecimento que condiciona a própria necessidade de escrever, os temas, os processos de escrita, as estratégias gráficas e narrativas, as interrogações e as convicções expressas nos textos. Para estes escritores de Segunda Geração, não importa apenas compreender, antes procuram encontrar formas de exprimir o inexprimível e modos de afirmar a sua vida, cujas origens remontam a um passado de destruição. Esta é a geração que surge imediatamente depois da geração dos sobreviventes, em cujos textos se manifesta obsessivamente uma história que não foi a sua^[3]: a memória do Holocausto Judeu. A Segunda Geração necessita de saber e de compreender, de partilhar uma memória que não foi a sua, mas a de uma geração que, em breve, irá desaparecer.

Posto isto, dedicar-nos-emos de imediato ao *corpus* escolhido, tendo em conta que as duas obras que nos propusemos analisar são difíceis de classificar do ponto de vista do género. Em *W ou le Souvenir d'Enfance*, há alternância entre capítulos romanescos e autobiográficos, correspondendo estes últimos à procura de recordações de infância que, paradoxalmente, o narrador afirma

2 Parafrazeamos o título do livro de Éric Conan e Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris, Fayard, 1994.

3 Art Spiegelman é filho da Shoah. Nasceu, não durante a Guerra, como Percec (n. 7 de março de 1936), mas imediatamente após (n. 1948).

não possuir; quanto a *Maus*, trata-se da transposição das interrogações de um filho de um sobrevivente do Holocausto para uma fábula gráfica, cujas personagens se encontram representadas por gatos, ratos e porcos.

Se Georges Perec procura um passado que parece não existir na sua memória, “Je n’ai pas de souvenirs d’enfance” (1997: 17), Art Spiegelman esforça-se por reconstruir um passado que lhe é relatado por uma só voz, a de Vladek, seu pai, sobrevivente dos campos de concentração nazis (“Auschwitz, Pop... Tell me about Auschwitz”, 2003: 185).

Cumpre reiterar que o tema da memória é um tema central em ambos os autores, cuja obra é marcadamente autobiográfica. Com efeito, a escrita autobiográfica é problematizada e a diegese surge como um modo de descobrir, de exprimir e de construir a autobiografia, ao contrário daquilo que acontece com parte da Primeira Geração. Georges Perec e Art Spiegelman tentam encontrar o seu lugar entre a memória pessoal e as memórias – as vozes – da geração anterior.

O primeiro capítulo autobiográfico de *W ou le Souvenir d’Enfance* inicia-se, pois, com a afirmação “Je n’ai pas de souvenir d’enfance” (*Idem*: 17). Aparentemente, estamos, portanto, perante uma autobiografia do vazio, da ausência e da morte: “(...) mon histoire tient en quelques lignes: j’ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six...” (*Ibidem*). Ora, estas afirmações negam *a priori* a própria possibilidade da escrita autobiográfica⁴. Dividido entre a necessidade de dizer e a tentação de calar, Perec escreve porque

(...) nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps (...) parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture (...); l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie (1997: 63-64).

Recorde-se que a epígrafe da obra, da autoria de Raymond Queneau, é “Cette brume insensée où s’agitent des ombres, comment pourrais-je l’éclaircir?” (*Idem*: 11). A escrita parece ser tudo o que resta a Perec: “Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, de trace, une marque ou quelques signes”. (1988: 123). Face à ausência da sua própria memória, entrevista a família e reconstitui quer o passado familiar na Polónia, quer a sua própria infância. Esta inquirição esbarra contra a quase ausência de vestígios (ele possui apenas uma fotografia do pai e cinco da mãe),

4 “Aucun de mes livres n’échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique”. (“Notes sur ce que je cherche”, 1978: 11).

os quais interroga obsessivamente. De igual modo, as memórias dos parentes e de outras testemunhas revelam-se, frequentemente, contrárias à sua própria memória. É particularmente significativo o confronto entre a memória de um pretense acidente de patins, que obriga o jovem Perec a usar gesso e que o marca com uma cicatriz e a verdadeira (?) versão, que lhe é contada em 1970 por um colega de escola, o qual se recorda do acidente com todos os pormenores – exceto a circunstância de ele ter acontecido a *outro* aluno, Philippe Gardes. Nesse ponto, o narrador autobiográfico revê as falsas memórias que foi acumulando, e tem uma epifania:

(...) je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme (1997: 113-114).

Estas fraturas, qualificadas pelo próprio autor como metáforas (ainda que inoperantes), explicam a alternância entre capítulos romanescos e autobiográficos. Bernard Magné provou, em “Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*” (1988: 39-55), que há entre a ficção e a autobiografia uma íntima e profunda relação, marcada pelas suturas – ligações materiais: repetição de palavras, de fragmentos de frases, etc.^[5] As suturas ligam capítulos que se distinguem graficamente pelo tipo de letra utilizado: à narrativa autobiográfica correspondem caracteres românicos, os caracteres em itálico correspondem a uma ficção.

Embora a viagem à ilha de W seja assumida como ficção, recorrendo aos *topoi* de narrativas de aventura juvenil, de viagem e distópicas^[6], a obra conclui-se com um capítulo autobiográfico e metaficcional onde o autor admite ter concebido a narrativa distópica aos doze anos, ou seja, na época onde, como

5 “Ce que je propose donc c'est de chercher l'enchevêtrement, l'intersection, le «réseau» (p.14) dans les lignes mêmes du texte, de rappeler ce qui devrait être un truisme: le réseau est d'abord constitué par le retour d'énoncés identiques ou similaires, c'est-à-dire par des récurrences et des ressemblances lexicales. Récurrences et ressemblances forment l'ensemble des similitudes...”. (Magné, 1998: 40).

6 Definido por muitos como o lado negro da utopia, trata-se de um termo cunhado a partir do vocábulo *utopia*, que se pretende o seu contrário. Derivado do grego “dus-”, o prefixo “dis-” significa mau, anormal, ou doente. Usualmente, a distopia refere-se a um lugar imaginário e futuro, descrito de maneira a mostrar-se pior que os lugares reais e presentes. Habitualmente, a distopia critica um futuro iminente e provável (ao contrário da antiutopia, cujo tom crítico se refere, maioritariamente, ao presente da sociedade existente).

vimos, se lhe inculcavam falsas memórias. Verdadeiros ou efabulados, o certo é que os detalhes, de uma precisão impressionante, são recorrentes em toda a obra perequiana. A título de exemplo, a cicatriz causada pelo falso acidente é idêntica à do homem representado no quadro “Le Portrait d’un homme”, de Antonello de Messine, o qual surge em duas obras de Georges Perec: *Le Condottière*, obra póstuma, e *Un homme qui dort*. A escolha de Jacques Spiesser para personagem principal do filme epónimo é motivada pelo facto de o ator ter uma cicatriz semelhante.

Não se julgue que apor a *W ou le souvenir d’enfance* os rótulos de aventura distópica juvenil é excessivo. Poderíamos chamar aos capítulos centrados em W narrativa concentracionária ou heterotópica⁷, neo-olimpíada. Senão, vejamos: a forma como contactamos com este espaço enigmático aparenta-se a uma gulliveriana, na medida em que há um naufrágio e Gaspard Winckler aporta à ilha, o que – à semelhança do que ocorre na utopia clássica – lhe permite contactar com os habitantes de W e relatar – qual o marinheiro Raphael Hythloday – o que testemunhou. Contrariamente à conceção clássica da utopia moriana, encarada como a prova dada por More aos seus conterrâneos e, essencialmente, aos seus leitores, de que aquilo que lhes parecia impossível (a criação de uma sociedade feliz) se terá realizado num outro lugar (no caso, uma ilha de nome Utopia), W institui-se como uma distopia narrativa, onde uma comunidade aparentemente subjugada aos ideais olímpicos, na versão de Pierre de Coubertin, se revela uma sociedade violenta e submetida a regras arbitrárias. À medida que a ação avança, o leitor apercebe-se das fraturas que corrompem a sociedade aparentemente perfeita. À medida que a ação avança, as semelhanças entre W e os campos de concentração nazi tornam-se mais evidentes, sobretudo a partir do momento em que são desvendadas as palavras de ordem pronunciadas pelos oficiais: “Raus! Raus!” e “Schnell! Schnell!” (1997: 210 e 211). O capítulo 35 – autobiográfico – descreve o regresso do pequeno Georges a Paris e conclui-se com uma nota relativa a uma visita a uma exposição sobre os campos de concentração. Torna-se então claro que os jogos constituíam uma alegoria à exterminação nazi. Embora o capítulo seguinte

7 Em “Des espaces autres” (1984, pp. 46-47), Michel Foucault define desta forma os espaços heterotópicos: “[certains emplacements] ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.” As heterotopias constituem uma “(...) espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons (...)” e são “(...) une constante de tout groupe humain”.

prossiga a narração ficcional nos mesmos moldes em que até então foi feita, não há, já, qualquer espécie de ambiguidade. No derradeiro capítulo, mais uma vez autobiográfico, insere-se uma longa citação de *L'Univers Concentrationnaire*, de David Rousset, onde Perec encontra *a posteriori* a confirmação de que a distopia que lhe permitiu sobreviver à infância errática, quer do ponto de vista geográfico, quer do ponto de vista afetivo, quer do ponto de vista da reconstituição da memória, existiu em moldes terrivelmente semelhantes.

A utilização do termo *fábula*, no início deste artigo, remete para a obra de Spiegelman. Efetivamente, ele representa os judeus como ratos e o título alude à palavra que, em alemão, significa rato. De facto, joga-se, metaforicamente, um jogo de gato e rato, na medida em que, se as personagens judias são representadas como sendo ratos, os alemães, que as perseguem, surgem figurados como gatos. Nessa senda, os polacos são porcos e os americanos cães. Se o título e a ilustração da capa fazem alusão aos ratos, e podem levar o leitor a pensar que vai iniciar a leitura de uma banda desenhada inteiramente ficcional, o subtítulo do primeiro volume, *A survivor's tale. My father bleeds History*, aponta noutro sentido. Com efeito, este subtítulo, que se divide em duas proposições, leva a supor que esta é uma história verdadeira, a de um sobrevivente, que relata acontecimentos efetivamente vividos. A cruz suástica, por seu turno, permite situar a diegese em termos históricos e remete, inegavelmente, para a Segunda Guerra Mundial e para a temática do Holocausto Judeu. O leitor mais atento também deduzirá facilmente que se trata de um relato de Segunda Geração, pois é para isso mesmo que aponta o sintagma nominal “My father...” e, especialmente, o determinante possessivo “My”. O verbo “to bleed” também não permite a dúvida. Trata-se de um filho que ouve e, posteriormente, transmite o testemunho do seu pai, um testemunho verídico e histórico. O título do volume dois de *Maus*, *And here my troubles began*, insinua os problemas de Artie, o filho que ouve Vladek e regista o seu testemunho.

Mais uma vez, estamos perante um texto híbrido, de difícil classificação. O projeto de Artie, o narrador, é traçar a biografia de seu pai, Vladek, sobrevivente do Holocausto. O leitor depara-se, assim, com nova autobiografia em segunda mão. Efetivamente, a dificuldade em inscrever a obra num único género fica patente nas reflexões de Joseph Witek, que realça que

Though *Maus* was nominated for the Book Critics Circle Award in biography, it is perhaps more precisely an autobiography. In order to live is own life, Art must unders-

tand his relations with his parents. To do so, he must confront the Holocaust and the way in which it affected Vladek and Anja (1989: 98, sublinhado nosso).

Se a epígrafe de *Wou le souvenir d'enfance* remetia para as sombras e a espectralidade, o primeiro capítulo de *Maus* inicia-se com a asserção de Adolf Hitler “The Jews are undoubtedly a race, but they are not human.” (2003:10). Na mesma linha, a citação que abre a segunda parte, extraída de um jornal alemão de meados da década de 30, estabelece uma relação clara entre os judeus e o Rato Mickey, “(...) the greatest bacteria carrier in the animal kingdom...”, exortando a juventude alemã a extinguir a tirania judaica e a usar a cruz suástica (2003: 164).

Embora a narrativa se centre em torno do depoimento de Vladek, encontramos um paralelo entre a inquirição infecunda de Percec relativamente à mãe e o silenciamento do seu testemunho, operado por Vladek quando, após o suicídio prematuro da mulher, Anja, destruiu os seus diários. A importância das fotografias na indagação do passado surge agora na importância que assume, na infância de Artie, a fotografia ampliada de Richieu, o irmão morto na guerra e que, de alguma forma, assombra a infância do próprio narrador. A temática do espectro, em *Maus*, surge no diálogo entre Artie e a mulher, Françoise, quando Richieu é qualificado como um “ghost brother” (2003: 175).

O sucesso obtido por Art Spiegelman com o primeiro volume de *Maus* causa-lhe uma depressão, figurada gráfica e diegeticamente como uma regressão, que o leva, no segundo volume, a um psiquiatra, também ele sobrevivente do Holocausto. Nesse passo, emerge a questão da culpa, experienciada pela geração que sobreviveu aos campos, quando milhões foram chacinados. É o médico que a levanta, mas é também ele quem a desmonta, sublinhando que sobreviver era aleatório e fruto do acaso. Na verdade, Artie carrega duas outras culpas: a de estar vivo, face à morte de Richieu, o jovem (que nunca chegou a sê-lo), que cumularia os pais de todas as felicidades; e a de ter obtido sucesso graças, em parte, a um pai representado de forma aviltante.

No *incipit* de *Maus* vê-se Artie a visitar o seu pai em Nova Iorque para lhe dizer que quer realizar um livro sobre a sua experiência durante a segunda guerra mundial. Logo após, Vladek assume a enunciação e inicia o seu testemunho: “I was in textiles-buying and selling – I didn’t make much, but always I could make a living.” (2003: 14). Esta estrutura simples repetir-se-á ao longo de toda a obra. Será frequente, ao longo de *Maus I* e *II*, vermos Spiegelman a entrevistar o pai, primeiramente tomando notas à mão (*Maus I*, 2003: 38/39)

e, posteriormente, recorrendo a um gravador (*Idem*: 75), e este, por sua vez, tomar a voz e dar o seu testemunho (*Idem*: 47). Assim, diferentemente do que sucede em *W ou le souvenir d'enfance*, cujo narrador acentua deliberadamente a sua falta de fiabilidade, Art Spiegelman multiplica as provas da veracidade do testemunho do pai. Aliás, a circunstância de o filho não ter elidido os passos em que Vladek surge a uma luz pouco favorável, reforça, de algum modo, esse efeito de real. Assim, embora num suporte ainda menos canónico, face à afirmação de Percec com que abrimos a comunicação, *Maus* vale-se de um mecanismo diegético mais convencional, na medida em que a narrativa, recorrendo a analepses, segue, não obstante, uma ordem cronológica e linear.

Já aludimos à inserção de fotografias autênticas – ou das suas simulações gráficas – em ambas as obras. Para além deste processo, ambos os autores reproduzem, comentando-as, explicando-as, reenquadrando-as, ou até negando-as, produções juvenis de cariz autobiográfico, previamente publicadas. Em *W ou le Souvenir d'enfance* trata-se de um folheto editado em agosto de 1970 por *La Quinzaine Littéraire*; no caso de *Maus*, trata-se da banda desenhada *Prisoner on the Hell Planet. A case History*, publicado em 1972. As duas publicações giram obsessivamente em torno do vazio causado pela perda dos pais. Embora não possamos falar, em *Maus*, de distopia, verificamos que, em *Prisoner on the Hell Planet. A case History*, o espaço é confinado, concentracionário, e que o protagonista se veste como um deportado judeu. Quanto à narrativa de Vladek, quando ela dá conta de espaços abertos, eles são vigiados, quer por civis, quer por militares, e constituem um grande risco para os judeus. A maioria dos espaços é claustrofóbica, sendo de assinalar os *bunkers* onde, periodicamente, a família e amigos se escondem. Os esconderijos, num dos casos apenas uma fossa sob uma lixeira, são objeto de uma descrição detalhada por parte de Vladek, assumindo, pois, uma função testemunhal. Arriscamos, no entanto, a aproximar *Maus* das distopias de alerta, uma vez que o pai do narrador enumera diversas estratégias de sobrevivência, inclusive as mais comezinhas, considerando que o filho poderá vir a beneficiar delas. É nessas duas perspetivas que podemos enquadrar os esboços de diversos esconderijos. Podemos postular que, quando o psiquiatra de Artie afirma “(...) look at how many books have already been written about the Holocaust. What's the point? People haven't changed... Maybe they need a newer, bigger Holocaust.” (2003: 205), está a caucionar ambas as linhas interpretativas. Quanto aos campos de concentração figurados em *Maus*, quer na sua arquitetura, quer nas regras de funcionamento, eles constituem uma representação fidedigna, constituindo,

assim, o referente não real, mas representado como tal, dos campos que, finalmente, Georges Perec admite constituírem o fantasma da alegoria da ilha de W (2003: 222).

Mais importante do que a configuração arquitetónica dos campos, ou das quatro povoações de W, é a similitude encontrada na arbitrariedade das regras que imperam. Com efeito, se na ilha de W aos vencedores de um dos jogos “On (...) offre un banquet qui se prolonge souvent jusqu’à l’aube: les mets les plus exquis leurs sont proposés, les vins les plus capiteux, les charcuteries les plus fines, les douceurs les plus onctueuses, les alcools les plus enivrants.” (1997: 125), a Vladek, relativamente fluente em inglês, é oferecida uma refeição copiosa quando dá aulas de língua inglesa a um polaco previdente. E, tal como em *W ou le souvenir d’enfance*, os vencedores podem ser excluídos e os vencidos glorificados⁸, também assim, em *Maus* (tal como na realidade histórica), os judeus e os polacos que assumem funções intermédias de chefia, ou que se tornam delatores para obterem benefícios, são – tão frequentemente quanto quaisquer outros – assassinados. Paulatinamente, os detalhes de *W ou le souvenir d’enfance* vão-se afastando do ideal olímpico, ou da mera questão desportiva (vejam-se as competições cujo objetivo é apenas divertir o público, fazendo uso de atletas coxos, por exemplo, numa clara alusão ao mote latino *Panem et circensis*).

Para concluir, a efabulação de *W ou le souvenir d’enfance*, operada desde os doze anos, permite a Georges Perec preencher as falhas de uma infância errática, mesmo se o seu significado pleno só surge em idade adulta. O seu propósito não é, pois, dar um testemunho que ele próprio encontrou, quer na exposição sobre os campos de concentração (1997: 215) a que assistiu com a tia em La Motte-Picquet-Grenelle, quer na já referida obra de David Rousset.

O contrário sucede em *Maus*, como se depreende da previsão da madrastra de Artie no primeiro volume: “It’s an important book. People who don’t usually read such stories will be interested.” (2003: 135). Efetivamente, no segundo volume, num episódio metaficcional, observamos o interesse da imprensa, nomeadamente a germânica, pela obra. O suporte pouco convencional usado para relatar o Holocausto suscita a questão “Many younger germans have had it up to HERE with Holocaust stories. These things happened before they

8 “Il faut que même le meilleur ne soit par sûr de gagner; il faut que même le plus faible ne soit pas sûr de perdre. Il faut que tous deux risquent autant, attendant avec le même espoir insensé la victoire, avec la même terreur indicible la défaite.” (1997: 150).

where even born. Why should THEY feel guilty?” (2003: 202). Se Artie se recusa a responder diretamente a esta questão, não deixa, ainda assim, de afirmar que “(...) a lot of corporations that flourished in Nazi Germany are richer than ever. I dunno... Maybe EVERYONE has to feel guilty. EVERYONE! FOREVER!” (2003: 202).

Referências

- FOUCAULT, Michel (1984), “Des espaces autres”, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5.
- MAGNÉ, Bernard (1988), “Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*”, in *Cahiers Georges Perec* nº 2, *W ou le souvenir d'enfance. Une fiction* (revue *Textuel*, nº 21), Université Paris VII.
- PEREC, Georges (1988[1974]), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- PEREC, Georges (1992), *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil.
- PEREC, Georges (1992[1975]), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- PEREC, Georges (1996[1985]), *Penser/Classer*, Paris, Hachette.
- SALGAS, Jean-Pierre (1992), “Shoah, ou la disparition”, in Denis Hollier (ed.) *De la littérature française*, Bordas.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelise (2002), “Ni victime, ni témoin. Henri Raczymow et la difficulté d'écrire la shoah”, in *Les Lettres Romanes*, Université Catholique de Louvain.
- SPIEGELMAN, Art (2003[1973]), *The Complete Maus*, London, Penguin Books.
- WITEK, Joseph (1989), *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, University Press of Mississippi.

ELIOT E TOLKIEN – DA TERRA SEM REI NEM CURA

Tânia Azevedo / Filomena Louro

his.tani@gmail.com mflouro@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, CEHUM, BRAGA, PORTUGAL.

À primeira vista parece ser difícil encontrar pontos de contacto entre T. S. Eliot e J. R. R. Tolkien. Foram contemporâneos e até partilharam a cidade de Oxford como residência durante algum tempo. Conheciam-se? Pelo menos nas letras, sim. Pessoalmente, provavelmente, só “de vista”, sem grande contacto.

No entanto, no crepúsculo da I Grande Guerra, onde ambos perderam amigos e relações, viram o mapa mental da Europa mudar, escolheram refletir sobre a destruição da guerra, já em tempo de paz.^[1] Eliot compôs o seu poema *The Waste Land* e Tolkien escreveu, também na década de 1920, embora apenas tenha sido publicado em 2013, o poema incompleto *The Fall of Arthur*. Procuraremos mostrar como em ambos os textos se procura uma cura para a terra e o Homem feridos embora, nas duas obras, o resultado não alcance ainda o fim esperado, restando apenas o trauma e a memória da perda em Tolkien e uma ténue esperança de mudança em Eliot.

Como se pode, então, comparar dois autores cujas obras divergem tanto? Há que regressar ao passado, ao ponto que tiveram em comum – C. S. Lewis.

A tertúlia literária a que Tolkien pertencia, um grupo denominado de ‘Inklings’, tinha como membro este bom amigo de Tolkien e conhecido autor e professor. C. S. Lewis tinha um feudo com T. S. Eliot, aparentemente por não gostar do que Eliot escrevia. Desde o início, passou muitas vezes a opinião aos seus alunos de que Eliot era um mau autor e chegou a comparar o Modernismo a ‘lixo’. Lewis usava as reuniões dos ‘Inklings’ para denegrir a imagem de Eliot

1 “One has indeed personally to come under the shadow of war to feel fully its oppression; but as the years go by it seems now often forgotten that to be caught in youth by 1914 was no less hideous an experience than to be involved in 1939 and the following years. By 1918, all but one of my close friends were dead.” — J.R.R. Tolkien, foreword to the 2nd edition of *The Lord of the Rings* (Tolkien, 2001: xvii).

ao ler os seus poemas em voz alta e dissertar acerca do que não gostava neles. Chegou até a dedicar três páginas da sua obra de 1942, *A Preface to Paradise Lost*, exclusivamente ao ataque à obra e ideias de Eliot. T. S. Eliot, por sua vez, embora respondesse aos ataques de Lewis feitos em artigos científicos, nunca alimentou esta guerra e, pelo contrário, até se aproximou de Lewis e procurou que a relação não fosse tão crispada aquando da morte de um amigo que tinham em comum, Charles Williams, em 1945. Tolkien, aparentemente, também não apreciava a obra de T. S. Eliot, mas este facto parece prender-se com a questão quase dogmática da organização do programa de Literatura Inglesa na Universidade de Oxford, no qual Tolkien trabalha com Lewis, e de que queriam banir todos os exemplos de Modernismo.

No entanto, quando Eliot morre, em 1965, Tolkien, numa carta de 9 de Janeiro, afirma que o poema de oito versos que lhe foi dedicado por John Masefield no jornal *The Times* era: “... a perfect specimen of bad verse...” (Tolkien, 2000: 267), deixando entrever que talvez Eliot, como bom poeta, merecesse algo melhor.^[2] Assim sendo, não seria de esperar que dois autores com características tão diferentes – Tolkien ligado à fantasia e Eliot ao Modernismo – tivessem algo em comum, em particular em textos tão iniciais nas suas carreiras, como *The Fall of Arthur* e *The Waste Land*. No entanto, é nestes dois poemas que ambos os autores refletem sobre a guerra em tempo de paz e mostram uma terra ferida pelo conflito e em busca de uma cura. Não procuraremos fazer uma análise dos poemas, até porque não é o objetivo deste trabalho. Apenas destacaremos as passagens relevantes para identificar as semelhanças temáticas entre os dois textos.

Na primeira secção do poema de Eliot, “The Burial of the Dead”, acompanhamos o exercício expiatório que não envolve só os indivíduos exangues mas a terra que os recebe, devastada. Após a guerra, é preciso enterrar os mortos e as memórias dolorosas. A morte deixou desolação, vazio, silêncio:

2 Here, whence his forbears sprang, a man is laid
As dust, in quiet earth, whose written word
Helped many thousands broken and dismayed
Among the ruins of triumphant wrong,
May many an English flower and little bird
(Primrose and robin redbreast unafraid)
Gladden this garden where his rest is made
And Christmas song respond, and Easter song.

In <http://www.poetryexplorer.net/poem.php?id=10105230>, consultado a 19/9/2014.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish?

(...)

... dead trees give no shelter...
... dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock.

(...)

I will show you fear in a handful of dust.

(...)

_____ I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.

(Eliot, 1922: 20-21. 24-26. 31. 39-42)

No seu poema sobre Matéria Arturiana, Tolkien apresenta-nos o Rei Artur já no declínio da sua vida, sentindo a responsabilidade e necessidade de enfrentar uma última batalha para curar a sua terra. Na cavalgada para Este contra o inimigo, passa pelo seu reino, agora uma terra árida, vazia, ferida:

waste was behind them, walls before them;
on the houseless hills ever higher mounting
vast, unvanquished, lay the veiled forest.
Dark and dreary were the deep valleys,
where limbs gigantic of lowering trees
in endless ailes were arched o'er rivers
flowing down afar from fells of ice.

(...)

_____ Fear clutched their souls,
waiting watchful in a world of shadow
for woe they knew not, no word speaking.

(Tolkien 2013: 69-75. 134-136)

Na segunda secção de *The Waste Land*, “A Game of Chess”, a descrição da figura feminina que Eliot apresenta é marcante:

Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.

(Eliot, 1922: 108-110)

Este passo lembra a forma como Tolkien descreve Guinever e os efeitos malévolos da sua traição a Artur com Lancelot:

_____ lady ruthless,
 Fair as fay-woman and fell-minded
 In the world walking for the woe of men.
 (Tolkien 2013: III, 54-56)

Na terceira secção do poema de Eliot, “The Fire Sermon”, somos levados de novo à desolação e à expectativa do nada, que com toda a certeza do sujeito poético, virá:

The wind

Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
 Sweet Thames, run softly, till I end my song.
 (...)
 I can connect
 Nothing with nothing
 The broken fingernails of dirty hands
 My people humble people who expect
 Nothing.”
 (Eliot, 1922: 174-176. 301-306)

Na obra de Tolkien, é o próprio Rei Artur quem anuncia o seu fim:

Now from hope's summit headlong falling
 his heart foreboded that his house was doomed,
 the ancient world to its end falling
 and the tides of time turned against him.
 (Tolkien 2013: I. 176-179).

Na quinta secção do poema de Eliot, existem dois pontos essenciais para a nossa argumentação: em primeiro lugar, a figura do ‘Fisher King’, recorrente em toda a literatura da Matéria Arturiana; também no texto de Tolkien encontramos um Artur que olha para a sua terra com desejo de a curar, mas sabe que essa cura não virá pela sua mão:

Tabela 1. A Figura do ‘Fisher King’ nos textos de Eliot e Tolkien

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

(Eliot, 1922: 423-425)

_____. Now pity whelmed him
and love of his land and his loyal people,
for the low mislead and the long-tempted,
the weak that wavered, for the wicked grieving.

(...)

he would pass in peace pardon granting,
the hurt healing and the whole guiding,
to Britain the blessed bliss recalling.

(Tolkien, 2013: V, 37-45)

A pergunta desencorajada do primeiro é tão ineficaz como os gestos piedosos do segundo agora executados com lassidão e tristeza. Esses mesmos gestos num tempo ideal eram gestos curativos e regeneradores, são agora repetidos por um rei piedoso mas exaurido do seu poder. Em segundo lugar o lamento estoico que podemos encontrar na seguinte passagem do poema de Eliot:

He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience. (Eliot, 1922: 328-330)

Estes versos podem ser comparados ao lamento final de Artur na obra de Tolkien, deixado ainda em rascunho pelo autor, que marcaria a queda do Rei, o lamento pela morte de Gawain, o seu campeão, o defensor do reino:

now my glory is gone and my grace ... ended.
Here lies my hope and my help and my helm and my sword
my heart and my hardihood and my ... of strength
my counsel and comfort

(...)

Ah, dread death thou dwellest too long,
thou drownest my heart ere I die.

(Tolkien 2013: 131)

Em Eliot o sujeito plural é a multidão que sobrevive sobre uma desolação da qual dificilmente se distancia. Em Tolkien é o rei que contempla na sua iminente queda o fim da terra que era sua função proteger, curar.

Concluindo esta breve comparação, apresentamos um passo do poema de Eliot que, ao contrário dos anteriores, não se assemelha ao de Tolkien mas, pelo contrário, se opõe.

No texto de Tolkien, há uma sensação de perda iminente; sabe-se, desde o início, que a cura da terra e do povo não é possível. A morte vem, para Artur, do mar, pela mão dos seus inimigos. Acabará o Rei Pescador e com ele o reino acabará. Na secção quatro do texto de Eliot, “Death by Water”, no entanto, assistimos a algo diferente. Embora a interpretação primeira destes versos se possa prender com um aviso acerca da inevitabilidade da morte para todos, pode entrever-se, nas palavras do poema, que da água não vem necessariamente a morte física, mas uma espécie de renascimento, como um Baptismo (que é morrer para o ‘homem velho’ e renascer para o ‘homem novo’):

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
 Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
 And the profit and loss.
 A current under sea
 Picked his bones in whispers. As he rose and fell
 He passed the stages of his age and youth
 Entering the whirlpool.
 Gentile or Jew
 O you who turn the wheel and look to windward,
 Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.
 (Eliot, 1922: 312-321)

Como afirma E. L. Ridsen: “... it suggests more a baptism than another death: after the war we must cleanse and rebuild, regardless of how painful the process.” (Ridsen, 2014: 59). Eliot vai, então, mais além do que Tolkien, numa busca pela cura do trauma da guerra. Sabe que a solução tem de passar por uma mudança interior da humanidade para que a devastação não suceda de novo. Estes dois poemas são, na nossa opinião, a resposta destes dois autores ao trauma da guerra que devastou a terra, como eles a sentiram. Como afirma, ainda, E. L. Ridsen:

Those divergent works exhibit rather extraordinary parallel concerns with the landscapes of «end-times» in personal, social, and cosmic terms. Significant commonalities emerge through various lenses - for instance, through extreme landscapes, concerns with hidden brutalities, and culturally precipitous moments. (...)

Both *The Waste Land* and Tolkien's fiction find their particularity in non-realistic approaches to fully realistic feelings and ideas - and in the writers' responses to post-war devastation both physical, in the landscape of Europe, and emotional, in the suffering of nations worldwide (Risden, 2014: 57).

No entanto, as respostas parecem ser de índole diferente. Em T. S. Eliot parece haver um rasgo de esperança numa possível renovação interior da humanidade; já no texto de Tolkien, talvez pela sua incompletude, assistimos apenas à queda, à devastação, ao fim de uma era de heróis, prosperidade e vitórias. Canta-se um reino e um herói perdidos.

Em Eliot a morte pela água é necessária, em Tolkien inevitável e sem regresso. Em Eliot, os ciclos da natureza serão o garante da renovação, em Tolkien a terra está ferida de morte como o rei e, por isso, sem cura possível.

Resta apenas o trauma da lembrança.

Referências:

- CROUCHER, Roland et alia (2006), "C.S Lewis and T. S Eliot" in <http://www.jmm.org.au/articles/16854.htm>, consultado a 17/9/2014.
- ELIOT, Tom S. (1922), *The Waste Land*, in <http://lit.genius.com/Ts-eliot-the-waste-land-annotated#note-815674>, consultado a 19/09/2014.
- MASEFIELD, John, "East Coker" in <http://www.poetryexplorer.net/poem.php?id=10105230>, consultado a 19/9/2014.
- RISDEN, E. L. (2014), "Middle-earth and the Waste Land: Greenwodd, Apocalypse, and Post-War Resolution" in *Tolkien in the New Century - Essays in Memory of Tom Shippey*, ed. by John Houghton et alia, Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, pp. 57-77.
- TOLKIEN, J. R. R. (2000), *The Letters of J. R. R. Tolkien*, edited by Humphrey Carpenter, New York, Houghton Mifflin.
- TOLKIEN, J. R. R. (2001), *The Lord of the Rings*, London: Harper Collins.
- TOLKIEN, J. R. R. (2013), *The Fall of Arthur*, ed. By Christopher Tolkien, London, Harper Collins.

“SEM ESQUECER O SAL SILENCIOSO”: IMAGENS DE GUERNICA EM UM POEMA DE “ENTRE DUAS MEMÓRIAS”, DE CARLOS DE OLIVEIRA

Patrícia Resende Pereira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS/BRASIL

patriciapereira@gmail.com

1. Introdução

Em seu estudo sobre a obra de Carlos de Oliveira, Rosa Maria Martelo (1998) afirma que o poeta português é conhecido por dar grande relevância à imagem, detentora de uma função determinante em sua poesia. Nesse sentido, quando pensamos em “Descrição da guerra em Guernica” podemos perceber que esse princípio tem ali uma função fundamental, já que torna possível que o leitor se transforme em quase testemunha dos acontecimentos apresentados pelo poeta, tão viva é a sua descrição da tragédia.

Publicado em “Cristal em sória”, primeira seção do livro *Entre Duas Memórias*, de 1971, o poema tem o intuito de refletir sobre a destruição provocada pelo ataque em Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola, em abril de 1937. Tudo é testemunhado pelo anjo camponês, que guia o olhar do leitor ao observar o cenário de destruição:

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta

no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.
(Oliveira, 1982: 151)

A primeira estrofe tem a proposta de introduzir o cenário de destruição da guerra, testemunhado pelo anjo, cujos olhos não são capazes de reconhecer tudo o que está vendo. Observamos que os olhos do anjo são os do poeta, responsável, por sua vez, em guiar o leitor ao longo das dez partes que compõem o poema. Pode-se notar, nesse sentido, que a forma de atuação do anjo funciona quase como uma câmera cinematográfica: ele entra pela janela, onde já se pressupõe um enquadramento, e olha tudo o que acontece dentro da casa, que se expande, transformando-se em um cenário de guerra.

Contudo, é válido destacar que o próprio Oliveira tem como guia um elemento externo ao poema. Seu olhar é orientado pelo painel “Guernica”, pintado pelo artista espanhol Pablo Picasso, em 1937. A razão que nos faz acreditar que estamos diante de uma descrição pictural, além do próprio nome do poema, está nas indicações presentes em algumas estrofes, tais como: “ao alto; à esquerda”, no começo da terceira parte do poema, ou “em baixo, contra o chão”, na quarta parte, apenas para citar um exemplo. Em razão disso, é necessário enfatizar que não é o nosso interesse discutir sobre a relação entre o poema e o quadro de Picasso, especialmente porque Oliveira vai além da tela em “Descrição da guerra em Guernica”.

Isso porque, no poema, Oliveira faz uma transcrição, termo utilizado pelo estudioso Claus Clüver para se referir aos textos literários que buscam traduzir uma pintura em palavras, mas ficcionaliza os elementos que integram a tela. Em razão disso, percebemos que Oliveira vai além de simplesmente descrever “Guernica” e expande o universo do quadro, por meio das situações testemunhadas pelo anjo camponês.

2. O anjo camponês como testemunha da destruição

Nesse ponto, é interessante investigar a própria natureza do anjo. Enquanto em “Guernica”, temos uma pessoa que olha pela janela segurando um candeeiro, o poeta consegue transformá-la em um ser divino, mas não em qualquer um e sim em um anjo camponês. Com isso, podemos entender que Oliveira aumenta ainda mais a proximidade de sua testemunha com o que ela está vendo: o anjo está envolvido com a história das vítimas, já que, afinal, ele

também é um camponês e pode ter sido figura constante na vida de cada uma delas, como o poema indica nos versos seguintes.

Assim, o verso os “olhos rurais / não compreendem bem os símbolos / desta colheita” indica que o anjo sabe o que é uma colheita, pois não é capaz de reconhecer os símbolos da cena que está presenciando. O fato de saber o que é uma colheita, e buscar, por meio desse conhecimento, entender o que está acontecendo, algo indicado por “compreender bem” os símbolos desta colheita, sugere mais uma vez proximidade entre o anjo e os camponeses.

Ao mesmo tempo, esse verso procura resgatar um passado, quando os bombardeamentos ainda não tinham acontecido. Nesse caso, os olhos do anjo, “habitado / aos interiores de cereal, / aos utensílios / que dormem na fuligem”, apresentam ao leitor um breve indício de como era a vida tranquila dos moradores da região antes da guerra. Essa mesma tentativa de evocar o passado, repleto de simplicidade, acontece, mais uma vez, na décima parte do poema:

Casas desidratadas
 no alto forno; e olhando-as,
 momentos antes de ruírem,
 o anjo desolado
 pensa: entre detritos
 sem nenhum cerne ou água,
 como anunciar
 outra vez o milagre das salas;
 dos quartos; crescendo cisco
 a cisco, filho a filho?
 as máquinas estranhas,
 os motores com sede, nem sequer
 beberam o espírito das minhas casas;
 evaporaram-no apenas.
 (Oliveira, 1982: 155)

Nota-se, assim, que nesse trecho o anjo camponês se lembra do passado ao mesmo tempo em que testemunha a destruição. O personagem pergunta, quase como para si mesmo, de que forma agora será possível anunciar o milagre dos filhos que crescem, além das casas, das salas e dos quartos que são construídos? Com esse questionamento, o poeta faz uma referência à passagem bíblica da anunciação. Sabemos que, conforme o evangelho de *Lucas*, o

anjo Gabriel foi o responsável em anunciar para Maria que ela estava grávida de Jesus, assim como também foi ele quem avisou Zacarias, que sua esposa, Isabel, estava grávida de João.

Nesse sentido, o poeta toma os eventos bíblicos como referência ao afirmar que o anjo se questiona como, depois da guerra, será possível anunciar os milagres, indicando aí que a vida dos camponeses e suas conquistas são também feitos sagrados, fruto do trabalho árduo gerado pela colheita, como foi destacado no primeiro fragmento investigado neste texto.

Ao mesmo tempo, vale ressaltar que, mais uma vez, neste trecho em destaque, o anjo lembra o passado, associando-o ao que está vendo no presente. Notamos, dessa forma, que a resposta de Francesca da Rimini, a pobre mulher adúltera vista no “Canto V”, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1998), possui relação com o sentimento do anjo. Quando Dante encontra Francesca no segundo círculo do inferno, destinado àqueles que cometeram o pecado da luxúria, a mulher conta ao poeta como foi parar ali, resposta iniciada com um lamento: “Não há tão grande dor qual da lembrança de um tempo feliz, quando em miséria, (...)”. (Alighieri 1998: 53).

Portanto, percebemos que a situação na qual se encontra o anjo é a mesma: ao assistir, como um espectador, a toda a destruição que aconteceu com os camponeses, ele relembra os tempos felizes, o que torna a lembrança ainda mais dolorosa, pois uma vez já se teve a felicidade, quando era possível anunciar o milagre dos filhos, das casas e da colheita plantada. Agora, diante dos olhos do anjo camponês, mais nada de bonito pode ser concretizado, apenas a dor da destruição e da lembrança de dias felizes.

O anjo, agora desolado, vê as “casas desidratadas / no alto forno”, indicando mais uma referência ao passado. Isso porque entendemos que o poeta se refere a algum procedimento de desidratação no forno alto, feito pelos camponeses. Podemos pensar, inclusive, que se trata do processo para a criação de tijolo e telhas para as casas, tal como indica a quarta parte, onde se lê: “em baixo, contra o chão / de tijolo queimado” (Oliveira 1982: 152). Contudo, em razão da destruição, o texto poético apresenta o processo inverso. Ao invés de se criar matéria-prima para a construção de moradia, agora o fogo das bombas, entendido como o alto forno, destrói o produto final, as casas.

Essa situação ainda é retomada no final da estrofe, na qual se lê: “as máquinas estranhas, / os motores com sede, nem sequer / beberam o espírito das minhas casas; evaporaram-no apenas”. (Oliveira, 1982: 155), o que sugere que, de fato, as casas foram queimadas por máquinas que eram estranhas para o

anjo, um camponês que jamais havia presenciado um cenário de destruição. O verso dá a entender, também, que não existe um propósito para as máquinas destruírem tudo. Os motores delas têm sede, mas não querem beber o espírito das casas, que é simplesmente evaporado e não é aproveitado.

Essa estrofe serve para indicar que, aos olhos do anjo, absolutamente nada ali tem um propósito, pois nem mesmo o motor que tem sede quis se saciar ao beber o espírito da casa. Essa ausência de sentido para o anjo pode ser percebida, ainda, na terceira parte do poema. Nela, não mais se tem o contraste entre o passado feliz e o presente tenebroso, mas se pode notar de modo mais claro a falta de propósito em cada aspecto da destruição.

Ao alto; à esquerda;
 onde aparece
 a linha da garganta,
 a curva distendida como
 o gráfico dum grito;
 o som é impossível; impede-o pelo menos
 o animal fumegante;
 com o peso das patas, com os longos
 músculos negros; sem esquecer
 o sal silencioso
 no outro coração:
 por cima dele; inútil; a mão desta
 mulher de joelhos
 entre as pernas do touro.
 (Oliveira, 1982: 152)

Nesse trecho, percebemos que o poeta se detém na descrição do quadro de Picasso com mais compromisso do que nos outros fragmentos aqui investigados, tal como indica o verso “ao alto; à esquerda”, como se estivesse apontando para o leitor onde é possível encontrar essa parte do poema na tela. Entretanto, podemos notar que, assim como nas outras estrofes, Oliveira continua a imaginar além do que é oferecido pela imagem. Dessa vez, porém, ao contrário das outras partes, o texto poético não se concentra em lembrar a rotina tranquila dos camponeses e no que ela foi transformada durante os ataques.

3 O silêncio e a tentativa de gritar

Percebemos que o trecho em questão tem como centro o silêncio. Nele, uma das vítimas tenta gritar, como sugere a curva da garganta “distendida como / o gráfico dum grito”, mas o som é impossível. A vítima é impedida de dar o seu grito em razão de um animal fumegante, que, com o peso de suas patas, parece esmagar-lhe o peito, o que indica o enorme tumulto que se seguiu ao longo dos ataques. Não podemos, ainda, nos esquecer do sal silencioso, presente no outro coração, indicando que a vítima que tenta dar seu grito divide espaço com mais uma pessoa.

É dessa segunda figura que surge o sal, presente no seu coração. Devemos ressaltar, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), que o “consumo de sal tem, por vezes, o valor de uma comunhão, um laço de fraternidade” (Chevalier & Gheerbrant 1998: 907)^[1]. Essa afirmativa pode ser confirmada, ainda, no evangelho de *Marcos*, da *Bíblia*, no qual se lê “O sal é uma boa coisa; mas se ele se tornar insípido, com que lhe restituireis o sabor? Tendes sal em vós e vivei em paz uns com os outros” (Marcos: 9:50).

Portanto, o sal aparece com um elemento relacionado à convivência em comunidade, princípio que pode ser confirmado, ainda, quando pensamos que o coração, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), está ligado ao centro vital do corpo humano. Entendemos, dessa forma, que o sal dentro do coração pode ser entendido como a própria comunidade que, em razão da guerra, foi silenciada. Onde se havia uma relação saudável em comunidade, como foi possível perceber pela evocação de lembranças do anjo, existe apenas o silêncio, pois o centro do grupo dos camponeses, simbolizado pelo coração e pelo sal, foi destruído pela guerra.

Ao lado disso, devemos enfatizar que o silêncio também está relacionado à falta de sentido, iniciada com o questionamento do anjo. Quando pensa nas vítimas da guerra, o estudioso Renato Lessa (2009) afirma que o silêncio daqueles que seguem para a morte é resultado do confronto entre não ter nada e só existir o nada, contradição que se define pelo encontro entre o absurdo e o eterno. Por isso mesmo, o silêncio da vítima que tenta gritar, mas tem seu peito esmagado pelas patas de um animal furioso, ao lado do coração silencioso, serve para mostrar o confronto entre a imposição do nada. Não há ali

1 No original: “El consumo en común de la sal tiene a veces el valor de una comunión, de un lazo de fraternidad” (Chevalier & Gheerbrant 1998: 907).

sentido nas coisas, como percebeu o anjo, nem nada que poderia ser feito no momento para impedir qualquer coisa, só existe o silêncio.

A tentativa de gritar aparece, mais uma vez, na sexta parte. Centrada no pássaro, o fragmento apresenta a ave lembrando o passado, quando era possível voar pelo céu.

O pássaro; a sua anatomia
rápida; forma cheia de pressa,
que se condensa
apenas o bastante
para ser visível no céu,
sem o ferir;
modelo doutros voos: nuvens;
e vento leve, folhas;
agora, atônito, abre as asas
no deserto da mesa;
tenta gritar às falsas aves
que a morte é diferente:
cruzar o céu com a suavidade
dum rumor e sumir-se.
(Oliveira, 1982: 153)

Nesse instante, o poema destaca o corpo do pássaro, dotado de uma anatomia que o torna capaz de voar rápido e alto o suficiente para que, nas palavras do poeta, sua forma “se condense / apenas o bastante / para ser visível no céu”. Essa passagem sugere, ainda, que, quando voa, o corpo do pássaro se mistura com o céu, se condensa com ele e se torna uma só criatura, rápida e leve.

Contudo, em razão da guerra, o pássaro se encontra em cima de uma mesa, atônito, incapaz de levantar voo, como indica “abre as asas / no deserto da mesa”, o que nos faz entender que teve seus ossos quebrados. Assim, se antes o pássaro se misturava com o céu, agora tudo o que tem é o deserto da mesa, sozinho, ferido e tentando, em vão, gritar.

Talvez por isso mesmo, agora impedido de voar e se misturar com o céu, o pássaro procura avisar às “falsas aves”, entendida aqui como os aviões que lançam as bombas, que a morte é diferente. Nesse instante, notamos que Oliveira dá voz ao pássaro, o que não seria algo muito incomum em sua poética – em *Finisterra: paisagem e povoamento*, seu último romance, publicado em 1978, há um capítulo dedicado aos cavalos e aos bois.

Assim sendo, a ave parece ter como intuito dar um aviso aos aviões, quando tenta gritar “que a morte é diferente: / cruzar o céu com a suavidade / dum rumor e sumir-se”. (Oliveira, 1982: 153). Percebemos, nesse sentido, que a noção de morte, para a ave, se diferencia da dos humanos. Para ela, morrer seria cruzar o céu suavemente e desaparecer no meio da imensidão, como se tudo terminasse no simples ato de se perder no meio daquilo que mais ama, o céu.

Considerações finais

Ao término desse trabalho foi possível perceber que o anjo camponês é o responsável em guiar toda a descrição da guerra. Por ser camponês e, por isso mesmo, de um universo próximo às vítimas, a figura é capaz de lembrar o passado, quando os camponeses tinham uma vida tranquila e concentrada no trabalho. Em razão disso, os olhos do anjo tentam, em vão, reconhecer o que está acontecendo, mas tudo o que vê é uma destruição com a qual não está familiarizado.

Assim sendo, o anjo inicia um processo de lembrar o passado. É esse confronto entre o passado feliz e o atual cenário de destruição que faz com que o anjo se pergunte qual é a razão de tudo aquilo, visto que nem ao menos as máquinas que sentem sede são capazes de saciá-la ao beber o espírito das casas.

Notamos, também, que o silêncio se faz presente. Nos dois fragmentos aqui investigados, a vítima e o pássaro buscam gritar, uma de dor e outra para avisar os aviões que a morte pode ser diferente do que eles pensam. Essa tentativa de gritar e não conseguir, ao lado da destruição apresentada e da ausência de propósito nessas ações, só servem para indicar o absurdo da guerra.

Referências

- ALIGHIERI, Dante (1998), *A divina comédia: inferno*, São Paulo, Editora 34.
- Bíblia Sagrada (2002), *Novo Testamento. Lucas*, São Paulo, Edições Loyola.
- Bíblia Sagrada (2002), *Novo Testamento. Marcos*, São Paulo, Edições Loyola.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- LESSA, Renato (2009), “O silêncio e sua representação,” in: SCHWEIDSON, Edelyn (Org.), *Memórias e cinzas*, São Paulo, Perspectiva: 83-101.
- MARTELO, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Campo das Letras, Porto.
- OLIVEIRA, Carlos de (1982), *Descrição da Guerra em Guernica [Entre duas memórias]*, *Trabalho Poético*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

CARTAS DA PENÍNSULA IBÉRICA EM TEMPOS DE DITADURA:

O TESTEMUNHO DAS IRMÃS EM *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS* E *CARTAS A UNA IDIOTA ESPAÑOLA*

Sónia Rita C. Melo

UNIVERSIDADE DE BARCELONA, BARCELONA, ESPANHA.

melosonia26@gmail.com

Em 1972 após uma gestação de nove meses a editora Estúdios Cor que dirigia a revolucionária Natália Correia publica *Novas Cartas Portuguesas* da autoria do trio das Marias, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Processadas editora e autoras por “conteúdo insanavelmente pornográfico e atentório da moral pública”, o livro foi retirado e a primeira edição destruída pela censura vigente no contexto político do Estado Novo. Instaure-se então um processo judicial às autoras que despoleta uma onda de solidariedade internacional apoiando veementemente a causa das “Três Marias” de tal forma que, em 1973, numa Conferência da National Organization for Women (NOW) o caso é votado como a primeira causa feminista internacional. Escrito por três mulheres de nome Maria num Portugal onde se vivia a primavera marcelista, o texto eclode como crítica às formas sociais e opressoras do patriarcado e questiona vários aspetos da vida nacional (condição da mulher, guerra colonial, emigração). O primeiro desafio que lança prende-se com a dessencialização da figura da mulher que se torna uma mulher em devir, sobrevivente de uma guerra intemporal. Somente dois anos depois, em 1974, a editora barcelonesa Dirosa publica *Cartas a una idiota española* de uma autora multifacetada e já proeminente, Lidia Falcón, feminista, jornalista, advogada e fundadora da revista culto da luta feminista em Espanha, *Vindicación Feminista*.

Solidárias, por um lado, na luta que travam a nível local contra os respetivos regimes ditatoriais e censórios existentes na Península Ibérica e por outra parte, a nível global, desmistificando uma ideia de mulher ancorada nas mentalidades patriarcais e teimosamente colada a uma imagem submissa, servil, enclausurada no “doce lar”, as vozes de Lidia e das três Marias testemunham, pelo viés do objeto literário, que surge como o utensílio indispensável para

dizer o trauma das mulheres e permitir a catarse desejada. Lembra Márcio Seligmann-Silva “tratando-se de um trauma a ‘passagem’ do literal para o figurativo é terapêutica” (2000: 89). O discurso ficcional é então “chamado diante do trauma para prestar-lhe serviço” (Seligmann-Silva, 2008: 70). Assim veremos de que forma o exercício de sororidade destas cartas ibéricas funciona como um testemunho privilegiado da condição da mulher como também do tecido social, económico e político vigentes. Por outro lado, seguindo a dinâmica do mecanismo testemunhal, concluiremos da “literariedade” intrínseca do testemunho e da sua valiosa contribuição ao estabelecimento de uma memória pública e política.

1. O exercício de sororidade das cartas: “Irmãs, vos quero dizer da crueldade”

Embora sejam notórias as diferenças entre o texto das portuguesas e o de Lidia Falcón, existe um ponto em comum fundamental que atesta do *continuum* feminista que estas autoras evidenciam: o espírito de sororidade. As irmãs, toda e qualquer mulher, são apresentadas em ambos os casos como “imbecis jurídicas”, idiotas, alienadas cujo principal papel é o de “estar e ser” no lar, o confortável campo de concentração: “pois ao fim e ao cabo o papel principal da mulher é ‘estar’ no ‘lar’. (...) E o símbolo do ‘estar’ e do ‘ser’ da mulher é precisamente o trabalho em casa. O confortável campo de concentração da Betty Friedan. Como o lugar de alienação mais total do ser humano” (Falcón, 1975: 301, tradução nossa).

Convém desde já entendermos a razão para a adjectivação escolhida tanto pelas Marias, como por Falcón. Com efeito, idiota ou idiotizada significa, segundo a definição cruzada do dicionário de Língua Portuguesa e da Real Academia Española, pouco inteligente, que não tem bom senso, de entendimento limitado ou que carece de instrução. Isto é, alguém que não apresenta um sentido comum com a sociedade que pensa e sabe, ou seja, a sociedade dos homens. Não ter sentido comum significará não partilhar do paradigma epistemológico dominante que assenta na ideia de que existe apenas um conhecimento válido, a ciência que emana, na reflexão de Boaventura Sousa Santos, das três principais fontes de opressão: o colonialismo, o capitalismo e o patriarcado. De forma a combater o falocentrismo científico e impositivo, o sociólogo português propõe um novo paradigma, as “Epistemologias do Sul”, que visa reconhecer e validar o conhecimento produzido por aqueles que têm

sofrido sistematicamente as injustiças, exclusão, alienamento causados pelo capitalismo, colonialismo e patriarcado. Interessa-nos este conceito atual, pois cremos que as cartas destas quatro mulheres participam do contrapoder reivindicado pelas Epistemologias do Sul. E fazem-no através do discurso epistolar, do testemunho direto e indireto e da literatura vista como produto simbólico mas indispensável à denúncia, remediação e reparação. Segundo Sousa Santos, as estratégias postas em prática no âmbito destas epistemologias sulistas passam por metodologias participativas em que o objeto de conhecimento se torna também sujeito. Uma outra estratégia que nos interessa particularmente, passa pela recuperação do oral. O investimento nos estudos de oratura surgem indispensáveis, na opinião do sociólogo, pois a oralidade, pela sua anarquia, estrutura caótica, intimismo permite uma verdadeira conversa, uma troca equitativa necessária para um conhecimento mais verdadeiro e em consonância com a realidade. Precisamente, as estratégias epistolares que as autoras usam vão ao encontro destes pressupostos evidenciados por Sousa Santos.

A carta, género dialógico, instaura a possibilidade da oratura e do íntimo sobretudo quando, como no caso das duas obras, se dirige “às irmãs”, àquelas que sofrem, às vítimas e têm como objetivo partilhar as cicatrizes e torná-las visíveis. A “memória de cicatrizes” de que nos fala Roberto Vecchi joga com a ambivalência da cicatriz como ferida física, tatuada no corpo, visível e “marco de ofensa, rasto de uma experiência destrutiva, figura que mantém viva uma tensão, um conflito entre lembrar e esquecer” (2004: 91). Assim, enquanto testemunhos da condição da mulher estas cartas enquadram-se numa estratégia geral de oposição ao poder político, público, como também ao insidioso poder privado personificado na figura masculina. Feminista ou não, esta estratégia, posta em prática de maneira distinta nas NCP e nas CIE, revela, já nos anos 70, a vontade de quebrar a uniformização ideológica e abrir a sociedade a outros conhecimentos, mundividências que, nestes casos, proveem da “outra metade da humanidade” (Freitas, 2014).

Dado o paralelismo social, cultural e político vivido na Península Ibérica, os dois países que a compõem parecem reger-se de forma simétrica de tal maneira que abundam as semelhanças em particular na resistência às ditaduras. Com efeito, sufocando numa censura que privava os cidadãos dos seus direitos básicos de expressão e criatividade, Portugal e Espanha viram sublevar-se grupos antifascistas lutando pela libertação de um regime que amputava o indivíduo. O testemunho destas mulheres e o seu exercício de *contra-dicção*, ou seja, de

discurso outro em relação à lei homogeneizante e universalizadora masculina, tornam a sua sobrevivência à asfixia fascista peculiar. Às mulheres, caberá lutar duplamente não só contra a alienação ditatorial, política, como também contra a alienação do lar, privada, metonimicamente personificada pelo homem (pai, irmão, marido, filho). Contudo há neste combate uma genderização hierárquica do combatente e, por extensão, do seu próprio testemunho, daí a visão feminina dos acontecimentos ser tida como irrelevante, atentória à moral ou fantasiosa. Salientemos que nos regimes ditatoriais da Península “a subordinação das mulheres aos homens constituía um elemento ideológico básico do regime” (Nielfa Cristóbal, 2003: 270). Neste sentido o “pacto de responsabilidade partilhada” gerado entre quem testemunha e quem ouve e fica a saber” (Ribeiro, 2007: 3) é abortado, pois o interlocutor privilegiado – as instâncias do poder que produzem a memória pública oficial – não escuta, e aniquila assim o próprio testemunho. “Sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (Seligmann-Silva, 2008: 72) e conseqüentemente o discurso público, político apaga, com o lápis azul censório, a memória comum.

De uma certa forma, foi o que aconteceu com a receção, nos seus países, das duas obras. A rejeição, através por exemplo da perseguição e tentativa de anulação das NCP ou os vários processos movidos pelo estado franquista contra Lidia Falcón, mostram de que forma os vencedores escrevem a história pretendendo anular estes eventos, estas singularidades testemunhais que desafiam não só a coerência falogocêntrica do estado totalizador, como também a da própria linguagem em que assenta a norma ditatorial. E esta é uma das aporias do testemunho que se torna particularmente viva num testemunho localizado a partir de uma cosmovisão feminina e feminista: o paradoxo da singularidade e insubstituibilidade do testemunho corrói a sua relação com o simbólico, pois “a linguagem é um constructo de generalidades”, de universais que tornam a língua fascista, pois impositiva. Nesta perspectiva recorda novamente Roberto Vecchi que

as mulheres, para afirmar o seu ponto de vista, têm que travar uma outra guerra, uma guerra mais subtil e menos perceptível, entranhada nas vísceras ocultas e profundas da história humana a que chamamos “do homem”, que é aquele lugar de guerra, a linguagem, onde se colocam as relações polémicas e os jogos de força dos sentidos ocultos e patentes, em que convencionalmente o sujeito feminino se inscreve no marco da derrota, como ausência ou falha da linguagem, pura vivência sem pensamento ou palavra. (2004: 86)

Porém inscrevendo no papel as cicatrizes que muitas das irmãs manifestavam no próprio corpo, NCP e CIE proporcionam “um novo modo de re-escrever e, portanto, de ler a história” (*Ibidem*: 92). Para escapar à imposição e combater a opressão, as autoras em questão não só sobrevivem, como ressuscitam as “mortas” na sua escrita revisionista^[1]: no caso português a freira Mariana Alcoforado será o exemplo paradigmático; no caso espanhol, a voz múltipla de mulheres representativas de todos os estratos sociais, culturais e profissionais, até então silenciadas.

2. O testemunho das mulheres

A narração do trauma continuado que vivem estas mulheres encontrará no fenómeno literário um potente aliado. A aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação permite, na opinião do estudioso Márcio Seligmann-Silva, rever a noção de literatura porque, “do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real” (2008: 71). Para as NCP, “toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível” e a literatura é “esta experiência de três” “talvez mais nada do que o espremer de um furúnculo” (Barreno *et al.*, 2010: 288). O furúnculo, nódulo doloroso situado debaixo da pele, faz parte de um corpo que apresenta uma anormalidade dentro daquilo que seria considerado um corpo saudável. Espreme-lo implica a saída de excreções, certamente de pus e sangue, excreções necessárias, naturais que devem ser eliminadas de forma a permitir a regeneração e cura do corpo doente. A literatura equivale, neste quadro clínico, aos restos, às excreções de uma ferida que se quer visível e marcada, tatuada no corpo físico e ao mesmo tempo a uma libertação do corpo, a uma eliminação da dor. O bálsamo que representa o texto não cura, mas permite que estejam estas mulheres “menos desamparadas” depois de terem ressuscitado Anas e Marianas que foram “postas à prova, idiotizadas, fracas, frágeis por lei, conveniência, crença e religião” (*Ibidem*: 248).

1 “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (“Quando despertamos de entre os mortos: a escrita como re-visão”), título de um ensaio basilar de Adrienne Rich, datado de 1971, surge acompanhado desta precisão fundamental: “a escrita como re-visão” ao qual podemos acrescentar a necessidade da re-leitura, da leitura revisionista, suporte para o estabelecimento de outros protocolos que permitam uma nova orientação crítica e hermenêutica. A voz errante das mulheres mantida “sob a terra”, nas palavras de valter hugo mãe, e abafada por uma cosmovisão masculina tida como neutra, única e exemplar ressuscita então do fundo do corpo feminino, despertando-o da sua forçada letargia e inscrevendo-o nas re-leituras que o sujeito crítico elabora.

As CIE assumem um compromisso de escrita diferente no qual o subterfúgio literário e sobretudo poético não é profuso como nas NCP. Contudo apresentam, tal como as NCP, um *melting-pot* discursivo constituído neste caso por cartas, citações, reflexões, excertos de obras da literatura mundial de autores consagrados, textos jornalísticos e ilustrações humorísticas. Esta profusão discursiva joga, do mesmo modo do que em *Novas Cartas*, com a questão da autoria e da classificação genérica visto que a autora Falcón faz apelo a outros autores, a outros discursos, abrindo o texto à multiplicidade e heterogeneidade. Falcón é apenas uma das autoras e na verdade somente uma mediadora já que as cartas privilegiam o discurso direto das mulheres que narram as suas experiências à ora amiga, ora advogada, ora conhecida, ora patroa Lidia. No decurso dos seus relatos catárticos em que se libertam do fardo de ser mulher na sociedade machista espanhola, as “idiotas espanholas” demonstram a falsidade da sua aparente felicidade enquanto mulheres. Do outro lado, como interlocutora, Lidia assume uma postura irónica e simultaneamente pseudo-neutra tentando pôr em causa ou evidenciando a “real estupidez” de algumas das suas companheiras.

Cartas a una idiota española desvela a vida quotidiana das espanholas sem passar pelo subterfúgio da máscara poética ou da avassaladora paixão como a vive Mariana Alcoforado. Constituída por vinte cartas, vinte quadros retratando a vida de mulheres espanholas de diferentes idades, classes sociais, pertença geográfica, estatuto civil, a remetente, Lidia, dirige-se à sua amiga e companheira política Eva Forest. As mulheres postas em cena pela autora espanhola representam os papéis sociais, construídos pela cultura dominante do varão, assimilados e reproduzidos pelas mulheres, a fada do lar, a mãe, a amante, a enganada, a solteira, a campesina, a licenciada, a mulher do embaixador, a religiosa. O denominador comum que, aliás, todas reconhecem é aceitar inquestionavelmente a superioridade do homem seja ele pai, marido, irmão ou desconhecido. Apesar de sofrerem, aceitam com resignação o seu estatuto servil e submisso, reencontrando-se na mesma situação de opressão e formando um bloco unido, uma classe, na perspectiva falconiana, inferiorizada e dominada. Estas são as verdadeiras “idiotas” que vivem oprimidas pela dominação masculina.

Do mesmo modo, as cartas portuguesas, através da voz e do corpo de Mariana Alcoforado, das suas descendentes, homónimas e duplas, sublinha de que forma a relação entre homem e mulher é a base política do modelo da

repressão e que essa repressão e dominação da mulher passa pelo seu corpo, pela sua intimidade, pela sua diferença. Os sistemas de cristalizações culturais de que falam as três autoras sustentaram, reforçaram, justificaram e ampliaram a dominação da mulher cuja imagem se reflete em

todas as cristalizações culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. e digo é, tudo isto no presente, porque contra estas imagens nunca houve combate de raiz, apenas se foram pondo em causa as consequências lógicas e práticas de algumas delas, na medida em que já não convêm, já não servem mais ao homem (...) (Barreno *et al.*, 2010: 80).

3. Interferências feministas

A urgência em testemunhar e a denúncia a que procedem as Marias e Lidia Falcón devem ser localizadas temporalmente de forma a realçarmos a conexão com a tradição feminista e a sua conseqüente interferência no produto escrito. Usamos o termo de “interferência literária” seguindo Even-Zohar que afirma existir interferência quando uma literatura fonte se torna uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos na literatura alvo (1990). A obra mãe dos feminismos de segunda vaga, *O segundo sexo* de 1949, apesar de não ter sido autorizada a atravessar a fronteira da ditadura, foi confessadamente lida por Maria Teresa Horta e a própria afirma que mudou a sua vida e que não seria quem é se não a tivesse lido (Horta *apud* Freitas, 2014). *A mística feminina* de Betty Friedan de 1963 ecoa também nas CIE na qual se citam excertos da obra. Por outra parte, a revolução gaulesa de Maio 68 alimentou o fogo de uma fogueira feminista que, localmente, já se havia iniciado.

Pensamos concretamente em Portugal e em Maria Lamas que se propôs, 24 anos antes das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1948, a um retrato sociológico das mulheres do seu país^[2]. *As Mulheres do meu País*, trabalho de campo intensivo

2 Lembra a jornalista Catarina Pires no seu artigo “A Outra metade da Humanidade” publicado na Notícias Magazine em Maio de 2009 e vencedor em 2010 do Prémio «Paridade: Mulheres e Homens na Comunicação Social», da CIG.: “o livro, como conta a sua neta Maria José Metello de Seixas no prefácio à segunda edição (Editorial Caminho, 2002), foi a resposta da autora ao governador civil de Lisboa que mandou encerrar o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas – a que Maria Lamas presidia e ao qual tinha dado um dinamismo inconveniente – alegando que esta não deveria ter tanto trabalho nem preocupar-se tanto com a situação das mulheres, a quem o Conselho Nacional não era necessário, uma vez que o Estado Novo confiava à Obra das Mães o encargo de as ‘educar

que mostra como vivem as mulheres portuguesas daquele tempo, exorta ao despertar das mulheres e à sua luta por uma vida digna, livre, esclarecida, em pé de igualdade com o homem. A mesma efervescência feminista encontra-se também na Espanha franquista e, em 1948, María Campo Alange publica *La guerra secreta de los sexos*, um ensaio que alude ao triunfo absoluto da corrente viril na história tendo a humanidade sido privada da visão feminina. No processo de desmontagem dos mitos da feminilidade, Lúcia Falcón já em 1964 irrompe no debate com duas publicações de teor jurídico-legal: *Los derechos civiles de la mujer* e *Los derechos laborales de la mujer*. Livros tendencialmente técnicos dirigem-se a um público especializado e não a todas as “idiotas espanholas”. A par destes detonadores que iniciam a segunda vaga feminista, assiste-se a partir dos anos 60 na Península Ibérica a transformações socioeconómicas acompanhadas de uma maior abertura ao exterior fomentada pela imigração e o turismo. Interessa neste momento focar a evidente interferência do texto português no texto de Falcón exemplificativa da linha de amor, confirmação e exemplo de que falava Adrienne Rich^[3], necessária ao despertar da mulher. Importa então salientar que, apesar da tradução para espanhol e publicação em Espanha da obra das três Marias em 1975^[4], o seu impacto foi restrito sendo a causa aproveitada pelo Partido comunista na sua luta pela igualdade de classes e ainda pelos antifascistas que se focaram em particular na questão do processo movido pelo estado ditatorial português e na consequente detenção das autoras. O valor literário e a importância do texto a nível do cânone da escrita de autoria feminina não foram salientados dando-se apenas relevo à questão política e social. É também de notar que embora o feminismo espanhol tenha

e orientar’. ‘A esta afronta feita à cidadã respondeu a jornalista: iria verificar e depois informaria.’ A informação veio em fascículos mensais, num total de 15, tendo Maria Lamas percorrido o país de norte a sul, do litoral ao interior e ilhas, indo aos lugares mais recônditos, para saber como vivia a mulher portuguesa do seu tempo. Quais os seus sonhos, aspirações, pensamentos, sentimentos, destinos. A realidade com que se deaprou era dura. Entre a classe média e alta, a ‘doméstica’ continuava a ser a principal ocupação feminina, apesar de já serem muitas (ao tempo) as mulheres que – nas cidades – trabalhavam fora de casa. Das populares lavadeiras, vendedeiras, costureiras e criadas de servir às enfermeiras, hospedeiras, telefonistas, dactilógrafas, secretárias, assistentes sociais e professoras primárias, passando pelas mais raras médicas, advogadas, engenheiras ou arquitectas, entre muitas outras profissões onde as mulheres começavam a entrar aos poucos, de todas elas nos dá nota Maria Lamas”.

- 3 “Hasta que entre madre e hija , entre mujer y mujer, a través de las generaciones, no se extienda una línea de amor, confirmación y ejemplo, las mujeres errarán siempre en el desierto” (Rich, 1978: 242-243).
- 4 Existe uma tradução de *Novas Cartas Portuguesas* para espanhol, da autoria de Eduardo Butragueño, publicada pela editora Grijalbo de Barcelona em 1975 e reeditada numa edição de bolso em 1976.

uma larga tradição e o pensamento feminista em Espanha seja rico e diverso, a maioria dos textos que o compõem são de teor político e social, denunciando as desigualdades e injustiças de que padecia a mulher e orientando-se especialmente para a ação, para a luta participativa das mulheres. Porém, *Cartas a una idiota española* parece estabelecer um diálogo com a sua antecessora *Novas Cartas Portuguesas*. A hipótese apresentada comprova-se visto que a autora Lidia Falcón confessa conhecer a obra portuguesa e a polémica por ela originada⁵. Julgamos pertinente realçar que o interesse de Falcón pela obra se situa sobretudo no plano do “fait-divers” que foi o processo e que rapidamente tomou a envergadura de causa feminista internacional. O livro surge como uma espécie de acessório, pretexto para os atos feministas que daí advieram. Este manuseamento do livro, que passa a ser bandeira do feminismo internacional, é recorrente nesta época. De forma a verificar a “inspiração” de Lidia Falcón, é conveniente analisarmos as *Cartas a una idiota española* e atentarmos no primeiro elemento paratextual relevante: a data de publicação, 1974, mais propriamente junho de 1974, após a estadia de Falcón em Lisboa e o seu encontro com as Marias. Tendo conhecimento da estrutura do livro português, sabendo a crítica feita às formas sociais e opressoras do patriarcado, tal como o questionamento de vários aspetos da vida nacional e ainda o seu impacto mediático, político e em particular feminista, Falcón poderá de facto ter (re) aproveitado a experiência literária do trio mariano.

Por outro lado, se as *Novas Cartas Portuguesas* exibem, ainda segundo Maria Alzira Seixo, três características que virão a ser centrais na contemporaneidade – a intertextualidade, a hibridez e a alteridade (Seixo, 1989) – as *Cartas a una idiota española* de uma forma iminentemente pragmática e assertiva expõem estas três características. Convém realçar que Falcón lutou de forma extremamente empenhada contra a ditadura e paralelamente contra a opressão da classe mulher. O pensamento de Falcón brota de esta rebelião contra a opressão e a injustiça não só do regime ditatorial como também do sistema capitalista vividas intensamente a partir do seu corpo de mulher. As cartas falconianas formam neste âmbito um manifesto no qual as mulheres denunciam e acusam uma sociedade complacente e conivente com a miséria da situação feminina.

5 Respondendo às nossas perguntas sobre *Novas Cartas Portuguesas*, Lidia Falcon admite: “Apreciada amiga, si efectivamente conocía las tres Marías y su proceso, así como el libro, porque yo además estuve en Lisboa en mayo de 1974, quince días después de la Revolución y me entrevisté con ellas y asistí a varios actos feministas. Un saludo, Lidia Falcon” (Falcón, 2013).

No entanto, e prosseguindo talvez uma política de camuflagem dos textos que não só passariam pela censura como também poderiam ser julgados impróprios à moral e bons costumes da época, Falcón encena as suas cartas como se de um *vaudeville* se tratasse: utilizando o humor, entretendo o leitor, mas de forma justaposta, apresentando factos graves, vidas de alienação.

4. A escrita do testemunho

O uso do discurso epistolar num momento vivido como uma experiência traumática dá conta de uma experiência individual e íntima sem aparente interesse na lógica científica de uma história positivista e progressista. Porém as cartas das Marias e de Falcón permitem-nos não “desperdiçar experiência”, na nomenclatura usada por Boaventura de Sousa Santos, e usar a experiência destas mulheres como material de trabalho para a edificação de uma memória comum a partir do lado dos “vencidos”.

Entender as cartas como testemunhos leva-nos a pensar no ato de testemunhar como um ato psicanalítico elementar onde um “sobrevivente” busca a atenção e escuta de um outro tal como um paciente diante do seu analista. As novas cartas e as cartas a uma idiota, escritas por mãos de mulheres, passam a ser testemunhos altamente significativos já que a visão testemunhal das vítimas femininas, pelo seu lugar marginal, enfatizará de sobremaneira a meta-reflexividade própria ao locus testemunhal, visto como um lugar entre, um lugar de tensão entre o público e o privado, “os restos entre os que sucumbem e os que se salvam” (Kuffer, 2010: 15)^[6] onde a identidade é (re)-construída através da escrita do trauma. A escrita testemunhal participa assim da elaboração de novos modelos do feminino e propõe outras identidades possíveis sabendo que, mesmo apoiadas na “realidade” do corpo feminino, as identidades serão sempre socialmente inscritas e discursivamente produzidas, ou seja, feitas por palavras.

Mariana, voz e protótipo da mulher portuguesa submissa e marginalizada, torna-se autora assumindo desse feito um poder simbólico. As *Novas Cartas* convertem a freira de Beja numa porta-voz da condição feminina do tempo presente, condição de clausura e apagamento do corpo da mulher e, paradoxalmente, do tempo futuro enquanto desejo de libertação através do corpo

6 “The real testimony is this dialectics, the remnants between the drowned and the saved. Updating the failed struggles of the drowned means listening to this dialectics” (Kuffer, 2010: 15).

sexualizado de Mariana que se des-clausura no momento em que despe o hábito.

Cartas a una idiota española segue-lhe as pisadas, focando-se na figura da mulher espanhola cujos canto e pranto deveriam transformar-se em grito. Grito de revolta, de insubmissão das idiotas que vão a contracorrente dos percursos estabelecidos. Mas mais vale “idiotez raivosa que esperteza contente” (Falcón, 1975: 308), por isso a guerra continua e os cânticos revolucionários perduram na voz destas mulheres que ainda hoje lutam com as armas mais letais que conhecem: a liberdade de pensamento e a escrita.

Referências

- BARRENO, Maria Isabel *et al.* (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, Ana Luísa Amaral (org.), edição anotada, Lisboa, Dom Quixote [1972].
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), “The ‘Literary System’”, *Poetics Today*, 11: 1, pp. 27-44, Ricardo Bermudez Otero (trad.).
- FALCÓN, Lidia (1975), *Cartas a una idiota española*, 2ª edição, Barcelona, Editorial Dirosa.
- (2004), *Las nuevas españolas*, Madrid, La Esfera de los libros.
- (2013), Consulta WEB para Lidia Falcon, realizada por Sónia Rita Melo, no dia um de março.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (2003), “El debate feminista durante el franquismo”, in Gloria Nielfa Cristóbal (ed.) *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 269-297.
- KUFFER, Paula (2010), “The Ethics of Testimony”, in Louis Colombo e Aaron Vlasak (eds.) *The Public Life of Ethics*, Oxford, Critical Issues, Inter-Disciplinary Press, pp. 11-19.
- PIRES, Catarina (2014), “A outra metade da humanidade”, *Noticias Magazine*, disponível em: <<http://www.noticiasmagazine.pt/2014/a-outra-metade-da-humanidade/?print=1>>, consultado em 23/10/2014.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2007), “Para além dos Fantasmas Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa”, *Seminário: Literatura, guerra e paz: discursos da memória*, Universidade de São Paulo, disponível no site do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra: <<http://www.ces.uc.pt/cesfct/mcr/LitTestemunhoMCR.pdf>>, consultado em 22/10/2014.
- RICH, Adrienne (1978), *Nacida de mujer – La crisis de la maternidad como institución y como experiencia*, Ana Becciu (trad.), Barcelona, Ed. Noguer.
- SEIXO, Maria Alzira (2001), “Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*”, in Maria Alzira Seixo (ed.) *Outros Erros: Ensaios de Literatura*, Porto, Asa Editores, pp. 179-187.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000), “A história como trauma”, in Márcio Seligmann-Silva e Arthur Netovski (orgs.) *Catástrofe e Representação*, São Paulo, Escuta, pp. 73-98.
- (2008), “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, *Psic. Clin.*, volume 20, número 1, pp. 65-82, disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>, consultado em 20/10/2014.
- SOUSA SANTOS, Boaventura (2014), *Aula Magistral “Porquê as Epistemologias do Sul?”*, 27 de março, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, disponível em: <<http://alice.ces.uc.pt/en/index.php/human-rights-and-other-grammars-of-human-dignity/boaventura-de-sousa-santos-why-epistemologies-of-the-south-2/?lang=pt>>, consultado em 04/10/2014.
- VECCHI, Roberto (2004), “Incoincidências de autoras: Fragmentos de um discurso não só amoroso na literatura da Guerra Colonial”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 68, Abril, pp. 85-100, disponível em: <www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=854>, consultado em 22/10/2014.

FILHOS DA GUERRA

A TRANSFERÊNCIA DO TRAUMA E DO SENTIMENTO DE CULPA

Anabela Valente Simões

UNIVERSIDADE DE AVEIRO, ESTGA | CLLC, PORTUGAL

anabela.simoes@ua.pt

São múltiplos os exemplos de autores que através das suas encenações literárias buscam um sentido para aquele que é considerado por muitos o evento central do século XX, o Holocausto. Com efeito, esta temática tem servido de mote para um sem-fim de textos assinados quer por importantes nomes do cânone literário, do qual fazem parte os sobreviventes Primo Levi, Elie Wiesel ou Imre Kertész, entre outros, quer por um conjunto de autores que se formou já no pós-1945, uma prolífica geração de escritores que tem procurado retratar uma realidade muito particular: apesar de não terem vivido ou testemunhado a violência genocida nazi, estes indivíduos têm elaborado o seu mapa identitário sob o legado, sob a sombra de um passado absolutamente excepcional que, inevitavelmente, viria a cunhar a perceção de si próprios e do mundo.^[1] Ao contrário da primeira geração – para quem o processo de escrita é sinónimo de um processo de busca de sentido, de catarse, de conciliação com a própria vida –, esta segunda geração centra-se em torno de um eixo temático diferente: a transmissão transgeracional da memória, dos traumas e do sentimento de culpa pela sobrevivência manifestados pelos progenitores, questões prementes e intrinsecamente ligadas à formação e consolidação das suas identidades.^[2]

1 A título ilustrativo, destacamos os nomes de Ruth Beckermann (1943), Robert Schindel (1944), Elfriede Jelinek (1946), Barbara Honigmann (1949), Esther Dischereit (1952), Robert Menasse (1954) ou Doron Rabinovici (1961).

2 A este respeito, veja-se, por exemplo, SIMÕES, Anabela V. (2012), “Pós-memória e pertença identitária no romance *Andernorts* de Doron Rabinovici” in Catarina Martins *et al.* (Org.), *Em Trânsito – Übergänge: Grenzen überschreiten in der Germanistik*, REAL- Revista de Estudos Alemães, pp. 56-67; ____ (2010), “Memória e ficção narrativa: a história alemã revisitada através da literatura e do cinema”, *Polissema* 10, pp. 27-41; ____ (2010), “Fragmented identities in Doron Rabinovici’s novel *Ohnehin*”

O presente artigo procura descer à raiz desta questão e apresenta uma reflexão sobre o papel da família – o mecanismo social que desenvolve e dá continuidade a sistemas de valores e a processos de socialização dos seus membros mais jovens – no contexto específico do pós-guerra, interessando-nos, sobretudo, assinalar o conjunto de comportamentos padronizados registados no seio de cada núcleo familiar e avaliar como os traumas individuais e as atitudes do sujeito adulto se repercutiram na configuração identitária das gerações mais jovens ou que, inclusive, nasceram após o final do conflito.

Não obstante as várias décadas que separam o presente daquele evento histórico, trata-se de uma questão que urge ser continuamente equacionada e revisitada na atualidade, na medida em que fornece formulações e modelos que ajudarão a compreender e a antecipar o comportamento de muitos indivíduos que de uma forma ou outra se veem afetados por circunstâncias movidas pelo conflito e pela violência.

É um facto que a história do Homem é uma história assente na violência e no dirimir de conflitos de diferentes tipos, sejam eles de natureza tribal, regional, entre diferentes reinos ou entre nações. Com efeito, o conceito de “violência” existe desde o início da vida e tem vindo a assumir-se como objeto problemático que continua a suscitar acesas discussões acerca da possibilidade da sua superação. Possibilidade que, tornada lugar-comum, na verdade nunca será concretizável, pois a violência “existe segundo dispositivos tão congénitos ao indivíduo e à sua inscrição em ordens sociais que, por exemplo, é hoje relativamente pacífica a ideia de que as grandes mutações qualitativas na História dos povos pressupõem eventos violentos” (Martins, 1998: 16). Esta constância ou previsibilidade não se verifica, contudo, no que diz respeito ao nível de exposição da população civil, o qual tem vindo ao longo dos tempos a sofrer alterações substantivas, registando-se um aumento acentuado do número de sujeitos não diretamente intervenientes que se veem afetados pela guerra e pela violência que lhe é inerente.

O relatório *The state of the world's children*, publicado pela UNICEF há quase duas décadas, corrobora esta afirmação, sublinhando a circunstância de que nas guerras travadas nos séculos XVIII, XIX e inícios do século XX o número de civis afetados se situava nos 50%, ao passo que na Segunda Guerra Mundial este número havia ascendido a dois terços e nas guerras travadas a partir do final da década de

in Irina Veljanova (Ed.), *Perceptions, Meaning and Identity*, Oxford, InterdisciplinaryNet Press, pp. 83-91.

1980 este número viria a alcançar 90% de vítimas civis, entre as quais um elevado número de crianças. Este mesmo relatório dá ainda conta de que em apenas uma década havia sido possível contabilizar a morte de dois milhões de crianças; para além destas, quatro/cinco milhões ficaram inválidas, doze milhões perderam a sua casa, mais de um milhão ficou órfão e a cerca de dez milhões foram infligidos profundos traumas psicológicos. Em suma, concluiu-se que o número de crianças que têm sido criadas por entre o caos da guerra é avassaladoramente elevado.

Dados mais recentes demonstram que este cenário parece não ter sofrido alterações positivas. Com efeito, e de acordo com o *Global Peace Index 2014*, vivem em países com elevado risco de conflito e instabilidade cerca de 500 milhões de pessoas, com custos na economia global que ultrapassam os 9,8 triliões de dólares. Na Síria, país que ocupa o último lugar deste Índice que avalia 162 países, e de acordo com informação veiculada pela Organização das Nações Unidas, em quase quatro anos de conflito morreram aproximadamente 200 mil pessoas. O Observatório Sírio para os Direitos Humanos estimou ainda que durante o ano de 2014 o número total de vítimas se situa nas 76.021 pessoas, sendo que o número de civis que perdeu a vida neste período ascende a 33.278 (Pombo, 2015). Sublinhe-se ainda que no início de janeiro de 2015 o número de refugiados se situava próximo dos 3.350.000, de acordo com dados da plataforma Syria Regional Refugee Response, tutelada pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.

Para além da Síria, a guerra civil e a violência sectária no Iraque, o conflito Israelo-palestiniano, os conflitos no Afeganistão e no Paquistão são apenas alguns exemplos de entre os muitos palcos de guerra nos quais a possibilidade de uma vida normal é diariamente negada à população civil, desagregando famílias e roubando a infância a milhões de sujeitos, circunstâncias que, como veremos, poderão ter repercussões passíveis de ser estender para lá da eventual resolução de cada um destes conflitos.

A vida das vítimas do regime nazi, cujas condições e contornos mais específicos se encontram amplamente documentados na vasta literatura publicada ao longo das últimas décadas, infligiu profundas feridas psíquicas a todos os que passaram por essa experiência. Após a capitulação da Alemanha, em maio de 1945, a convivência com situações de violência extrema provocou, por um lado e a um nível mais individual, graves dificuldades na reestruturação pessoal de cada sujeito e, por outro lado, as memórias da guerra ameaçaram igualmente as relações que cada vítima estabeleceu com o mundo em geral e com os elementos da família em particular.

A experiência de suportar o dia a dia em guetos, campos de trabalho ou campos de concentração nazis foi marcada por diversos fatores que exigiram às vítimas a aplicação máxima das suas forças físicas e psíquicas de molde a alimentar a esperança de uma possível sobrevivência. Desmoralização, fome, tortura, exaustão, doenças e o completo desespero são as ideias mais recorrentemente assinaladas em descrições de sobreviventes. Nos campos de concentração não era possível colocar questões – os deportados teriam unicamente que obedecer e aceitar a sua fortuna, tal como nos relata Primo Levi (1988: 92) em *Se isto é um homem*. Escravatura, maus-tratos, repetições constantes de episódios de terror e pânico tornaram-se, assim, no quotidiano de milhões de indivíduos. Todo este processo foi ainda vivido com a consciência de que não restava qualquer esperança de ajuda externa e que todos os caminhos estavam vedados à fuga ou à revolta. A acrescentar a tudo isto, o ceticismo em relação ao futuro: nenhum dos prisioneiros podia vaticinar o que se seguia e quando é que chegaria o fim. O descrédito total na humanidade, o medo de não sobreviver – aliado ao medo de sobreviver e de não suportar o desenraizamento e uma vida que teria que começar do nada – assumem-se como um conjunto de fatores que, inevitavelmente, concorrem para um processo de desequilíbrio emocional, passível de culminar na formação de um trauma. Paralisação dos afetos, reações depressivas, disfunção sexual, sintomas psicossomáticos e variadas fobias são algumas das consequências desse trauma na estrutura psíquica dos sobreviventes dos campos nazis (Bergmann, 1995: 328). Michaela Hubber (1999: 162s.) aponta ainda três aspetos fundamentais que completam uma noção de trauma:

Trauma é, em primeiro lugar, um acontecimento inundante que por norma surge com grande ímpeto, rapidez, intensidade e duração e eventualmente pode ser acompanhado com forte dor física – um acontecimento, com o qual o nosso sistema de processamento de informação, o cérebro, não consegue lidar. Segundo: nós não conseguimos fugir. Terceiro: Não podemos lutar contra ele. Acontece simplesmente e, ao fim e ao cabo, não podemos fazer nada contra o facto de termos de experimentar algo, que é adverso, desapontante, transbordante e inevitavelmente horrível. Um trauma é hoje por definição uma situação, que não conseguimos evitar, que desce sobre nós, que contém características de absoluta impotência e, para além do mais, a ameaça de alienação psíquica, portanto o sentimento: o meu Eu, a minha própria pessoa é destruída, frequentemente acompanhado do pensamento: *Agora acabou tudo!*^[3]

3 [Ein Trauma ist also erstens ein überflutendes Ereignis, dass in der Regel mit großer Wucht, und Schnelligkeit, Intensität und Dauer daherkommt und eventuell mit körperlichen heftigen Schmer-

Cathy Caruth (1996: 11) define ainda trauma como o culminar de uma experiência extrema num contexto repentino e catastrófico, surgindo a resposta a esse acontecimento mais tardiamente através de repetitivas e incontroláveis alucinações ou através de outros fenómenos que ultrapassam os padrões normais de comportamento. Esta resposta surge mais tarde devido ao período de latência, durante o qual o efeito da experiência traumática ainda não é visível:

Trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of violent events occurs as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness. The repetitions of the traumatic event – which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight – thus suggest a larger relation to the event that extends beyond what can simply be seen or what can be known, or is inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing (Caruth, 1996: 91s.).

Caruth, apoiando-se no pensamento freudiano, sugere ainda que este fenómeno posterior de pesadelos e recapitulações repetitivas de imagens do passado, que o sujeito não consegue de imediato identificar, vem sublinhar a ideia de que o trauma é, mais do que uma patologia ou uma doença, uma psique ferida: é sempre a história de uma ferida que grita e que exige ao sujeito a verbalização de uma realidade ou verdade que de outra forma não é alcançável (*Idem*: 4).

Todas as experiências traumáticas vividas, pautadas pela opressão, pela dor física e moral e pelo medo – do presente e do futuro –, conduziram à mais profunda crise existencial, crise que, para os prisioneiros, significaria a maior das provas: até que ponto é que conseguiriam manter a sua identidade como seres

zen einhergeht – ein Ereignis, mit dem unser Informationsverarbeitungssystem, das Gehirn, nicht fertig wird. Zweitens: Wir können nicht fliehen. Drittens: Wir können nicht dagegen ankämpfen. “Es” passiert also, und wir können letztlich gar nichts dagegen tun, etwas erleben zu müssen, das aversiv ist und entsetzlich und überflutend und unausweichlich schrecklich. Ein Trauma ist heute also per Definition eine Situation, der wir nicht ausweichen können, die über uns kommt, die Merkmale von absoluter Ohnmacht enthält und dazu eine psychische Annihilationsdrohung, also das Gefühl: Mein Ich, mein Selbst wird vernichtet, häufig begleitet von dem Gedanken: Jetzt ist alles aus.]

A autora do presente artigo é responsável pela tradução de todas as fontes originalmente redigidas em língua alemã.

humanos e, no caso dos indivíduos com fortes vínculos religiosos, como judeus (Wardi, 1997: 34s.). Alguns resistiram, mas muitos outros sucumbiram, não suportando o processo de desumanização, robotização e alienação perpetrado pelo regime nazi. Enfim, uma luta desigual pela vida que conduziu, na maioria dos casos, àquilo que a Psicologia classifica de “regressão” dos prisioneiros, isto é, ao desinteresse pela vida e à entrega total à letargia. Dina Wardi (*Idem*: 44) caracteriza da seguinte forma este processo regressivo vivido pelas vítimas dos campos de concentração ou extermínio:

Uma vez que aos prisioneiros eram retirados a confiança nata e o narcisismo saudável, eles dirigiam os seus movimentos agressivos contra si próprios. O primeiro sinal de fragmentação e regressão da capacidade de criação de simbolismos tinha como consequência a perda da capacidade existencial de autoproteção e de vigília vital permanente. Este processo regressivo deixou alguns num estado de um organismo com um funcionamento puramente psicomotor, cuja atuação automática era um primeiro sinal para uma morte breve.^[4]

Uma vez terminada a guerra e libertados os campos de concentração, os sobreviventes procuraram recomeçar uma nova vida. Não obstante, as difíceis memórias do passado recente tornaram-se num estigma, num prolongamento do aprisionamento, circunstância que, para muitos, inviabilizou a assimilação das experiências vividas e o restabelecimento do equilíbrio. Esta dificuldade em resolver as feridas emocionais adquiriu, com uma recorrência bastante elevada, os contornos de uma doença, de um “KZ-Syndrom” [síndrome do campo de concentração], cujos sintomas passavam por tendências depressivas, por um luto crónico, por complexos de culpa, por sentimentos de vazio ou ainda por um medo crónico de perder o amor-próprio, a capacidade verbal de articular as sensações e os sentimentos e a capacidade de criar construções simbólicas. Perturbações físicas e psicossomáticas, pesadelos, oscilações extremas do ânimo, dificuldade em estabelecer relações humanas ou em criar empatia com o universo circundante, a recusa de um trabalho de luto ou uma autoimagem carregada de negativismo fazem também parte desta constelação de sintomas

4 [Da den Häftlingen Urvertrauen und gesunder Narzißmus genommen wurden, richteten sie ihre aggressiven Regungen gegen sich selbst. Mit den ersten Anzeichen einer Fragmentierung und Regression der Symbolisierungsfähigkeit ging der Verlust der existentiell wichtigen Fähigkeit zum Selbstschutz und der lebensnotwendigen permanenten Wachsamkeit einher. Dieser regressive Prozeß ließ manche zu einem rein psychomotorisch funktionierenden Organismus werden, dessen automatisches Handeln erstes Anzeichen für seinen baldigen Tod war.]

(Wardi, 1997: 46s.). Dietmar Sedlaczek (1996: 8s.) afirma, a este propósito, que qualquer que tenha sido a reação ao fenómeno do extermínio nazi, com comportamentos mais ou menos neuróticos, a perseguição conduziu sempre a uma cesura, por vezes insanável, na biografia das suas vítimas.

A sensação de vazio, a perda de qualquer objetivo ou ideal de vida e a incapacidade de compreender o ocorrido são observados como comportamentos comuns de antigos prisioneiros que, derrotados e com sintomas de depressão crónica, não conseguem recuperar a capacidade de iniciativa. Noites mal dormidas e sonhos, onde são lembrados os familiares falecidos ou cenas do campo, fazem também parte da sintomatologia do período pós-libertação (*Idem*: 45). O sentimento de culpa por não terem morrido tende também a ser uma característica comportamental frequentemente verificada em sobreviventes que sentem a sobrevivência como um peso, na medida em que, não compreendendo como foi possível suportar condições tão adversas, encentam uma busca incessante de um sentido para a própria sobrevivência. Esta busca transforma-se, então, num complexo de culpa que, para ser apaziguado, poderá exigir que os sobreviventes relembrem e invoquem constantemente todos aqueles que pereceram, no sentido de honrar a sua memória, não permitindo, assim, que a sua morte e o seu sofrimento sejam esquecidos (*Idem*: 34).

A vida nos campos de concentração tornou-se certamente numa experiência ainda mais traumática quando pais ou mães se faziam acompanhar pelos filhos. As condições adversas nos campos não permitiram às vítimas conseguir responder às necessidades físicas dos filhos e, conseqüentemente, as suas necessidades emocionais terão sido também negligenciadas. Para conseguirem a própria sobrevivência, muitos pais adotaram uma atitude de “bloqueio emocional”, isto é, não manifestaram qualquer sinal de afeto ou de emoção relativamente aos filhos. Em muitos casos este bloqueio emocional, que funcionou como mecanismo de preservação durante o momento traumático, não foi suprimido após o final da guerra (Bar-On & Chaitin, 2000: 12).

Bar-On e Chaitin dão algumas respostas que procuram justificar esta dificuldade dos progenitores em reencontrar a capacidade de educar, proteger e amar um filho. Um dos motivos poderá ter sido o facto de alguns indivíduos, imediatamente após o final do conflito e em alguns casos ainda nos abrigos para refugiados, terem casado, não por amor, mas por desespero, com o intuito de reconstruir a vida familiar e de regressar à normalidade. Contudo, e na sequência do “bloqueio emocional” enunciado anteriormente, esta tentativa de restabelecer a normalidade foi ilusória e muitos destes pais não conseguiram

ram dar o devido apoio aos seus filhos, negligenciando não só o acompanhamento emocional da criança como, em alguns casos, até as suas necessidades físicas. Este desajuste emocional não só não foi ultrapassado após o final da Guerra, como na maioria dos casos, se acentuou, uma vez que muitos sobreviventes se debatiam com a busca de uma razão para a própria sobrevivência e procuravam obsessivamente motivos para a morte de entes queridos. Este *stress* profundo, acompanhado de sentimentos de culpa e, ainda, do silêncio imposto pela própria sociedade, ajudou a manter e a intensificar o bloqueio emocional que tinha começado durante os anos de conflito, resultando daí uma enorme dificuldade no restabelecimento dos laços parentais.

Como é sabido, o Holocausto quebrou a moldura familiar de milhões de indivíduos, obrigando-os a abandonar as suas casas, a sua profissão, os seus hábitos do quotidiano, as suas tradições e a abdicar do seu estrato social e económico. Alguns foram evacuados e levados para guetos ou campos de trabalho, outros imediatamente conduzidos à morte. Nos campos foram submetidos à fome, à doença e ao trabalho árduo. Para além destes, também os indivíduos que durante o período de domínio fascista viveram na clandestinidade (em casas privadas, em conventos ou em bosques, sempre na iminência de serem capturados) se enquadram num cenário de provável desequilíbrio familiar. A perseguição nazi conduziu, em suma, à completa desorganização de uma vida familiar normal. Contudo, após o final da guerra os sobreviventes tentaram normalizar as suas vidas, reprimindo temporariamente os horrores que testemunharam. Para alguns esta pseudonormalidade funcionou, na verdade, nos momentos imediatos após 1945, na medida em que a prioridade máxima das vítimas seria cuidar da própria existência física. O facto de não poderem chorar as mortes nem sentir as perdas, sob pena de porem em risco a própria reestruturação e reconstrução física, proporcionou um aparente esquecimento dos mortos. Não obstante esta aparente normalidade, o luto pela perda de entes queridos, o trabalhar o desespero e a agressão, a redefinição do Eu moral e o restabelecimento da confiança e da fé em si próprio e nos outros são elementos de um processo de reconstrução que foi atrasado, atraso esse que teve consequências na relação que estes indivíduos estabeleceram com os seus descendentes (Bar-On, 1994: 4).

Em suma, em oposição a uma atitude obsessiva de invocar constantemente o passado e os mortos, muitos sobreviventes prosseguiram com uma vida aparentemente normal, dedicando-se com afinco à reconstrução e à recuperação da vida e do tempo perdido, tendo “optado” pelo silêncio em relação ao ocor-

rido, encerrando durante décadas as suas histórias pessoais. Não obstante, tal atitude não significará que a experiência à qual foram submetidos não foi tão intensa e violenta; o silêncio é também uma forma de representação, de transmissão de uma mensagem que, por ser tão forte, não é passível de ser verbalizada. Sedlaczek (1996: 49) chama ainda a atenção para o facto de que um longo período de silêncio não deverá ser entendido como o comportamento “normal” de quem não manifesta dificuldades em lidar com experiências violentas. Este comportamento estará mais relacionado com a incapacidade de enfrentar a dor do que com a facilidade em a assimilar e, embora o confronto possa ser adiado, a qualquer momento o passado emergirá, podendo arrastar consigo perturbações psíquicas danosas:

Conheço pessoas que regressaram dos campos de concentração, onde tiveram as experiências mais horríveis, mas que não quiseram ou conseguiram pronunciar uma única palavra acerca do que lhes aconteceu e que agora regressaram à vida normal, com a família e o seu trabalho. E no entanto, não podemos nestes casos falar de boa saúde mental. Sem dúvida estarão grandes quantidades de afetos e agressividade reprimidos, mas que não foram certamente assimilados. Com grande probabilidade esta situação conduzirá, com o passar do tempo, a graves perturbações psíquicas.^[5]

Como se referiu, a natureza dos vários tipos de experiências traumáticas a que os sobreviventes estiveram sujeitos é, de facto, bastante heterogénea. Há, todavia, uma situação que parece assumir-se como denominador comum de todas as histórias familiares marcadas por este acontecimento: o Holocausto parece ter afetado a “função de escudo protetor” que subjaz à relação entre pais e filhos, deixando um elevado número de indivíduo entregues à própria sorte numa fase muito precoce da vida. Por outras palavras e parafraseando os psicólogos Dan Bar-On e Julia Chaitin (2000: 2) as funções básicas de um pai e de uma mãe – responder às necessidades físicas, económicas, sociais e psicológicas de uma criança – foram bruscamente dificultadas ou mesmo interrompidas, o que conduziu a problemas no relacionamento entre os vários

5 [Ich kenne Leute, die aus Konzentrationslagern zurückgekommen sind, wo sie die schrecklichsten Erfahrungen hatten, die aber kein Wort darüber sprechen wollten oder konnten, und die jetzt in ein normales Leben mit ihrer Familie und ihrer Arbeit zurückgekehrt sind. Und doch kann man in diesen Fällen nicht von geistiger Gesundheit sprechen. Zweifellos sind große Quantitäten von Affekten und Aggressivität unterdrückt, aber sicher nicht assimiliert worden. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird dies im Laufe der Zeit zu schweren psychischen Störungen führen.]

membros da família e ao adensar do trauma, provocado pela mão direta dos agentes nazis.

Por força das memórias profundamente traumáticas, a história pessoal de sobrevivência de cada vítima do regime nacional-socialista tornou-se numa realidade difícil de confrontar e verbalizar. A perda de familiares e amigos, o medo da morte, a desumanização e os sentimentos de culpa eram conceitos tabus que, por norma, os pais não conversavam com os filhos (Bubis, 1995: 198) – para os protegerem desse sofrimento e para se protegerem, também, a si próprios. Apesar de não conhecer o passado dos pais, esta segunda geração sentia a sua presença constante nos valores transmitidos, nos receios manifestados e na conduta quotidiana. A vida destas famílias girava, na realidade, em torno do silêncio acerca de um tema proibido, o que acabou por ser gerador de fantasias junto da geração mais jovem. Apesar desta curiosidade, os descendentes pareciam compreender a necessidade de silêncio e, por isso, também não colocavam questões. Bar-On (1994: 5) usa a imagem da “parede dupla” para descrever esta atitude entre pais e filhos: em ambos os lados foi erguida uma parede de silêncio, onde cada um dos sujeitos atuava de forma autista relativamente ao passado. Por vezes uma das partes tentava abrir uma janela, mas acabava por se deparar com a parede erigida pelo outro, saindo, por conseguinte, frustrada qualquer tentativa de diálogo. Esta conspiração do silêncio, norma social que desencorajou sobreviventes a falar sobre as suas experiências no Holocausto, seria responsável pela transmissão à geração mais nova daquilo que a literatura classifica de “síndrome de sobrevivência”, isto é, ao ocultarem as suas histórias individuais, os progenitores desencadearam uma reação contrária paradoxal: o conteúdo não enunciado, manifestando-se nas crianças através de fantasias, receios e sonhos, era transmitido de uma forma mais poderosa.

De acordo com os estudos de Julia Chaitin e Dan Bar-On (2002: 301s.), a vulnerabilidade de um indivíduo ao *stress* e à ansiedade é fortemente influenciada pelo modo como decorreu a sua infância. O apego precoce a um “objeto amado” – normalmente a mãe – durante os primeiros anos de vida de um indivíduo desempenha um papel de extrema importância na manutenção da estabilidade emocional durante a sua vida adulta. Assim, as crianças que crescem com um objeto amado capaz de as apoiar emocionalmente desenvolvem uma autoimagem de competência e sentem-se merecedoras desse amor. A criança será ainda capaz de usar o objeto amado como uma base segura, a partir da qual poderá explorar e dominar novas experiências. Em situação de diametral

oposição estará a criança que é acompanhada por um progenitor irresponsável ou incapaz. Quando se sente insegura numa relação, ou quando recebe a perda de segurança nessa mesma relação, a criança desenvolve uma “ligação ansiosa” que perturba a forma como se autoperceciona. Para além disso, estes indivíduos, ao serem formados dentro de um modelo de parentalidade desequilibrado, dificilmente escaparão ao modelo no qual desenvolveram a sua identidade, quando tiverem que assumir eles próprios o papel de educadores.

Tendo em conta esta perspetiva, conclui-se que, num contexto extremo como o registado durante a guerra, o apoio emocional de milhões de crianças terá sido (inadvertidamente) negligenciado, o que poderá ter influenciado a sua atitude enquanto adultos e também enquanto progenitores. Mesmo no caso de crianças que não passaram pelos guetos ou campos – tendo sido entregues pelos pais em orfanatos ou a famílias de acolhimento com o intuito de os proteger da guerra – se verifica este desequilíbrio, na medida em que a cesura emocional a que foram sujeitos teve uma importância decisiva na construção da sua identidade. Sendo muito novas, muitas não compreenderam o afastamento dos pais e mais tarde, já adultas, demonstraram uma baixa autoestima e sentimentos de raiva pelo “abandono” dos progenitores. Incentivar os filhos a memorizar moradas de familiares e amigos, mentir acerca da idade durante as seleções ou esconder a identidade judaica são comportamentos que os pais, num outro contexto, nunca pediriam a uma criança e que provocaram um amadurecimento precoce que terá igualmente influenciado algumas facetas da identidade e futura vida destes indivíduos.

Para a segunda geração o significado do passado está intimamente relacionado com o tipo de relacionamento construído ao longo dos anos com as figuras parentais. Julia Chaitin aponta dois tipos de padrões de comunicação entre as famílias sobreviventes que terão influenciado o comportamento e atitudes dos filhos após o final da guerra: por um lado, temos os pais que optaram por não falar de todo no sucedido, preferindo guardar o peso do passado só para si, abrindo, assim, caminho para a já referida conspiração do silêncio.^[6]

6 Ainda a este respeito, o termo hebraico *sh'tika*, solidamente enraizado no seio das famílias judaicas, refere-se ao silêncio, muitas vezes não intencional mas revelador de uma incapacidade de falar sobre o ocorrido. Os motivos deste silêncio são tornados evidentes em tratamentos psicanalíticos: por um lado, o sobrevivente acredita ser impossível descrever ou transmitir exatamente o que aconteceu – a não ser que o recetor seja alguém que também tenha vivido uma experiência idêntica. Por outro lado, o sobrevivente questiona o próprio interesse do mundo pelo destino de milhões de judeus durante a ditadura nacional-socialista (Kühl, 2001: 77). Este gesto de omissão, atitude que impossibilita um trabalho de luto bem-sucedido, será ainda o resultado de uma necessidade que o

Este silêncio era por vezes acompanhado por um estilo indireto, não-verbal de comunicação, que induzia ao desenvolvimento de sentimentos de culpa. Por outro lado, encontramos exemplos de pais sobreviventes que, não podendo falar publicamente das suas experiências, o faziam em casa, expondo excessivamente os filhos ao que lhes acontecera, às suas histórias de horror; como resultado, muitas crianças tornavam-se “prisioneiras” das histórias infundáveis dos pais (Chaitin, 2000: 290).

Ambos os tipos de comunicação – o silêncio ou a exposição exagerada – revelaram ter consequências igualmente negativas sobre as crianças que, independentemente do padrão comunicacional familiar, manifestaram uma propensão para criar fantasias assustadoras ou para desenvolverem estados de distúrbio psicológico:

Alguns pais expõem os filhos ao próprio destino, enquanto outros tentam protegê-los do martírio, entregando o passado ao silêncio. Um tal pacto de silêncio estimula tais fantasias na criança, que pode revelar ser mais assustador e patogénico que a verdade colocada a descoberto^[7] (Bar-On & Chaitin, 2000: 44).

Também Naomi Bubis (1995: 199) defende que, independentemente de se optar pelo silêncio absoluto ou pela transmissão detalhada de informações, qualquer uma destas atitudes influenciará irremediavelmente a construção da identidade de cada indivíduo:

As consequências para os filhos dos perseguidos pelo nacional-socialismo são idênticas. Quer com o silêncio a dominar, quer com o inundar de narrações emotivas do tempo da perseguição – as crianças serão forçosamente marcadas pelo passado dos pais. A história do sofrimento é interiorizada, a Shoah torna-se frequentemente parte integrante da própria construção da identidade.^[8]

sobrevivente tem de negar o passado. O silêncio poderá ainda resultar de um processo inconsciente de recalçamento do trauma. Não verbalizar o que aconteceu poderá também ser o resultado de um sentimento de culpa – por ter sobrevivido ou, em alguns casos mais extremos, por ter sobrevivido “à custa de outros” – e também de um sentimento de vergonha por não ter tido coragem de enfrentar o inimigo.

- 7 [Manche Eltern setzen ihre Kinder schonungslos dem eigenen Schicksal aus, während andere versuchen, sie vor dem Martyrium zu bewahren, indem sie die Vergangenheit dem Schweigen überantworten. Ein solcher Schweigepakt wird das Kind unter Umständen zu Phantasien anregen, die vielleicht erschreckender und pathogener sind als die unverhüllte Wahrheit.]
- 8 [Die Auswirkungen für die Kinder von jüdischen NS-Verfolgten sind gleich. Ob das Schweigen dominiert oder die Überflut an emotionalen Erzählungen aus der Zeit der Verfolgung – die Kinder

Como já referimos, muitas crianças foram sujeitas a uma vida de privações tanto nos campos, como na clandestinidade e outras foram ainda separadas do seu núcleo familiar e deixadas em orfanatos ou em famílias de acolhimento. Todo um conjunto de sentimentos negativos – ou porque perderam os pais ou porque conviveram com um sentimento de abandono durante toda a vida ou ainda porque a vida familiar não mais foi a mesma após o final do conflito – marcaram a existência destas crianças, mesmo as mais novas, infligiram-lhes um trauma tão profundo como o trauma de um adulto, consciente do caos em que a sua vida mergulhara.

É importante salientar que este trauma infantil não atingiu apenas os indivíduos que superaram os anos da perseguição enquanto crianças; também as crianças nascidas depois de 1945 incorreram num processo de traumatismo secundário, tal como nos explicam C. e H. Barocas (*apud* Herzog, 1995: 127):

Os filhos dos sobreviventes apresentam sintomas, que à partida esperaríamos, se de facto tivessem vivido o Holocausto. Estas crianças sofrem de relações perturbadas com os objetos, baixa autoestima, mágoa narcisista, construção identitária negativa, empobrecimento da personalidade, danos consideráveis na vida emocional. [...] Parece que todos carregam uma memória coletiva, ensombrada pelo medo, do Holocausto, que surge nos sonhos e fantasias, nas quais surgem indícios das experiências traumáticas dos pais. Estas crianças acordam de noite devido a pesadelos assustadores, com perseguições nazis, sonham com arame farpado, câmaras de gás, esquadrões de fuzilamento, tortura, mutilação, com a fuga às tropas inimigas e com o medo da exterminação. As crianças sentem que o Holocausto, embora tenha acontecido antes do seu nascimento, é o acontecimento que marca mais fortemente as suas vidas.^[9]

sind unweigerlich von der Vergangenheit ihrer Eltern geprägt. Die Leidensgeschichte wird internalisiert, die Shoah oft zum integralen Bestandteil der eigenen Identitätsbildung.]

- 9 [Die Kinder Überlebender zeigen Symptome, die man normalerweise erwarten würde, wenn sie den Holocaust tatsächlich selbst erlebt hätten. Diese Kinder leiden unter gestörten Objektbeziehungen, geringen Selbstwertgefühl, narzißtischer Verwundbarkeit, negativer Identitätsbildung, Verarmung der Persönlichkeit und erheblichen Beeinträchtigung des Affektlebens. [...] Sie alle scheinen eine angsterfüllte, kollektive Erinnerung an den Holocaust mit sich herumzutragen, die in Träumen und Phantasien zutage tritt, in denen sich immer wieder Hinweise auf die traumatischen Erfahrungen ihrer Eltern finden. Diese Kinder wachen nachts aus schreckenerregenden Alpträumen über die Naziverfolgung auf, träumen von Stacheldraht, Gaskammern, Erschießungskommandos, Folter, Verstümmelung, von der Flucht vor Feindlichen Truppen und Angst vor der Vernichtung. Die Kinder fühlen, dass der Holocaust, obwohl er sich vor ihrer Geburt ereignet hat, das Ereignis ist, von dem ihr Leben am stärksten geprägt wurde.]

Como podemos inferir a partir das observações acima transcritas, os sentimentos negativos e os traumas transmitidos pelos sobreviventes aos seus filhos – mesmo quando o seu nascimento é posterior ao final da guerra – são responsáveis pelo desenvolvimento de uma sintomatologia que denuncia a transferência do traumatismo infligido aos progenitores no passado. Esta transmissão, quase sempre inconsciente, de mensagens subliminares que evocam os anos de violência e influenciam o comportamento da segunda geração – que, paradoxalmente, pode revelar atitudes mais perturbadoras do que as manifestadas pelos pais – encontra-se extensamente documentada em bibliografia produzida pela Psicologia.^[10]

Como vimos, o trauma provocado pela experiência dos campos de concentração pode ter origens diversas – a convivência com condições de vida situadas no limiar do suportável, a morte de entes queridos ou o observar a violência infligida a companheiros – porém, subjacente a todas estas situações parece estar um sentimento específico: o sentimento de culpa. Culpa por não terem morrido, culpa por terem deixado os outros morrer ou culpa pela atitude passiva adotada. Consequência do caráter transgeracional do trauma é a transmissão deste sentimento de culpa que acompanha os filhos dos sobreviventes desde o início da formação da sua identidade. A memória do Holocausto, mesmo se envolta em silêncio ou mediada de forma fragmentada, parece manter-se viva entre os indivíduos que não viveram o extermínio pessoalmente ou passaram por ele numa fase muito precoce da vida, tornando-se o sentimento de culpa parte de uma herança transmitida a esta geração. Os conceitos de trauma, memória e culpa são, assim, fatores importantes que contribuem em larga escala para a formação e para a consolidação da identidade, aspeto responsável pelo tipo de relações – conflituosas ou equilibradas – que cada indivíduo estabelece com o mundo.

A psicoterapeuta Maria Bergmann (1995: 352) considera que o sentimento de culpa pela sobrevivência se assume, sobretudo, como base da dinâmica central da autoimagem da vítima, sentimento que não se cinge, contudo, apenas aos indivíduos efetivamente vítimas do regime nazi; este sentimento é transferido para a geração que lhe sucedeu que, depois da experiência violenta a que os pais estiveram sujeitos, também sofre de complexos de culpa. Esta circuns-

10 A este respeito, veja-se, entre outros, a compilação de estudos apresentados em Bergmann, Martin S. e Jukovy, Milton E. (Eds.) (1995), *Kinder der Opfer. Kinder der Täter. Psychoanalyse und Holocaust*, Frankfurt am Main, S. Fischer.

tância estará relacionada com o facto de a criança ser utilizada na satisfação das necessidades narcisistas, no preenchimento da ferida narcisista dos progenitores (Hirsch, 2000: 146). Parece também ser consensual a teoria de que, por empatia com a dor e com o sofrimento dos seus identificadores primários, a criança procura compreender e trocar posições com os pais. Adotando os sentimentos de culpa dos progenitores, a criança assume-se como a ponte para a vida depois de anos de confronto direto com a morte; a criança crê que, sentindo ela própria a culpa, substitui os objetos amados perdidos, eliminando a responsabilidade da morte de pais, irmãos, filhos, familiares e amigos que tantos sentimentos negativos provocam na mãe ou no pai (*Ibidem*).

Ilany Kogan defende uma posição idêntica, afirmando que as crianças são a projeção da tristeza e da agressão dos pais e que, devido à preocupação que têm com os progenitores, estas se fundem simbioticamente com eles. Esta segunda geração vive, assim, na sua fantasia, o trauma dos pais com o objetivo de o compreender e de o minorar (*apud* Hirsch, 2000: 146). Com o intuito de restabelecer o equilíbrio emocional dos pais e de os “salvar”, a criança procede a uma “inversão de papéis”, isto é, assume a culpa pela sobrevivência como sendo um sentimento seu (*Idem*: 147). Todavia, esta inversão conduz a uma nova culpa: como a criança não consegue eliminar nem o passado dos pais nem a sua dor, sente-se de novo culpada porque o seu objetivo não foi concretizado.

Para além destes dois tipos de culpa – a culpa “por ter sobrevivido” e a culpa por ter falhado na supressão do trauma dos pais –, Maria Bergmann (1995: 355) aponta ainda para a existência de outros sentimentos de culpa, essencialmente relacionados com o desejo de autonomização dos filhos. Quando um filho pretende defender opiniões diferentes ou definir e conduzir a sua própria vida, tais atitudes são, frequentemente, percecionadas pelos pais sobreviventes como um abandono ou como uma ofensa a alguém que já sofreu bastante no passado, o que leva esta segunda geração a desenvolver novas formas de culpa.

Em suma, houve e continuará a haver gerações de crianças marcadas pela guerra, ou porque a experienciaram ou porque a viveram através das memórias dos seus pais. Em qualquer dos casos, e se é que alguma lição podemos retirar da história, as consequências foram e serão sempre avassaladoras.

Referências

- BAR-ON, Dan (1994), “Four encounters between descendents of survivors and descendents of perpetrators of the Holocaust: Building social bonds out of silence”, Department of Behavioral Sciences, Ben Gurion University of the Negev, Israel.
- BAR-ON, Dan & CHAITIN, Julia (2000), “Parenthood and the Holocaust”, Shoah Resource Center, Yad Vashem.
- BERGMANN, Maria (1995), “Überlegungen zur Über-ich-Pathologie Überlebender und ihre Kinder”, in M. Bergmann & M. Jukovy (eds.) *Kinder der Opfer. Kinder der Täter. Psychoanalyse und Holocaust*, Frankfurt am Main, S. Fischer, pp. 322-356.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London, John Hopkins University Press.
- CHAITIN, Julia (2000), “Facing the Holocaust in generations of families of survivors: the case of partial relevance and interpersonal values”, *Contemporary Family Therapy* 22, nº3, pp. 289-313.
- CHAITIN, Julia & BAR-ON, Dan (2002), “Emotional memories of Family Relationships during the Holocaust”, *Journal of Loss and Trauma* 7, pp. 299-326.
- HERZOG, James (1995), “Welt jenseits von Methaphern. Überlegungen zur Trasmision des Traumas“, M. Bergmann & M. Jukovy (eds.) *Kinder der Opfer. Kinder der Täter. Psychoanalyse und Holocaust*, Frankfurt am Main, S. Fischer, pp. 127-146.
- HIRSCH, Mathias (2000), “Transgenerationale Weitergabe von Schuld und Schuldgefühl”, in L. Opher-Cohn et al. (eds.), *Das Ende der Sprachlosigkeit?: Auswirkungen traumatischer Holocaust-Erfahrungen über mehrere Generationen*, Giessen, Psychosozial Verlag, pp. 41-161.
- HUBBER, Michaela (1999), “Das Trauma und seine Folgen”, in S. Damm (ed.) *Schwer traumatisierende Erfahrungen. Auswirkungen und Psychotherapie*, Tübingen, Universitas Verlag, pp.155-180.
- Institute for Economics and Peace, *Global Peace Index 2014*, disponível em <http://economicsandpeace.org/research/iep-indices-data/global-peace-index>, consultado em 01/10/2014.
- KÜHL, Inge Marie (2001), *Zwischen Trauma, Traum und Tradition: Identitätskonstruktionen in der jungen jüdischen Gegenwartsliteratur* [Tese de doutoramento], Universität Humboldt, Berlin.
- LEVI, Primo (1988), *Se isto é um homem*, Lisboa, Editorial Teorema.
- MARTINS, Manuel (1998), “Da violência, da Literatura e de Nós Próprios”, in D. Callahan et al. (coords.), *Violência e possessão. Estudos Ingleses Contemporâneos*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 15-19.
- POMBO, Cristina (2015), “Guerra civil na síria mata mais de 76 mil em 2014”, *Expresso*, 02.01.2015, disponível em <http://expresso.sapo.pt/guerra-civil-na-siria-mata-mais-de76-mil-em2014=f904653#ixzz302idkhjg>, consultado em 02/01/2015.

- SEDLACZEK, Dietmar (1996), *‘Das Lager läuft dir hinterher’: Leben mit nationalsozialistischer Verfolgung*, Berlin-Hamburg, Dietrich Reimer Verlag.
- UNICEF (1996), “Children in war” in *The state of the world’s children*, disponível em <http://www.unicef.org/sowc96/1cinwar.htm>, consultado em 01/10/2014.
- United Nations High Commissioner for Refugees / Syria Regional Refugee Response (s.d.) “Registered Syrian Refugees”, disponível em <http://data.unhcr.org/syrianrefugees/regional.php>, consultado em 06/01/2015.
- WARDI, Dina (1997), *Siegel der Erinnerung. Das Trauma des Holocaust. Psychoterapie mit Kindern von Überlebenden*, Stuttgart, Klett-Cotta.

CONTEXTO E SIGNIFICADO DO REALISMO SOCIALISTA NO QUADRO DA REVOLUÇÃO DE 1917 O EXEMPLO DE OUTUBRO, DE SERGEI EISENSTEIN

Joaquim Pedro Marques Pinto

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

jpedro_mp@hotmail.com

As minhas ligações com a revolução transformam-se em laços de sangue

S. Eisenstein

Daí, pois, que o proletariado deva também criar a sua cultura e a sua arte

Lev Trotsky

O filme-documentário *Outubro* foi realizado por Sergei M. Eisenstein^[1] no ano de 1927, fruto de uma encomenda endereçada pela Sovkino, a sociedade soviética de produções cinematográficas fundada em 1925, cujo propósito era celebrar a primeira década da Revolução Russa de 1917, a qual havia ocorrido durante o período de vigência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Pedia-se a Eisenstein que se esforçasse por construir uma narrativa histórica, inscrita numa *cinematografia politicamente engajada* e oficial que pudesse testemunhar e valorizar o papel revolucionário do proletariado russo. Nesse sentido, vários foram os documentários de propaganda a visarem o mesmo objectivo, patrocinados pelo Comité Executivo Central, como *Moscovo em Outubro*, de Boris

1 Cineasta nascido na cidade de Riga em 1893, autor, entre outros, de *O Coraçado Potemkin*, *A Greve* e *a Linha Geral*, ou os épicos *Alexander Nevsky* e *Ivan, o Terrível*. No decurso de uma visita a Paris com seu pai, Eisenstein desperta para a arte do cinema ao visualizar um filme de George Méliés que o “(...) iria impressionar vivamente, ao ponto de muitos anos depois ele permanecer na sua memória” (Ramos, 1981: 9). Em 1915 inscreve-se no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado e, durante a Revolução de Fevereiro de 1917, alista-se nas milícias vermelhas. No subsequente período da Guerra Civil, o realizador soviético trabalha como sapador na construção de fortificações e pontes, ao mesmo tempo que vai acumulando conhecimentos no campo da política, da literatura e das artes plásticas, conciliando a sua formação de engenheiro e matemático à sua convicção de humanista e intelectual. No grupo de teatro amador em que estava integrado, instalado na Casa da Cultura local, Eisenstein encena textos dramáticos como o *14 de Julho*, de Romain Roland, ou *Georges Dandin*, de Molière. Morre no ano de 1948, em Moscovo.

Barnett, *O Fim de Sampetersburgo*, de Vsevolod Pudovkin, ou *A queda da dinastia Romanov* e *Veliki Put*, ambos assinados por Esther Chub. *Outubro* foi estreado aquando do Jubileu da Revolução e exibiu apenas o material filmado de algumas bobinas, por decreto de Estaline, eleito secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética em 1928, que ordenara a censura dos discursos proclamados por Lenine e as sequências em que Trotsky intervém, expulso do partido em 1929.

Enquanto representação da história, *Outubro* delimita-se entre a Revolução de Fevereiro e o assalto ao Palácio de Inverno organizado pelos bolcheviques. A conjuntura sociopolítica adivinhava-se complexa. A Rússia czarista via-se envolvida na guerra contra os impérios centrais, apoiando a causa das potências beligerantes da Tríplice Entente (acordo consumado em 1907, que aliava a Rússia à França e Reino Unido). Problemas como a falta de preparação militar, ausência de armamento, de munições e transportes adequados, ou a fraca resposta médica no cuidado dos soldados feridos, faziam antecipar uma catástrofe rotunda. O descontentamento e a frustração generalizavam-se, afectando as populações das cidades e das aldeias, preocupadas em enfrentar as penosas consequências económicas derivadas do conflito. A pobreza, a fome, a inflação, a especulação e o crescente sentimento anticzarista afirmavam-se como factores prementes². As inúmeras greves e manifestações operárias que se sucedem a partir de 1916 instigam uma revolta aberta contra o poder instituído. Em Fevereiro de 1917, sessenta mil soldados e trabalhadores protagonizam a Revolução em Petrogrado, libertando os presos políticos e depondo as autoridades czaristas. A dinastia Romanov, e em concreto o czar Nicolau II, era assim derrubada da face da História. A Duma (assembleia governamental) decreta então a formação de um governo provisório (evocado pelo filme de Eisenstein). A Rússia revolucionária vivia, do ponto de vista político, sob a égide de um poder bicéfalo: de um lado, os soviets de operários, soldados e camponeses, órgãos representativos da *vontade popular*, que pugnavam pelo fim da guerra, pelo início da reforma agrária (divisão das terras dos grandes latifúndios) e pela autodeterminação das nacionalidades, para além de reivindicarem a redução do número de horas de trabalho, a fixação de um salário mínimo e a salvaguarda de melhores condições de vida; do outro, o referido governo provisório, sustentado pelos

2 Assim descreve David Martelo o contexto geral da Rússia nas vésperas da Revolução: “Campeava a corrupção, a burocracia, a incúria e, no fundo, a desordem. Toda esta complexa ausência de justiça reflectia-se na miséria das populações, na carência de artigos de primeira necessidade – mesmo no seio do Exército – e na ineficácia do aparelho do Estado” (Martelo *in* Afonso & Gomes, 2014: 50).

partidos liberais burgueses e pela ala moderada da social-democracia, favorável à continuação da guerra contra os alemães, substancialmente por *razões patrióticas*. A história da revolução russa neste ano fundador de 1917 pode resumir-se, segundo Fernando Rosas, a um *desencontro essencial*:

Entre a onda crescente das reivindicações da vasta rede de poder popular onde se cruzam sovietes, sindicatos, assembleias, comités, milícias armadas e a intransigência e insensibilidade do governo provisório em crescente perca de pé, condicionando as reformas desejadas à prioridade da guerra ou, depois, à reunião de um futura assembleia constituinte (Rosas, 2014: 5).

Este panorama de um poder político bipartido vem a radicalizar-se. Lenine apresenta as Teses de Abril na gare Finlândia, em Petrogrado, que consistiam na preconização de que “(...) o proletariado russo e os seus aliados deviam tomar o comando da revolução burguesa e transformá-la num processo ininterrupto, numa revolução socialista” (*Ibidem*), isto é, o proletariado russo deveria desacreditar a base de legitimidade do governo provisório, conquistando o poder de Estado pela via revolucionária. O antigo ministro da Guerra, Alexander Kerenski, ignorando a exortação bolchevique de terminar com as hostilidades, decide empreender uma ‘última ofensiva’ contra o inimigo alemão, decisão que irá granjear a cólera das massas populares. Kerenski ordena o encerramento dos jornais bolcheviques, o desarmamento dos Guardas Vermelhos e a detenção e exílio de dirigentes como Lenine e Trotsky. Estas acções combinar-se-iam com a intenção do general Kornilov em marchar sobre Petrogrado e impor uma ditadura militar afecta à direita conservadora (no filme, várias sequências têm como fundo sonoro o silvo do comboio transportando as tropas de Kerenski, o que assinala o perigo que a Revolução atravessa com o aproximar da repressão). Os bolcheviques respondem, rearmando os Guardas Vermelhos, mobilizando os marinheiros de Kronstadt e cavando trincheiras. A 24 de Outubro (6 de Novembro), o Comité Revolucionário do Soviete de Petrogrado, dirigido por Trotsky, invade o Palácio de Inverno, gesto que se converte no símbolo da tomada de poder pelo proletariado. A 25 de Outubro (7 de Novembro), já com o estado-maior da revolução instalado no Palácio Smolny, Petrogrado é facilmente dominada pelas forças bolcheviques. O poder executivo é então assumido pelo Conselho dos Comissários do Povo, legitimado pelo operariado e pelas milícias vermelhas que possibilitavam a viabilidade da Revolução de 1917.

Outubro revisita todos estes momentos cruciais, incluindo a cena em que o governo provisório é deposto. O objectivo do presente artigo é relacionar o enquadramento dos acontecimentos históricos realizado por Eisenstein com o debate entre, por um lado, uma visão utilitária do que deveria ser a arte produzida no contexto das exigências ideológicas do realismo socialista, tal como as definiu Jdanov, e o direito do autor à sua liberdade criativa individual, não só para apresentar uma perspectiva singular do que se propõe narrar ou filmar, mas também com o intuito de elaborar a sua representação de uma forma que lhe é esteticamente conveniente, como afirmam Siniávsky e o próprio Marx.

O primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, organizado em 1934, teve como consequência basilar a adopção oficial da doutrina do *realismo socialista*, projectada por Estaline e desenvolvida e teorizada no plano literário por Maximo Gorki e A. Jdanov, responsável pelo programa cultural do partido. No discurso inaugural do primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos, Jdanov enunciava a doutrina do realismo socialista nos seguintes termos:

O realismo socialista, método básico da literatura e da crítica literária soviéticas, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ademais a verdade e a integridade histórica da representação artística devem ser acompanhadas pela transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método a ser aplicado à literatura e à crítica é o que chamamos método do realismo socialista (...).^[3]

Secundarizando a forma, considerada *contra-revolucionária*, o realismo socialista privilegiava o conteúdo e apropriava-se maioritariamente de um mesmo *esquema narrativo*, baseado no protagonismo essencial de um herói positivo, formado por uma sólida consciência política e um inabalável espírito de sacrifício, que se torna num exemplo para os camaradas que ignoram a forma mais eficaz e justa de contribuir para a construção do socialismo (*Ibid.*: 162-163). A propósito, Terry Eagleton afirma que “a doutrina [do realismo socialista] ensinava que era dever do escritor ‘dar um retrato verídico, histórico-concreto, da realidade no seu desenvolvimento revolucionário’, tomando em conta ‘o problema da transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo’” (Eagleton, 1976: 54). A literatura deveria assumir uma posição tendenciosa, “‘com espírito de partido’, optimista e heróica; deveria

3 G. Struve, *Storia della letteratura sovietica*, cit. por Homero Freitas de Andrade in *O realismo socialista e suas (in)definições*, p. 162.

estar imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando heróis soviéticos e prefigurando o futuro” (*Ibidem*). No entanto, num tempo de ortodoxia, o escritor e dissidente A. Siniávsky, num artigo intitulado “O que é o realismo socialista?”,^[4] datado de 1957, propunha-se questionar a legitimidade teórica e ideológica do método canônico adoptado oficialmente pelo Partido:

O que significa essa estranha combinação que fere os ouvidos? Por acaso há um realismo socialista, um capitalista, um cristão, um muçulmano? E mais: será que essa noção irracional existe na natureza? Quem sabe não existe? Quem sabe, ela não passe de um sonho, que um intelectual apavorado teve numa noite escura e maléfica da ditadura estalinista? Demagogia grosseira de Jdanov ou esquisitice senil de Gorki? Ficção, mito, propaganda?

Contrariando Lenine,^[5] que pressupunha o carácter indissociável do *espírito de partido* da criação literária com vista à implantação de uma educação socialista de cariz proletária, Siniávsky convocava a autoridade de Marx e Engels com o propósito de denunciar a destruição da política cultural e da herança literária em detrimento de um paradigma que favorecia a propaganda e a demagogia. Siniávsky, substancialmente, reivindicava o “(...)direito natural do escritor à liberdade de criação” (Andrade, s/d: 164). Uma crença, aliás, partilhada pelos autores de *O Capital* (1974). Marx, defendendo a liberdade de imprensa, escreve um artigo no *Rheinische Zeitung* que contesta o papel utilitarista da literatura:

Um escritor não considera de modo algum as suas obras como um meio. Elas são um fim em si próprias, e de tal modo não são meios para ele e para outros que, se necessário, sacrifica a sua existência à delas... A primeira liberdade da imprensa consiste em ela não ser um comércio (Marx *apud* Eagleton, 1976: 61).

A *independência do escritor* face a uma instituição ou dogma é ainda sublinhada por Marx nos *Debates sobre a liberdade da imprensa*:

4 Artigo publicado na Antolôgia Samizdata. O *samizdat* era uma prática aplicada na União Soviética com o fim de evitar as malhas persecutórias da censura. Siniávsky divulgou vários dos seus textos no Ocidente sob o pseudónimo de A. Tertz

5 A aprovação do realismo e a rejeição das vanguardas artísticas motivavam Lenine a proclamar uma literatura comprometida com as prerrogativas do Partido: “A literatura deve tornar-se uma roda e um parafuso de uma única e grande máquina social-democrática (...) Abaixo os escritores sem partido! (...) [Uma literatura] inseparavelmente ligada ao movimento operário” (Eagleton, 1976: 56-57).

A primeira liberdade para a imprensa consiste em não ser uma indústria. O escritor que a rebaixa, até fazer dela um meio material, merece como punição desse cativo interior, o cativo exterior, a censura, cuja simples existência é já a sua punição (Marx & Engels, 1974: 73).

Entre o compromisso ideológico e a indispensável liberdade de criação, Eisenstein dispõe da sua própria interpretação para representar uma visão idiossincrática dos eventos históricos percorridos pela Revolução, mesmo que condicionado pelo estatuto de encomenda propagandística que o filme implicava. Considerando os princípios estéticos do realismo socialista já referidos, e acrescentando a “(...) preocupação com o realismo, o didatismo, a clareza da mensagem, a utilidade social e a figuração do herói, apresentando características positivas (...)” (Forte, s/d:3), podemos verificar que a sequência da invasão do Palácio de Inverno se inscreve no domínio desta *arte oficial*, na medida em que interpela o povo como herói colectivo e redentor, sensibiliza o espectador para a causa do operariado em luta contra o poder czarista, empenha politicamente as massas populares na ideologia marxista-leninista e retrata o triunfo do proletariado no plano da História. Contudo, a elevada sensibilidade estética de Eisenstein é corroborada pelas filmagens das estátuas de feição clássica (a sua imobilidade, alegoria para a derrocada anunciada do czarismo, contrasta radicalmente com o dinamismo vital da multidão insurgente que percorre a escadaria do palácio) e pelas inúmeras metáforas visuais que rompem com o discurso meramente insuflado pela propaganda. Ainda durante a mesma sequência, no momento específico da invasão do quarto da czarina, procede-se a uma dessacralização do espaço da intimidade privada e, por extensão, da autoridade monárquica, configurando-se como uma subversão paródica e *carnivalesca* (Bhaktin, 1993: 278) da ordem politicamente instituída, permitindo assim a elevação inesperada da classe popular aos aposentos luxuosos do poder. Eisenstein encerra deste modo a sua narrativa heróica da Revolução russa. Mas, para além da celebração que a propaganda ideológica exige, o cineasta inscreve nessa representação a liberdade artística e estética necessárias à criação da sua obra.

Conclusão

Sendo resultado de uma encomenda proposta pela Sovkino, *Outubro* não se limita, porém, a representar os principais acontecimentos históricos que

decorrem da eclosão da Revolução bolchevique de 1917. Obedecendo a uma perspectiva ideológica de declarada propaganda, correspondente aos princípios de uma educação e de uma pedagogia que visavam a implantação de uma sensibilidade revolucionária segundo o *espírito do socialismo*, preconizada pela estética do realismo socialista, Sergei Eisenstein invoca no entanto a tese fundamental da liberdade individual do autor no processo de criação, defendida por Marx e Engels, bem como pelo dissidente A. Siniávsky. Através do apelo à manifestação do gosto por arte clássica e da construção de complexas metáforas visuais, o filme pretende assim parodiar/subverter as autoridades máximas do poder instituído, ao mesmo tempo que denuncia a opressão czarista e exalta a vitória histórica do proletariado soviético.

Referências

- AFONSO, Aniceto & GOMES, Carlos de Matos (2014), *Portugal e a Grande Guerra (1917-1918) – Uma Guerra Mundial*, Vila do Conde, Verso da História.
- ANDRADE, Homero Freitas de (s/d), *O realismo socialista e suas (in)definições*, USP.
- BAKHTIN, Mikhail (1993), *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo, UNESP.
- EAGLETON, Terry (1978), *Marxismo e Crítica Literária*, 3ª ed., Porto, Afrontamento.
- EISENSTEIN, Sergei (1974), *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*, Lisboa, Presença.
- FORTE, Graziela (s/d), *Arte e Poder: O Realismo Socialista*, UEC.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (1976), *Sobre Literatura e Arte*, 4ª ed., Lisboa, Estampa.
- MARX, Karl (1974), *O Capital*, Coimbra, Centelha.
- RAMOS, Jorge Leitão (1981), *Sergei Eisenstein*, Lisboa, Horizonte.
- ROSAS, Fernando, *Guerra e Revolução na Rússia de 1917*, in *Público* (30/08/ 2014).
- SINIÁVSKY, Andrei (1957), *O que é o realismo socialista?*, Antolôguia Samizdata.

Filmografia

- EISENSTEIN, Sergei M. (1927), *Outubro ou Dez Dias Que Abalaram O Mundo*, Sovkino, Moscovo/Leninegrado, P/B, 103 min.

DE AMOR E DE GUERRA

(D'este viver aqui neste papel descripto – Cartas de Guerra de António Lobo Antunes)

Isabel Ponce de Leão

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA, PORTO; CLEPUL (CENTRO DE LITERATURAS E CULTURAS LUSÓFONAS E EUROPEIAS), LISBOA
blepl13@gmail.com

Vivo para ler a correspondência que me mandas, é a única alegria que ainda tenho neste exílio, nesta prisão de arame, madeira e areia.

António Lobo Antunes

Este exílio, esta prisão de arame, madeira e areia é a designação dada por António Lobo Antunes à guerra que, menos de cinco décadas depois da Grande Guerra, num contexto sociopolítico diferente, viria a marcar, por cerca de 13 anos, a vida dos portugueses. Refiro-me à Guerra Colonial^[1] que mobilizou cerca de 1% da população portuguesa. Apesar do número de mortos não ter sido relevante – entre 8.500 e 10.000 – “o impacto foi forte, sobretudo devido à longa duração do conflito e à dificuldade em perspetivar o seu desfecho” (Carreiras, 2004: 197). Acresce, àquele número, o de feridos e mutilados de guerra – cerca de 28.000 –, bem como o daqueles cujos distúrbios psicológicos se perpetuaram – cerca de 140.000 –, de acordo com dados tomados em Afonso de Albuquerque (1992).

A história desta guerra ainda não está completamente feita. “Considerada pelos adeptos do novo regime como um período negro e classificada como traição a forma como acabou pelos nostálgicos do antigo, tida por ambos como um fenómeno perturbador” (Gomes, 2004: 173), incrementou uma opinião pública antiguerra e foi o rastilho que incendiou o Estado Novo.

Ao considerar a afirmação feita por Sebastião César Menezes no século XVII:

De três géneros são as guerras, que pode sentir qualquer estado: porque ou guerreia o mesmo domínio, e esta é guerra civil; ou o estado faz guerra ao Príncipe, e então será ou

1 Opto por esta denominação sem qualquer tipo de conotação. Não entra no domínio deste texto o debate de ideias sobre a sua designação.

justo sentimento, ou rebelião injusta dos vassalos; ou o Príncipe, e seus estados tomaram armas contra forças externas, e esta se chama guerra. (Menezes, 1945: 89),

concluo que a Guerra Colonial assume contornos completamente diferentes, não se encaixando em nenhum dos géneros acima referidos. Tratava-se de uma guerra subversiva que impunha uma forma de combate em todas as frentes. Os militares portugueses tiveram que “tomar consciência de lutarem contra adversários cuja natureza era completamente distinta dos «inimigos» clássicos, em especial porque utilizavam as populações simultaneamente como ambiente operacional privilegiado, como objectivo e como retaguarda”(1).^[2] Assim tinham que se movimentar em operações militares ofensivas e defensivas contra bandos desorganizados e, para além da luta em si, eram obrigados a recorrer à coação psicológica para terem o apoio da população. Por outro lado, eram obrigados a apoiar as autoridades civis na manutenção da ordem e na conservação dos serviços primários. Evitando embora a luta violenta para controlar uma região, eram recorrentes as operações de combate – misto de guerra convencional e de guerrilha – com vista à pacificação territorial;

tratava-se de combater não contra tropas instaladas à retaguarda de uma linha de contacto bem definida, mas sim contra grupos que se encontravam em toda a parte, constantemente agressivos e destruidores, que se diluíam ou se escapavam, antes que houvesse tempo de os enfrentar, para reaparecerem em breve noutro local (1).

O efeito surpresa tornou-se arma mortífera que levou os soldados portugueses a serem vítimas de emboscadas, não só no campo como nas próprias instalações militares. “Intrinsecamente marcante, na guerra travada pelas tropas portuguesas, é a circunstância de a maioria das ações de combate terem sido iniciadas pela guerrilha, tornando-se este o aspecto mais desgastante e desmoralizador de toda a campanha” (1). Chegou-se a uma altura em que o soldado português punha em causa não só as razões do adversário como também as suas, pelo facto de ser obrigado a tomar atitudes contrárias aos direitos do homem. Esta situação dilemática gerou fortes perturbações e foi, aos poucos, acendendo uma certa consciência política.

2 É frequente o recurso ao site <http://www.guerracolonial.org/home>. Porque refiro vários dos seus links, e por uma questão prática, numero-os na bibliografia final, citando apenas o número correspondente no corpo do texto.

Pretendia o Estado Novo que Portugal mantivesse o domínio colonial, mas esta resistência ao movimento descolonizador foi, como atrás disse, a chama incendiária do regime.

De facto, a ONU surgiu como “porta-voz das exigências dos países do Terceiro Mundo e em calvário para a política portuguesa (...) colonial” (3). Em 1954 começam os primeiros incidentes na Índia que culminam em 1961 com a tomada de Goa, Damão e Diu pela União Indiana, altura em que também tem início a guerrilha em Angola. Portugal continuou a ignorar a *Carta da ONU* perdendo, ao longo do tempo, os apoios de outros países.^[3] Contudo, diferentes fatores fizeram com que prosseguisse a sua luta nas chamadas províncias ultramarinas.

Em Angola – cenário das cartas de António Lobo Antunes de que adiante darei conta – a guerrilha começou a 4 de Fevereiro de 1961 e, a 15 de Março do mesmo ano, a UPA^[4] massacra, na zona leste do território, civis de todas as cores o que agilizou “na opinião pública metropolitana portuguesa um choque profundo” (4) e o conseqüente desejo de vingança, independentemente de qualquer fidelidade ao regime vigente. Apesar disso, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) “ocuparam posições no Leste de Angola” (5) com o objetivo de acederem

3 “Ainda nos finais de 1960, a Assembleia-Geral da ONU aprovou três resoluções relativas à política colonial portuguesa no sentido de conseguir que Portugal cumprisse as disposições da Carta da ONU. A grande maioria dos países apoiou estas resoluções, tendo Portugal ao seu lado apenas o Brasil, Bélgica, França, África do Sul e Espanha, enquanto se abstinham os Estados Unidos e a Grã-Bretanha.[...] A debilidade das posições de Lisboa voltou a manifestar-se na reunião do Conselho de Segurança de 21 de Fevereiro de 1961, efectuada debaixo do impacto da sublevação angolana. Pela primeira vez os Estados Unidos votaram contra Portugal, enquanto a Grã-Bretanha e a França se abstiveram. (...) Com a crise dos mísseis de Cuba em pleno desenvolvimento (Outubro de 1962), o papel geo-estratégico dos Açores saía reforçado, e Portugal não deixou de usar esse trunfo. Os resultados desta situação não se fizeram esperar e logo na Assembleia-Geral de Dezembro os Estados Unidos se abstiveram na resolução que condenava Portugal, sendo secundados pela França, Grã-Bretanha, Austrália e Nova Zelândia, e ainda por grande parte dos aliados da NATO. Iniciava-se com esta atitude uma inflexão da posição dos Estados Unidos relativamente à política colonial portuguesa, o que permitiu claro alívio da pressão internacional sobre Portugal e levou a ditadura a reforçar a sua vocação de resistir, pensando e insistindo que o tempo jogava a seu favor.” (3)

4 União dos Povos de Angola que, tendo uma génese tribal, derivou num grande movimento nacionalista que angariou apoios internacionais. Em Maio de 1962 transformou-se em Frente Nacional de Libertação de Angola e passou a integrar o Partido Democrático Angolano (PDA) que veio a constituir o Governo Revolucionário de Angola no Exílio (GRAE), reconhecido, em 1963, pela Organização de Unidade Africana (OUA).

ao planalto central e, em conjunto, ocuparem desde a Lunda ao Cuando-Cubango. O governo português compreendeu a estratégia e, a partir de 1966, opôs “aos movimentos de libertação uma política coerente e coordenada de contrassubversão” (5), através da estruturação da Polícia Política (PIDE) e da alteração dos dispositivos militares, “levando ao aperto da malha de quadrícula em todo o Leste e à constituição de um único comando, que assumiria, mais tarde, a total responsabilidade da zona” (5). Torna-se interessante verificar a nova percepção das autoridades portuguesas “em relação às condições de aplicação de uma doutrina global, coordenada e assumida por todos os aparelhos da administração - civil, policial e militar” (5). Este conceito estratégico de contrassubversão foi desenvolvida em Angola a partir de 1967 e não teve “paralelo em qualquer outro teatro de operações, só tendo sido adotada em Moçambique nos últimos anos da guerra” (5). Portugal tem, finalmente, através desta estratégia, sistematicamente reformulada, a chave para a resolução de certos conflitos e o General Costa Gomes assume, em 1970, o cargo de Comandante-Chefe. Mesmo assim o inimigo configura-se “cada vez mais numeroso e bem preparado” (Antunes, 2005: 48).^[5] António Lobo Antunes tem disso consciência e escreve em carta datada de 16.2.71: “mais mês menos mês seremos corridos daqui, e só espero levar os dedos todos” (*Idem*, 57).

Justamente em Janeiro de 1971, parte para Angola, o jovem médico autor destas *Cartas de Guerra*, aí permanecendo até Março de 1973. Durante a sua estada, passou por Luanda que

está longe de ser uma cidade vivível: toda ela é uma espécie de Areeiro de província, com o mesmo pretensioso gosto suburbano, e os brancos daqui têm todos o mesmo indefinível aspecto dos vendedores de automóveis daí (...). Os musseques são uma espécie de bairro da Boavista ampliado, em que os moradores fossem todos jogadores do Benfica. Só a terra é que é vermelha, como a areia dos estádios, e as noites cheias de murmúrios de insectos e de folhas, mergulhadas num mormaço de suor” (*Idem*, 21),

e foi destinado, na província do Moxico, a Gago Coutinho

Aqui cheguei, finalmente, (...) depois de uma viagem apocalíptica (...) partimos às 3 horas da manhã dia 22, em autocarros tipo Claras, de Luanda para Nova Lisboa (...). Chegámos de madrugada a Nova Lisboa, dormimos nas camionetas, e às 3 da tarde do dia 29 (ou 23?), depois de 600 km de autocarro, meteram-nos no comboio para o Lusó:

5 Sempre que citar esta obra, o que farei recorrentemente, indicarei só o número da página.

2 dias de viagem em vagões de 4.^a classe (...), em grandes molhos de pernas e de braços, de armas e cabeças. (...) E depois veio o inferno, ou inferno maior (...) meteram-nos em camionetas de carga para os 500 km minados que separam Luso de Gago Coutinho: dois bate-minas à frente (duas berliets carregadas de sacos de areia) e depois uma extensa fila de carro, onde seguíamos de arma apontada numa tensão de ataque iminente. (...). Isto é o fim do mundo: pântanos e areia. A pior zona de guerra de Angola (...). Minas por todo o lado. A Zâmbia quase à vista. Um clima de amplitude térmica de 30 e tal graus. (*Idem*, 27 e 29).

Passou longos tempos em Chiúme e Ninda, “regiões mais inóspitas (...) onde nunca se dorme descansado (...) e os sobressaltos são constantes” (*Idem*, 85). Em Chiúme “Os terroristas chegaram ao desprante de montarem um campo de futebol (...) com balizas, redes e tudo” (*Idem*, 54). Em Ninda faz expedições aéreas semanais até que, a 25.04.71, se fixa nesse “oval arenoso rodeado de arame farpado na encosta de uma pequena colina, com pista de aviação no topo. (...) Tem apenas duas casas [...]. O resto são construções de madeira, espalhadas um pouco ao acaso” (*Idem*, 136-137). Depois, de novo Chiúme, em 30.5.71, que “é metade de Ninda (...) é o local mais isolado do batalhão, a pista fica na chana a uns 5 km do aquartelamento, os soldados dormem em barracas de lona” (*Idem*, 179). E o trajeto mantém-se: de Gago Coutinho para demoradas expedições nestes dois locais onde a guerra é mais acesa.

Inesperada e posteriormente, depois de um lapso de 10 dias sem qualquer missiva, escreve de Marimba, na Província de Malanje:

Eis-me de repente aqui, no norte. Passei da Zâmbia para o Congo... Estes dias (...) foram os mais acidentados da minha carreira africana, durante os quais percorri mil e tal quilómetros em situações incríveis. (...). 3 dias em Gago Coutinho, de coração na boca. 3 dias e 3 minas. Chegada à noite, partida na madrugada seguinte para o Luso. Mais 400 e tal quilómetros, com dormida de 2 horas em Dala. (...) Nova estirada até Henrique de Carvalho. Outra até Cacolo. A última até Malanje. E logo outra para aqui. (...) E aqui me eis, no topo de um monte. A terra, azul ao longe, parece o mar. Mas desapareceu a areia, a esterilidade, a secura do leste. A vida é exuberante no norte, de uma riqueza espantosa. (*Idem*, 333-335)

Destes incertos locais, a que a sua condição de médico fazia crescer ainda mais riscos, sobretudo na província de Moxico, onde a guerra era mais acesa, desabafa o autor: “As notícias quanto à Guerra não são nada famosas no que me dizem respeito, pois devo ter que fazer deslocações constantes entre duas

companhias, com as consequentes possibilidades de uma indisposição pelo caminho” (*Idem*, 21).

Este périplo frenético de suor e sangue é agravado por incidentes / acidentes vários, precisamente perto dos, ou nos, locais onde o soldado Lobo Antunes tinha sido destinado. Debatiam-se duas forças antagonicas: a da guerra e a do seu apaziguamento.^[6]

As *Cartas de Guerra*, que o soldado António Lobo Antunes escreve a sua mulher, são demonstrativas da *praxis* do quotidiano daqueles que eram chamados a combater na guerra colonial. Poupam, no entanto, a dor da mobilização e do embarque sendo a primeira escrita “durante uma breve paragem na Madeira, já cheio de saudades” (*Idem*, 17).

Contrariamente a muitos outros testemunhos sobre a vida a bordo, a viagem no *Vera Cruz* é descrita como sendo luxuosa para “(os oficiais, claro) (...) no aspeto de camarotes, salas e comida [contudo], As saudades são já indescrevíveis, e a solidão enorme” (*Idem*, 18). A elas acresce o ambiente decadente e pouco próprio para jovens, a que Lobo Antunes se refere, na 2.^a carta, com a ironia e o sarcasmo que viriam a marcar de forma decisiva a sua obra futura.

Também a chegada a Luanda teve contornos inusuais para este soldado que escreveu: “Aqui estou eu, em Luanda sob um calor tórrido: o chichi parece chá, os mosquitos formam nuvens densas, e ao tomar duche o corpo sabe-me a sal. (...) Que cidade horrível (...) tanta pobreza, tanta porcaria (...) é tudo caro, (...) e feio” (*Idem*, 20). É interessante contrastar a visão que Lobo Antunes tem da cidade com a de estudiosos como Carlos de Matos Gomes que afirma:

Para os que julgavam ir encontrar uma aldeia no meio de uma floresta, com animais selvagens a passear negros de tanga, Luanda constituiu uma

6 De entre eles, destaco: 1971-02-01 – Operação Lacrau das tropas portuguesas na região de Ninda, Angola, com captura de um canhão S/R 75 M/20 com tripé (EUA). 1971-02-16 – Ataque de grande envergadura por forças do MPLA ao aquartelamento de Caripande, no Leste de Angola, com morteiros, lança-granadas-foguete e armas automáticas. 1971-09-01 – Movimento de elementos militares do MPLA ao longo do rio Luena, no Leste de Angola, com o fim de reabrir a “Rota Agostinho Neto” em direcção à zona do Luso, fazendo face à pressão da FNLA e da UNITA. 1971-11-01 – Grande operação combinada das forças portuguesas na zona de Chimbila-Cazage-Luatche-Lumeje, sector do Moxico.

1971-11-25 – Criação, pela DGS, do Grupo de Trabalho Madeira, com a finalidade de efectuar a “integração” da UNITA e de Jonas Savimbi.

1972-05-25 – Reunião no Luso, Angola, de delegação do exército português e da UNITA.

1972-07-01 – Execução de exercícios antiguerrilha nos principais centros urbanos de Angola.

1972-09-16 – Patrulhas de voluntários civis fazem rusgas nos bairros populares de Luanda. (6)

enorme surpresa. (...) descobriram uma cidade maior e mais agitada que a maior parte das que conheciam em Portugal. Cheia de gente, de automóveis, de esplanadas, de comércios. Com edifícios de pedra e cal, até com um enorme arranha-céus. (Gomes, 2004: 143)

Este contraste patenteia a subjetividade e a consciência política de quem chega sem querer chegar. De facto, as impressões de viagem patentes nestas *Cartas de Guerra* indiciam vivências e conhecimentos por parte do seu autor, que outros soldados não tinham, alertando para um tempo porventura mais doloroso e sofrido, devido a uma depurada sensibilidade e a um diferente grau de cultura.

As cartas sobre a viagem para Gago Coutinho, que atrás referi, estão em sintonia com o que diz a literatura da especialidade, poupando, contudo, certos pormenores rocambolescos bem mais arriscados que os de *Ponson du Terrail*. A picagem de minas, a comissão na perigosa região de Moxico, o primeiro contacto com a terra e com quem lá estava, a atividade operacional, as grandes operações, as emboscadas, as milícias e o contacto com a morte são marcas de um quotidiano que nestas cartas se presentifica. De igual modo referem o prolongamento da estada na zona mais perigosa – Gago Coutinho, Chiúme, Ninda –, obrigatória na primeira parte da comissão, a dolorosa incerteza da mudança de local acabando por ser “horrorosamente desesperadora, esta dúvida, este não saber” (*Idem*, 332), até à passagem para as “chamadas zonas de cinquenta por cento, o que queria dizer que o contacto com forças de guerrilheiros era pouco provável (...) e a vida das populações decorria numa paz aparente” (Gomes, 2004: 163) – Marimba, em Malanje.

Um dos graves problemas que se punha aos soldados, soberanamente refletido nestas *Cartas de Guerra* era a necessidade de contacto com a família toda canalizada na receção das cartas – os aerogramas⁷ – que chegavam de forma irregular. “Mais importante que as couves, os frangos ou as batatas, o vinho ou a cerveja (...) era a chegada e a partida semanal do saco do Serviço Postal

7 “Os soldados portugueses e as suas famílias e amigos escreveram tanto que durante os treze anos da guerra foram impressos cerca de trezentos milhões de aerogramas, uma folha de papel amarelo, ou azul, distribuída gratuitamente pelo Movimento Nacional Feminino aos militares, que recebeu várias alcunhas, da qual a mais conhecida foi a de ‘bate-estradas’” (Gomes, 2004: 154). Os aerogramas tornaram-se num dos *ex-libris* da Guerra Colonial. Na obra de Lobo Antunes estão inseridos *fac-similes* de alguns dos aerogramas que mandou à mulher e cada uma das cartas transcritas tem, ao lado da data um, em miniatura, lembrando ao leitor o objeto original, e catapultando-o, assim, para a comunhão mais autêntica de uma vivência.

Militar, o SPM, que transportava os aerogramas, as cartas, as notícias, as saudades” (*Idem*, 154) – “as cartas são a coisa mais importante que aqui temos” (Antunes, 2005: 77). Os próprios “chefes militares reconheciam quanto o correio era essencial ao moral das tropas” (Gomes, 2004: 154). A referida irregularidade, os “inevitáveis e chatíssimos atrasos do correio” (Antunes, 2005: 77) decorriam de avarias nos aviões, de condições atmosféricas adversas ou de mudança imprevista de localidade. Nas cartas de Lobo Antunes o problema é recorrente, tornando-se confrangedor sobretudo aquando da aproximação da data prevista para o nascimento da sua filha. A ansiedade agudizada traduzia-se em cartas sucessivas através de expressões como:

“15.6.71 Chiúme [...] Aqui estou, sentado, à espera” (*Idem*, 197)

“16.6.71 Chiúme [...] Nada ainda” (p. 198)

“18.6.71 Chiúme [...] A última carta tua que recebi tinha a data de 9 [...] Que terá acontecido?” (*Idem*, 203)

“19.6.71 Chiúme [...] Nada” (*Idem*, 204)

“20.6.71 Chiúme [...] veio cá um DO mas não trouxe cartas” (*Idem*, 205)

“21.6.71 Chiúme [...]. Nada, claro. Começo a desistir de esperar... Virá no avião de 4.^a feira, se o avião vier, alguma coisa?” (*Idem*, 206)

Quando, finalmente, a notícia chegou, o alferes António, contrariamente ao habitual, enviou um aerograma em que apenas se lia “Chiúme 22.06.71 “Muito obrigada, meu amor, por esta grande alegria que me deste. António” (*Idem*, 207) – explosão contida de uma alegria incontida.

O Natal era, porventura, a fase do ano mais dolorosa para todos. O Movimento Nacional Feminino tentava minimizar essas dores. Lobo Antunes pensa nessa época do ano que tentará passar “sem problemas de maior” (*Idem*, 292) e alude a rituais em que não pôde participar – “Já perdi as esperanças de falar para a televisão no Natal do soldado, e dizer adeus até ao meu regresso: os tipos não se atrevem a vir tão longe” (*Idem*, 302). Justamente a 22.12.71, recebe a notícia que o seu batalhão seria deslocado para Malange mas que ele, na sua qualidade de médico, ficaria em Chiúme e escreve: “A crueldade, a injustiça disto são de tal modo horríveis que não vale a pena acrescentar mais nada” (*Idem*, 325). Fica 5 dias sem escrever e, quando o volta a fazer, a 27.12.71, mostra-se um homem derrubado e depressivo: “Podes calcular o que foi o meu Natal (...). Este Natal envelheceu-me e destruiu-me completamente” (*Idem*, 325-326).

O soldado Lobo Antunes, como todos os outros, vivia para e pelas cartas. De facto, a epistolografia assume uma função socio comunicativa imprescindível, caracterizando-se por um funcionamento que faz dela uma produção de linguagem, socialmente localizada, que engenha uma forma de interação específica, neste caso contínua, entre os correspondentes. Estas cartas pessoais têm movimentos principalmente dialógicos que, sobrepujando as práticas comunicativas, se refletem no sistema de textualização da produção escrita.

Os registos literários, ainda que escritos sem qualquer preocupação literária, datados de Janeiro de 1971 a Janeiro de 1973, que enformam *D'este viver aqui neste papel descripto*, ao sobrelevarem a via unilateral do remetente ao destinatário, dão conta de sentimentos intimistas, de um pedaço da história de um povo e de uma nação, bem como das possíveis consequências de uma guerra indesejada, cruel e hostil. Cartas que foram escritas “sem pensar que algum dia viriam a ser lidas por mais alguém” (*Idem*,11), que não a sua destinatária, convertem-se, sem que o autor o tenha procurado, pela mão das suas filhas que as publicaram, em verdadeiros documentos autobiográficos, mais autênticos, porventura, porque menos elaborados e marcados pela espontaneidade do intimismo.

Acresce todavia que, nas suas *Cartas de Guerra*, António Lobo Antunes cruza a descrição do conflito com o estendal de afetos que nutre pela mulher. “Este é o livro do amor dos nossos pais, de onde nascemos e do qual nos orgulhamos. Nascemos de duas pessoas invulgares em tudo, que em parte vos damos a conhecer nestas cartas” (*Idem*, 13) escrevem as filhas no prefácio. São, de facto, e sobretudo, cartas de amor que pedem meças às de Soror Mariana Alcoforado ao oficial francês, Marquês de Chamilly, de Flaubert a Louise, de Roberto Arlt a Ivonne, de Simone de Beauvoir a Jean-Paul Sartre, de James Joyce à mulher ou de Fernando Pessoa a Ofélia.

Nelas se exhibe um sentimento profundo – um amor poliédrico onde cabe a ternura, a proteção, o desejo, a cumplicidade todos exacerbados pela ausência e a distância, pela juventude e pelo cenário de guerra. Lateja, numa necessidade de falar de si, um coração sofrido de onde a esperança não se ausenta.

Mantendo uma ortodoxia estrutural marcada pela datação e pelas fórmulas de saudação e despedimento, a referida ortodoxia é traída por mais ou menos longos *post-scripta* que, longe de serem uma estratégia retórica, ou cumprirem uma função de alteração ou acrescentamento de informação, se quedam na reiteração de afetos, por vezes através de uma irracionalidade discursiva em que a paixão domina por completo a razão.

Excessivas, como o são normalmente as cartas escritas de um exílio involuntário e, neste caso, em cenário de guerra, relevam o excesso na fórmula de saudação onde o vocativo se presentifica, na maioria das vezes, na palavra “jóia”, que alterna, sobretudo nas últimas cartas com a palavra “amor”, aparecendo, apenas 5 vezes – “Minha Zézinha adorada e querida” (*Idem*, 171), “Maria José” (*Idem*, 271), “Sr.^a Dona Maria José” (*Idem*, 351 e 359), “Zézinha” (*Idem*, 424) – o nome da destinatária; muito pontualmente ocorrem vocativos como “namorada” (*Idem*, 27), “amor” (*Idem*, 69) “mulher” (*Idem*, 99), “alma” (*Idem*, 183), “flor” (*Idem*, 185), “pequenina” (*Idem*, 196), ou “senhora” (*Idem*, 352 e 353). Os adjectivos que precedem estas palavras oscilam entre “linda”, “querida”, “preciosa”, “adorada”, “amada”, “bonita”, “única”, “formosa” aparecendo recorrentemente associados. “Minha jóia querida” é, contudo, a expressão mais usada. Ela revela não só a dimensão da afetividade como também a sua intensidade. Bondade e valor são as conotações sugeridas. Para além de uma pessoa de bem, a destinatária é um elemento caro, belo e imprescindível na vida de quem assim se lhe dirige.

Este mote desenvolve-se ao longo das cartas, sendo que, muitas delas, sobretudo no início da estada, pouco mais dizem que deste intenso afeto que assume matizes vários. Por um lado é o marido devoto, com um sentido protetor – “acho bem que deixes de trabalhar (...) com o bebé e os exames. Quanto a estes últimos não te preocupes (...). Eu não quero é que te canses e aborreças” (*Idem*, 168) –, por outro, o chefe de família consciente e encorajador – “E que história é essa de chorares? Não há lugar para lágrimas aqui” (*Idem*, 151) – preocupado com a nova casa – “eu gostava de a ver forrada de prateleiras por todos os lados para os livros, com algum – pouco – espaço livre para os quadros e para o retrato fundamental de Joyce!” (*Idem*, 110-151); “Pela primeira vez mando uma carta para a nossa casinha” (*Idem*, 256) – e com a economia e o conforto familiar – “O problema da casa preocupa-me bastante. Realmente o preço das rendas é proibitivo” (*Idem* 105), “devo juntar, extra-tropa, uns 25 contos, o que já representa alguma coisa” (*Idem*, 31), “vou economizando o mais que posso” (*Idem*, 82), “Todo o dinheiro que puder trocar te irei mandando” (*Idem*, 362). Por vezes, muito fugazmente, presentifica-se a criança insegura que há dentro de cada um de nós – “Lembra-te de mim” (*Idem*, 17), “Gosta sempre de mim” (*Idem*, 209), “Por favor escreve-me porque eu preciso muito das tuas cartas” (*Idem*, 35), “do desterrado e desprezado António” (*Idem*, 359) – que ousa mostrar receios – “Trovoadas, trovoadas, trovoadas, os relâmpagos a caírem por todos os lados num barulho infernal” (*Idem*, 291), “Doente

com uma gripe dos diabos” (*Idem*, 293), “Sr.^a Dona Maria José / Nenhuma carta sua esta semana” (*Idem*, 359), intitulando-se “amante desprezado” (*Idem*, 360). Há ainda o marido amante que se desfaz em ternura – “Meu amor eu adoro-te e penso em ti sempre, com muita saudade muita ternura” (*Idem*, 19). Mas a mensagem que tudo isto encerra sintetiza-a deste modo: “teu marido e homem e sobretudo amante” (*Idem*, 273) e explana-a na última carta – “Meu amor, meu único e grande amor! Adoro-te para além da minha bruteza e da minha falta de ternura, desesperadamente...” (*Idem*, 425).

O matiz erótico é, porventura, o predominante nestas cartas. Trata-se de um jovem na flor da idade, recém-casado que se encontra a sós consigo próprio num cenário inóspito de que tenta evadir-se através de algumas fantasias. Há pois nelas uma representação do erotismo, ou melhor, da forma “como este se manifestaria se os desejos se emancipassem totalmente das conveniências e das inibições” (Alexandrian, 1991: 419). Consiste muito mais na expressão de quimeras pessoais do que em vivências reais, pelo menos em termos imediatos. Referindo-se aos prazeres carnavais, revaloriza-os em função de uma ideia de amor, por isso está patente “tudo o que torna a carne deleitável” (*Idem*, 6) e produz “esta coisa brilhante e rara que se chama exuberância e que é igual à beleza” (Barthes, 1995: 112). O tom erótico das cartas de Lobo Antunes “reclama a fantasia, que não deve ser reprimida pela importância que tem na vida sexual, ao alimentar uma parte do desejo e das motivações geradas pelo impulso” (Ponce de Leão, 2009: 20), mesmo se, como é o caso, esse impulso tenha que ser de momento refreado. Há nelas uma perspectiva erótica com um fim estético, que pactua com o belo e giza uma estesia sexual que transforma o corpo amado em obra de arte – “Deixa crescer o cabelo num carrapito, de forma ao teu pescoço-caule ficar livre, minha flor, e eu poder selá-lo num colar de beijos” (Antunes, 2005: 116). De facto, “sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo, a pessoa inteira” (Paz, 1995: 25).

D’este viver aqui neste papel descrito vive muito de um intimismo erotizado.^[8] Os sentidos são sistematicamente convocados. Cartas há cuja preocupação é tão só a manifestação de desejo de posse,^[9] mas em todas elas, para além de outros assuntos tratados, se presentificam tiradas eróticas configuradas num

8 Naturalmente que o estudo do erotismo nas cartas de António Lobo Antunes daria um longo ensaio. Tomo-o aqui apenas como uma das componentes do “espaço de amor” que referi no título do texto.

9 Cf., a título de exemplo, as cartas datadas de 14.1.71 (*Idem*, 20), 4.4.71 (*Idem*, 116), 17.4.71 (*Idem*, 131) ou 8.2.72 (*Idem*, 351).

misto de ternura e irreverência que não pospõe uma regrada posse animalésca traduzida por uma grande liberdade léxico-semântica:

Coloco o meu pénis na forquilha do teu corpo (Antunes, 2005: 25)
 Apetece-me tanto deitar-me em cima de ti e penetrar-te (p. 38)
 E fazer amor dez vezes por dia, sim? (p. 44)
 Quero possuir-te com uma fúria de cavador cavalgando uma marquesa (*Idem*, 116)
 minha gata de Janeiro (*Idem*, 131)
 Apetece-me morder-te, varar-te, morder-te (*Idem*, 145)
 Fiquei cheio de água na boca, louco de vontades secretas! Miam miam! (*Idem*, 168)
 Nada no mundo [...] que se compare às tuas coxas. Deito-me nelas como no mar e agito a minha espada imensa (*Idem*, 172).
 Queria ter 8 braços para melhor te prender, dezenas de bocas para melhor te beijar (*Idem*, 174)
 E sentir-me-ás perfurar-te o corpo como uma espada (*Idem*, 179)
 Prepara-te para coitos homéricos (*Idem*, 239)
 Mil beijos molhados de um apaixonadíssimo orvalho (*Idem*, 345)
 Mas eu, que sou excessivo, berro-te como um possesso, como um doido, como uma personagem de Dostoievsky que gosto tudo de ti (*Idem*, 392)
 ando louco de desejo por ti (*Idem*, 424);

pela já referida anarquia discursiva visível, sobretudo, nos *post-scripta* e nas fórmulas de despedimento:

Antes que me esqueça: gosto de ti até ao fim do mundo (*Idem*, 23)
 O teu van Gogh adora-te, minha gazelinha adorada (*Idem*, 27)
 beijo-te a boca, os olhos, o pescoço, as orelhas, o peito, a garganta e outra vez a boca e ponho a mão no teu sexo (*Idem*, 32)
 gosto tudo de ti, gosto tudo de ti, gosto tudo de ti, gosto tudo de ti (*Idem*, 41)¹⁰
 Beijo-te apaixonadamente. GTS GTS (*Idem*, 60)
 Meu querido amor, Setembro Setembro Setembro (*Idem*, 192)
 Prepara-te para 35 dias de! 35 dias a fazer aquilo que nos apetece, isto é. Afrodisiacamente teu. Violar-te com a fúria de um ocupante alemão (*Idem*, 211)
 Não emagreças! Tanta fome de ti que eu tenho tem de ser satisfeita a pleines dents... (*Idem*, 368)
 Todos os beijos de que sou capaz, ou seja
 1000.000.000.000.000.000 (*Idem*, 381);

¹⁰ A expressão “gosto tudo de ti” aparece em quase todas as cartas, por vezes substituída pela sigla GTS – gosto tudo de si, pois o tutear não é constante.

pelo ritmo torrencial próximo do da cópula

(...) como gostaria de voltar, de voltar depressa para poder ver-te, tocar-te, falar-te, meter a minha chave na fechadura do teu corpo, a língua na tua boca, (...) voar (*Idem*, 20); Quero ouvir gritos! Quero gritar em cima de ti! (...) Quero morrer e nascer de novo, e tornar a morrer e a nascer (*Idem*, 116);

e até pelos grafismos utilizados como maiúsculas, siglas, desenhos insipientes, bem como pela disposição das palavras no texto com recorrências anafóricas:

gosto
tudo
de
ti (*Idem*, 69)

que te adora
que te adora tudo
que te adora tudo tudo tudo
que te adora tudo tudo tudo tudo
que te adora tudíssimo (*Idem*, 259)

Amo-te meu amor
GTS
GTS
GTS
GTS
GTS (*Idem*, 110)

GTS GTS GTS GTS GTS GTS GTS GTS GTS (*Idem*, 234)

Mas,
O + importante
É que (segura-te)
Gosto de ti até ao fim do mundo! (*Idem*, 336)

Estes e muitos outros passos – há um outro em que se repete mais de 100 vezes a expressão “meu amor” (*Idem*, 411-412) – sedimentam o discutido postulado laciano de que uma carta chega sempre ao seu destino. Chegaram estas cartas de um amor “que foi eterno, enquanto durou”.

Espaços de amor num cenário de guerra. De facto, considerando, como atrás disse, estas cartas como sendo de amor, não posso deixar de referir as marcas de guerra que nelas perpassam. Se, por um lado, o alferes António Lobo Antunes tenta poupar a mulher às torpitudes da guerra, a verdade é que se nota também a urgência do desabafo, da catarse do sofrimento; é escrevendo e escrevendo-se que evidencia o contraste entre as emoções passionais e a sua vivência quotidiana. A guerra não ocupa mais espaço que as paixões e, ainda que seja um cenário ininterrupto, queda-se, algum sofrimento, por vezes, mais que nas entrelinhas – “temos já 5 mortos” (*Idem*, 274), “Nas últimas 5 colunas, 5 emboscadas. Um exagero...” (*Idem*, 276).

A ida do autor para a Guerra Colonial, para “a pior zona de guerra de Angola” (*Idem*, 29), não foi um movimento voluntário, mas sim “um preço caro para poder um dia viver” (*Idem*, 255) em Portugal. Há portanto uma luta sem convicções face à consciência de uma guerra absurda em que há necessidade de participar. Acresce “o isolamento e a distância” (*Idem*, 51), “o suplício desta separação” (*Idem*, 362), uma outra forma de guerra por ventura mais agressiva – “Cada um vive quase somente para si próprio e para as cartas que recebe, preocupado com a sua própria sobrevivência e mais nada” (*Idem*, 94). A vida, naquelas paragens “comporta um certo risco” (*Idem*, 43) ainda que o autor aluda a uma certa monotonia – “a guerra continua morna” (*Idem*, 82). Há sobretudo um olhar crítico sobre as condições dadas ao exército bem como sobre o carácter de improvisação de todas as operações.

Mas o ser humano tem grande capacidade de adaptação – *tout passe, tout casse, tout lasse* – e o instinto de sobrevivência convoca aqui e além um certo optimismo: “Continuo a viver esta existência precária e sobressaltante, mas começo a achar que a insegurança e o perigo dão realmente um sabor especial à vida” (*Idem*, 98). Se, por um lado, vive a “sentir passar as balas” (*Idem*, 85), no centro da guerrilha onde não há “uma só noite sossegada” (*Idem*, 106), e em que os soldados mais não são que “uns insectos lutando pela própria sobrevivência num frenesim de patas e antenas” (*Idem*, 106) em condições precárias que lhe deixarão marcas irreversíveis –

não voltarei a ser a pessoa que fui, nunca mais (*Idem*, 37)

cheio [...] de cicatrizes por dentro (*Idem*, 64)

por dentro é que mudei (*Idem*, 221)

Libertar-me-ei algum dia desta angústia? Chego a pensar que não, que sairei daqui para um hospital psiquiátrico – como doente (*Idem*, 423)

– por outro, António Lobo Antunes não se mostra arrependido pela experiência porque encontrou uma enorme dimensão humana: “Vale a pena viver esses momentos, ver a camaradagem destes homens voluntários para tudo, que vivem nas piores condições e se comportam com uma generosidade admirável” (*Idem*, 96) ou, mais adiante, “quase todos odeiam a guerra (...) [mas] nunca vi, da parte de qualquer militar, um acto menos digno em relação às populações” (*Idem*, 129).

Acresce ainda um cauto sentido de um humor irónico face a símbolos passados e presentes:

Descobri aqui um velho retrato de Salazar, devidamente emoldurado, jóia preciosa da antiga administração, e que se pregou na porta da casa de banho. E ouvi, outro dia, o discurso do Marcelo... Apesar de tudo é um bom-senso sem humor. (*Idem*, 301)

Ainda que longe de considerar Angola como parte do seu país – “eu gosto desesperadamente do meu país (...) quero ser enterrado aí” (*Idem*, 126) –, não deixa de apreciar África como “uma terra mágica e quente” (*Idem*, 113), “um continente absolutamente fabuloso, um país maravilhoso e jovem, (...) [prezando] a estranha riqueza pânica dos negros” (*Idem*, 111).

Participa de uma guerra que nada lhe diz – “Para a evolução da guerra (...) – e je m’ en fiche” (*Idem*, 207) – e que considera “um preço caro (...) para poder um dia viver” (*Idem*, 255) em Lisboa;^[11] sabe, por outro lado, que as suas “opiniões sobre esta guerra não podem ser escritas” (*Idem*, 153) e, portanto deve “E calar, e achar bem, e sorrir e aguentar” (*Idem*, 313).^[12] Dela retira, contudo, algo positivo como seja a constatação de que “não se pode viver sem uma consciência política da vida” (*Idem*, 161), e acrescenta: “a minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível e trágico” (*Idem*, 161). É essa tomada de consciência que o leva a afirmar:

Esta já longa estadia em África tem-me feito ver que a criação de uma “comunidade plurirracial”, ou antes uma miscigenação, seria possível com a generosidade e inteligência, e sobretudo com tacto, construir aqui e em Moçambique uma espécie de Brasis, com o

11 A não participação na guerra obrigaria ao exílio. Nota-se, pela leitura de certas cartas, que esta teria sido a opção da mulher que o acusa de ter escolhido a guerra por ser a solução “menos trabalhosa e mais cómoda” (*Idem*, 268).

12 Note-se a força do polissíndeto que convida a um *continuum* de resignação e indiferença.

aparecimento do mulato, ou de todas as graduações de mestiçagem, e de uma integração perfeita. Seria possível – se não fosse já tarde. (*Idem*, 129)

Estes espaços de amor e de guerra, elevados a um primeiríssimo plano não fazem esquecer outros em que esta obra é enorme. Refiro-me concretamente a reflexões meta literárias, que dão conta do escritor em embrião, e do decorrer da sua criação literária com sistemáticas alusões, sobretudo depois da 1.^a estadia em Lisboa, à escrita de potenciais romances e poesias que submetia à apreciação da mulher. Há ainda uma fixação em múltiplos escritores, alguns dos quais marcaram decisivamente a sua produção literária.

Mais do que cartas há nesta obra uma escrita confessional, intimista, espontânea – porque verdadeiramente conhecedora da receção por uma destinatária única –, onde o papel da memória é primaz. Verdadeiro texto literário sem querer ser, dá um relato, em forma epistolográfica, de um quotidiano da guerra – “aquele monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas, e quanto mais come e consome, tanto menos se farta. [...] Aquela calamidade composta de todas as calamidades” (Vieira, 1959: 357) – transformado, por virtude do amor, num quase ensaio memorialista ou, pelo menos, num “diário do amor ausente” (Antunes, 2005: 294).

Sobre as consequências negativas da guerra de Angola, muito se tem dito e muito mais terá que dizer quem para tal tiver autoridade científica. Mas também as houve positivas, nomeadamente, uma tomada de consciência política e toda uma literatura em que incluo estas *Cartas de Guerra* que se abrem ao desvendamento da história de um povo, de amores silenciados, de fraternidades disfarçadas. Para além de documento de guerra e de histórias de amor, elas são, ainda e também, o retrato genésico de um escritor – o grande António Lobo Antunes – e a proclamação quase silenciosa das linhas matriciais da escrita da sua obra futura / presente.

Referências

- AA. VV. (s/d), *Contrassubversão*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=129>, consultado em 28/07/2014. (1)
- AA. VV. (s/d), *Guerra Colonial 1961-1974*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/home>, consultado em 28/07/2014. (2)
- AA. VV. (s/d), *Angola: uma guerra de todos-contra-subversão*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=132>, consultado em 28/07/2014. (5)

- AA. VV. (s/d), *Cronologia da Guerra em Angola durante 1971-1973*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=18&category=4&dateBegin=1971&dateEnd=1973>, consultado em 28.07.2014. (6)
- ALBUQUERQUE, Afonso (1992), *Revista de Psicologia Militar*, n.º 19.
- ALEXANDRIAN (1991), *História da Literatura Erótica*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ANTUNES, António Lobo (2005), *D' este viver aqui neste papel descripto, Cartas de Guerra*, Lisboa, Dom Quixote.
- BARTHES, Roland (1995), *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- CARREIRAS, Helena (2004), As mulheres e a guerra, in Teixeira, N. (coord.), *Nova História Militar de Portugal*, Vol. 5, Mem Martins, Círculo de Leitores e Autores, pp. 174-245.
- CERVELLÓ, J. (s/d), *Portugal na cena internacional, 1960-61*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=114>, consultado em 28.07.2014. (3)
- GOMES, C. de M., (2004), Quotidianos da Guerra Colonial, in Teixeira, N. (coord.), *Nova História Militar de Portugal*, Vol. 5, Mem Martins, Círculo de Leitores e Autores, pp. 136-173.
- MARTELO, D. (s/d), *Resistências*, disponível em <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=116>, consultado em 28.07.2014. (4)
- MENEZES, Sebastião. (1945). *Suma Política*. Porto, Coleção de Clássicos do Pensamento Político Português.
- PAZ, Octavio (1995), *A chama dupla*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PONCE DE LEÃO, Isabel, (2009), *Eras de Eros*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- VIEIRA, P. António (1959), *Sermões*, Vol. XIV, Porto, Lello & Irmão – Editores.

“HIER IST KEIN WARUM”.

CONFLITO E MAL EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Sérgio Guimarães de Sousa

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS, BRAGA, PORTUGAL.

spgsousa@ilch.uminho.pt

Como sabe todo o leitor que frequenta a obra de Lobo Antunes, o imaginário antuniano é assaz marcado por descrições horripilantes. Sobretudo as que se prendem com a guerra colonial. A descrição nua e crua do horror da guerra, embora igualmente presente em *Memória de Elefante*,^[1] ficou desde logo bem patente no segundo romance, *Os Cus de Judas*. A dada altura, o narrador ouviu “falar do enforcamento de um jinga para edificação da sanzala, e dos negros que cavavam um buraco na mata, desciam para dentro, e aguardavam pacientemente que lhes rebentassem a cabeça a tiro e os cobrissem de areia, puxando um cobertor de terra por sobre o sangue dos cadáveres” (Antunes, 2004: 46). Ou veja-se este testemunho de uma inclemente violação:

Malanje era o oficial pequeno, calvo, enrugado, parado à porta do liceu para assistir à saída das meninas das aulas, molhando o papel dos cigarros de um desejo porco de velho, ou instalado a seguir ao jantar no passeio fronteiro à varanda da messe, observando a vizinha impúbere, que levantava os pratos da mesa, com órbitas protuberantes de animal empalhado. Vi-o no Chiúme abrir a breguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. Entrei no quarto de banho dos sargentos, na pocilga eternamente inundada e nauseabunda a que se chamava quarto de banho dos sargentos, vi o oficial abraçado, numa espécie de desespero epiléptico, à prisioneira, criatura muda e tímida encostada aos azulejos de pupilas ocas [...]. (*Id.*: 178-179.)

A guerra, com soldados a dormirem “em tendas cónicas na areia, partilhando com os ratos a penumbra nauseabunda que a lona segregava como um

1 Designadamente quando o leitor depara com a referência (entre outras torturas) a “administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam” (Antunes, 2004b: 38) ou com a narração do soldado que se suicidou em Mangando “com metade da cara transformada num buraco horrível” (*id.*: 91) e que “agonizou quatro horas em sobressaltos de rã” (*ibid.*), havendo “pedaços de dentes e de osso cravados no zinco do tecto” (*ibid.*).

fruto podre” (*id.*: 70), e “onde a profundidade do sono se media pela intensidade do cheiro dos corpos, amontoados ao acaso como nas fossas de Auschwitz” (*id.*: 58), uma guerra com “negros que cavavam um buraco na mata, desciam para dentro, e aguardavam pacientemente que lhes rebentasse a cabeça a tiro e os cobrissem de areia, puxando um cobertor de terra sobre o sangue dos cadáveres” (*id.*: 46), essa guerra colonial onde, o narrador iniciou “a dolorosa aprendizagem da agonia” (*id.*: 39), que “despoeva de repente a cabeça num estrondo fulminante, e deixa em torno de si um deserto desarticulado de gemidos e uma confusão de pânico e de tiros” (*id.*: 131), e da qual os resultados mais palpáveis eram “pernas amputadas caixões hepatites paludismos defuntos viaturas transformadas em harmonias e destroços” (*id.*: 106)^[2], soldados seminus cambaleando “no calor insuportável da caserna, que o relento do suor e dos corpos por lavar entontecia como os hálitos nauseabundos dos cadáveres” (*id.*: 162), essa guerra, dizia, está longe de se restringir a *Os Cus de Judas*. Em *Fado Alexandrino*, a título de exemplo, o leitor encontra a cada passo o cenário bélico com descrições de torturas, numa das quais os “lábios rebentados do prisioneiro sangravam, as narinas esfarelavam-se à laia de uma romã de carne, fundos vergões oblíquos cobriam as costelas” (Antunes, 2007b: 191). Mas também as crónicas não se isentam de recordar o horror do conflito colonial.^[3] Numa delas (“Esta maneira de chorar dentro de uma

2 Quanto aos sobreviventes: “continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebermos que estamos mortos como eles [os militares dizimados]” (Antunes, 2004: 63). Não é difícil concluir daqui que os sobreviventes mais não são do que resquícios de uma devastação mortífera que a todos atinge. Se uns morrem de facto, outros são irremediavelmente atravessados por uma morte simbólica que principia com esta angústia que consiste em duvidar de ainda persistirem vivos.

3 E em entrevistas, Lobo Antunes não deixa de se referir com frequência a esse período. O que diz bem do modo como a guerra o marcou. Eis um exemplo suficiente disso: “Havia um posto militar da PIDE em Gago Coutinho, onde pela janela via torturar pessoas de uma maneira horrível, era a mulher do inspector que lhes punha eléctrodos nos testículos, estavam ajoelhados em cima de umas varinhas de ferro com os dedos por baixo e os joelhos por cima. Toda a guerra é suja e aquela guerra [a colonial] foi horrivelmente suja, de parte a parte é claro.” (Antunes *in* Arnaut, 2008: 393). E noutra entrevista, reportando-se igualmente à guerra colonial (e não apenas): “No fundo, o que se passou foi o Império da sacanice, da filhadaputice encapotado sob a aparência de brandos costumes. Mas não há nada mais cruel do que a Pide, ou do que os campos de concentração em Cabo Verde, ou aquilo que se passava nas antigas colónias, onde se faziam as piores atrocidades. Portanto, os brandos costumes eram apenas aparentes, não é? Como em todas as sociedades vitorianas. Eu penso que foi, sobretudo, isso que se passou, que era muito mais um fenómeno de superfície, muito mais uma aparência, porque de facto sob esse verniz, que me parece extremamente superficial, a violência continuava.” (*id.*: 17).

palavra”), é possível ler o seguinte (e novamente uma violação “abrindo a brequilha apenas”):

Uma ocasião trouxeram uma mulher grávida. Um oficial que andava connosco nessa altura empurrou a mulher para o armazém dos caixões e, à minha frente, obrigou-a a colocar um dos pés sobre uma urna e penetrou-a sem baixar as calças, abrindo a brequilha apenas. Noutra ocasião apanhou-se um guerrilheiro só com uma perna. Para ali estava, sentado no chão, de pedaço de corda amarrado ao pescoço. Isto foi em Gago Coutinho. Quando se saía, colocava-se o inimigo no guarda-lamas do rebenta-minas e ele gritava de pavor o tempo inteiro. Desapareceu também. Tudo era atreito a desaparecer nessa época, tirando aqueles que o chefe da Pide enforcava numa árvore e lá ficavam. Também me lembro dos pés dos enforcados mas não de uma forma tão clara. Isto foi numa aldeia chamada Chiquita. O chefe da Pide de Gago Coutinho, em contrapartida, era mais civilizado: preferia aplicar eléctricos nos testículos e num gesto de simpatia convidou-me a assistir. Esse acto designava-se por reeducação. Se um reeducado morria enterrava-se em cima de uma prancha. Tudo estava reduzido a pontos: uma arma apreendida tantos pontos, um canhão sem recuo tantos pontos. No caso de conseguirmos um certo número de pontos mudavam o batalhão para um lugar mais calmo, e foi quando nos mudaram para um lugar mais calmo, sem guerra, que os soldados principiaram a suicidar-se. Um noite entrei no lugar dos beliches. Um cabo na cama de cima encostou a G3 à base do queixo, disse

– Até logo

e disparou. Em Marimbanguengo. Bocados de miolos e de osso espalmaram-se no zinco do tecto e ele durou três horas, sem metade da cabeça, a deixar de respirar. (2007: 174.)

Se este excerto e os anteriores se prestam a fornecer uma ideia do que foi a impiedade da guerra, vale ainda decerto a pena, no sentido de sublinhar a sanguinolência do conflito, citar mais uma descrição (extraída de *O Esplendor de Portugal*). Talvez das mais cruéis. Nela é nos dado ler o resultado de um massacre perpetrado contra colonos brancos em Angola.

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessara a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nas traseiras.

(onde tomávamos chá à tarde com eles, a comermos bolinhos secos e a refrescarmo-nos com leques de ráfia)

misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarecos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silêncio e o cheiro das vísceras, uma grita de gansos por cima da cantina, dos tractores e dos campos de girassol incendiados, em que os capatazes enrolados no chão mastigavam os próprios narizes e as próprias orelhas com cachos de besoiros zunindo nas chagas, o meu pai e os cipaio percorreram as lavras sem encontrar ninguém excepto os cachorros do mato que esfarrapavam os defuntos e recuavam a soprar, de pelo eriçado, abandonando a contragosto trapos e ossos, o meu pai sem encontrar ninguém excepto a própria sombra assustada, de lenço na cara a ordenar que os enterrassem, pela primeira vez sem segurança nem autoridade nem certezas, não me interessa o sítio quero lá saber do sítio abram um buraco e enfiem-nos dentro (Antunes, 2007a: 209-210.)

Convirá dizer que descrições terríveis como esta, em que o escritor procura representar o cruel e absurdo^[4] cenário beligerante sem a mínima complacência, constituem a consequência maior desse Mal que dá pelo nome de guerra, já que sintomatizam a sua obsessiva presença, anos a fio, como se fosse indestrutível, a minar a mente do autor. Ou seja:

após as maiores barbaridades que a guerra lhe deu a **saber**, faltava-lhe ainda **conhecer** a existência delas nas suas dimensões reais, isto é: não só pelos factos, mas pela ressonância durativa e dolorida que eles adquirem na mente que os apreendeu, e progressivamente se perturba e se transtorna ao imaginá-los, e ao colocá-los, de forma imaginária e intolerável, em si (Seixo, 2010: 30.)^[5]

Contudo, a guerra, como se sabe, não esgota a manifestação do *Mal* em Lobo Antunes. No terceiro romance, *Conhecimento do Inferno*, este já não se acha exclusivamente ancorado nela, sendo transferido para o seio de uma ins-

4 “A guerra era o absurdo. O absurdo absoluto. Era uma situação esquizofrenizante, uma guerra de fantasmas. A gente estava no arame farpado a lutar contra fantasmas que não existiam, em nome não se sabia de quê, não se sabia porquê, e a única coisa que se via à frente era um túnel de dias (eu tinha quatro calendários, todos os dias riscava um dia em cada um), era um túnel de dias que nunca mais iriam acabar” (Antunes *in* Arnaut, 2008: 25).

5 Ou, como escreve admiravelmente noutra passagem Maria Alzira Seixo, referindo-se ao *inferno*, “[...] é, sobretudo, um estado de espírito, desorientação psicológica, perturbação mental, com delírios, imaginações, fantasmagorias, tormentos sofridos e infligidos, na evocação ou na fúria desejante. Para personagens e para o narrador. Que são presas da memória, a qual anula o presente por lhe inculir, por metonímia, sensações lacerantes do passado, que na dor revive” (Seixo, 2010: 19).

tituição psiquiátrica.^[6] O Mal é pois igualmente, como se lê em *Memória de Elefante*, “a inumana máquina concentracionária do hospital” (Antunes, 2004b: 45-46). Após passar pela atrocidade do conflito militar, o autor não hesita em rotular a instituição hospitalar como infernal. Ou melhor: como o inferno. Não só porque aí viu “morrer garotos de leucemia, embrulharem-nos em lençóis, levarem-nos ao colo para o frigorífico do hospital, garotos que choravam pela ampola de morfina erguendo os cotovelos inchados de equimoses para os internos em pânico” (Antunes, 2004a: 64), mas ainda e essencialmente pela desumanidade que reina no contexto hospitalar.^[7]

De resto, para enfatizar a correlação entre o inferno da guerra e o da instituição *concentracionária*^[8] hospitalar, em *Conhecimento do Inferno*, o médico-narrador não hesita em estabelecer várias analogias com o nazismo. Por exemplo, quando a roupa civil lhe é trocada “pelo uniforme hospitalar, comprido e hirto

6 Já em *Os Cus de Judas* se podia ler: “o gigante, o inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades, como os tecidos se previnem contra os corpos estranhos envolvendo-os em cápsulas de fibrose. Internados em enfermarias desconjuntadas, vestidos com o uniforme dos doentes, passeávamos na cerca de areia do quartel os nossos sonhos incommunicáveis, a nossa angústia informe, os nossos passados vistos pelo binóculo ao contrário das caras de família e dos retratos guardados no fundo das malas sob a cama, vestígios pré-históricos a partir dos quais poderíamos conceber, como os biólogos examinando uma falange, o esqueleto monstruoso da nossa amargura” (Antunes, 2004: 53-54).

7 “E só em 1973, quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas, dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias, como os morcegos, nos globos do tecto das enfermarias e nos velhos e esbeiçados armários de medicamentos, nos aparelhos de electrochoques, nos baldes de pensos, nas caixas de seringas, até os internados regressarem em silêncio do refeitório e ocuparem as camas de ferro por pintar, o servente rodar o comutador da luz e ela desdobrar o feltro nojento das asas, o feltro nojento e pegajoso das asas sobre os homens deitados que a fitam de entre os lençóis numa irreprimível náusea. A noite que desaparece da cidade estava no rosto inclinado para o ombro do doente que se enforcou por detrás das garagens e cujas sapatilhas rotas oscilavam de leve à altura do meu queixo, estava nos óbitos que verificava nas horas de serviço, passando o diafragma gelado do estetoscópio por peitos imóveis como barcos finalmente ancorados, estava nas feições atónitas dos vivos encerrados nos muros e nas grades do asilo, na poeira dos pátios no verão, nas fachadas das casas em volta. *Em 1973 eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno.*” (Antunes, 2004a: 26; itálico meu.)

8 “Há asilados que se mantinham ali há trinta ou quarenta anos, que se manteriam ali até morrer, que morreriam ali naqueles cubículos abjectos e gelados, que uma cama desconjuntada ocupava quase por inteiro, tossindo nos lençóis rotos a sua humilde condição de bichos. Um odor indefinível de podre e de sujo, o odor dos defuntos e dos cachorros escorraçados, flutuava como uma nuvem sobre o mar lamacento dos rostos” (Antunes, 2004: 167.)

como as vestes dos judeus” (*id.*: 126). “As letras HMB” – continua o médico-narrador – “imprimiam-se a vermelho no cinzento das calças: pareço um rabi num gueto, um rabi chamado ao SS para dar conta de si próprio e dos outros, dos que passeiam lá fora, rente aos muros, as feições desabitadas dos prisioneiros” (*ibid.*). Ou neste esclarecedor diálogo com um chefe de equipa:

- Há que desdramatizar a doença mental – proclamou o chefe de equipa desenhando setas numa ardósia –, racionalizar os asilos, torná-los habitáveis, decentes, aprazíveis até.
- Como plantar canteiros de flores à volta dos fornos crematórios? – perguntei. – Os nazis rodeavam de jardins as câmaras de gás.
- Você está sempre a brincar – asseverou o chefe de equipa apontando-me a esferográfica zangado. – Sempre a brincar. (*Id.*: 160.)

E ainda especialmente na sensação experimentada pelo protagonista no primeiro dia de consultas e que enfatiza a correlação com o nazismo (e com a guerra colonial) nestes termos:

Sou um SS com dúvidas, sou um seminarista em crise de consciência, Hitler é grande, Deus é bom e a Psiquiatria a mais nobre das etc, pensou Não se pode ser um carrasco piedoso, pensou Não se pode ser um tirano enternecido, de modo que puxei uma cadeira para o pé da secretária, me aboborei no assento como um príncipe herdeiro no seu trono, nenhum homem voava nas janelas, à entrada da 1.^a enfermaria os meus súbditos jaziam imóveis estendidos ao sol à maneira das vítimas de uma catástrofe ferroviária nos carris, verifiquei o nó da gravata com os dedos, abotoei o casaco e recebi a papelada do primeiro doente tal como, anos antes, aceitara uma espingarda em Mafra, na carreira de tiro, para aprender eficientemente a matar. (Antunes, 2004a: 58.)

E antes disso, páginas atrás, lia-se: “O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é a estupidéz de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança” (*id.*: 56). Ou como confessa o narrador d’*Os Cus de Judas* à sua interlocutora silenciosa (e, por extensão, ao leitor): “o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades” (Antunes, 2004: 53-54). Até porque dos médicos se espalha um “aroma inconfundível” que não é sem recordar “o dos carcereiros da Pide em Angola, repelente e imundo, fumando

cigarros raivosos na claridade carbonizada da manhã” (Antunes, 2004a: 89). O cheiro a “bichos empalhados” (*ibid.*). E a guerra acaba assim por se correlacionar com a (degradante) experiência hospitalar, que, a crer no narrador, não destoa forçosamente do que de desumano acontecia em África. Como escreve ainda Maria Alzira Seixo em *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*,

o ex-combatente no regresso, traumatizado, e que, exercendo medicina psiquiátrica hospitalar, e sensível às condições degradantes que a sujeitam, homologa as duas formas de suplício (guerra e doença mental), correlacionando aspectos da violenta experiência africana com as manifestações em torno da loucura (nos médicos e nos doentes que trata, ou mal trata), que é também, como observa, a dos supostos saudáveis, com os seus reconhecidos pendores patológicos” (Seixo, 2010: 18-19.)

E mais do que isso: dir-se-ia que a guerra se configura como um estado de espírito que consiste em *durar* apesar de tudo. Eis um trecho extraído de *Conhecimento do Inferno*: “talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prossiga unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar sem protestos, sem revolta, de durar a medo como as doentes da 5.^a enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror” (Antunes, 2004a: 81). E linhas atrás, referia, um tanto nostálgico o médico-narrador: “tenho quase saudades da guerra porque na guerra, ao menos, as coisas são simples: trata-se de tentar não morrer, de tentar durar, e achamo-nos de tal modo ocupados por essa enorme, desesperante, trágica tarefa, que nos não sobra tempo para perversidades e pulhices” (*id.*: 80-81). *Perversidades e pulhices* que, em Lobo Antunes, não se restringem ao âmbito hospitalar (sabemos também que o Mal em Lobo Antunes passa, por exemplo, por vezes por famílias encabeçadas por um patriarca tirano e cruel – o *Urvater* freudiano –, conforme sucede em *Manual dos Inquisidores*).

Numa palavra, em Lobo Antunes o Mal constitui-se como realidade plural e multiforme, querendo isto significar: sujeita a diversas reconfigurações. Mesmo se na ficção do autor não seja, creio, plausível achar o Mal enquanto força devastadora *radical* tal como no-lo apresenta Hans Magnus Enzensberger em *Perdant radical. Essai sur les hommes de la terreur*: “le perdant radical ne connaît aucune possibilité de résolution des conflits, aucune compromis qui pourrait le relier à un résaut d’intérêts normal et désamorcer son énergie destructrice. Plus son projet est voué à l’échec, plus le fanatisme avec lequel il le

poursuit s'accroît" (Enzensberger, 2006: 48). Este Mal sem sentido, a não ser o da (auto)destruição total, e que segundo Enzensberger caracterizou o delírio nazi e se acha na ideologia islâmica fundamentalista⁹, é reconhecível sem dificuldade, se pensarmos nos pontos comuns entre os seguidores de Hitler e os de um qualquer imã radical, enunciados por Enzensberger: "même désespoir dû à l'échec, même recherche de boucs émissaires, même perte du sens des réalités, même soif de vengeance, même obsession de la virilité, même compensation par un sentiment de supériorité, la fusion des pulsions destructrices et autodestructrice, enfin le souhait, par l'escalade de la terreur, de devenir maître de la vie des autres" (*id.*: 49).

Se este mal enquanto pura essência maléfica não é, dizíamos, discernível, ou discernível com clareza, na ficção antuniana, já o mesmo se não pode dizer, penso eu, do Mal sob a forma de violência herdada do romantismo, em especial o proveniente dessa figura paradigmática do herói romântico e que dá pelo nome de Julien Sorel¹⁰, e o que advém do legado da filosofia nietzscheana, Mal esse que o século XX, a crer em Raymond Aron, degradou inelutavelmente: "Les violents de notre époque sont une caricature tragique des rêves nietzschéens ou soréliens. [...]. S'ils acceptent le danger, si parfois ils aiment la bataille, ils aiment par-dessus tout l'ivresse de la force. Ils ne cherchent pas à se mesurer avec des égaux. Ils sont satisfaits de tyranniser les faibles. La plus sévère réfutation, le pire châtement des illusions romantiques, c'est la réalité inhumaine de ceux qui prétendaient s'élever au-dessus de la simple humanité" (Aron, 2005: 136).

Como quer que seja, isto serve-nos como motivo para precisar um aspecto crucial, e que é aquele que nos interessa focar: o Mal não se identifica forçosamente como uma categoria estável e delimitada; e, como tal, perfeitamente apreensível. Tanto é Mal o que aconteceu em Auschwitz como o terramoto de Lisboa em 1755. E ambos carecem de razão explicativa. É de recordar o que ouviu Primo Levi ao chegar a Auschwitz: "*Hier ist kein Warum*". O Mal não se consubstancia assim na porção de uma entidade localizável e fixa. A leitura,

9 Ambas as ideologias parecem obedecer, dir-se-ia, a uma reformulação trágica do cogito cartesiano e que André Glucksmann enuncia assim: "Je tue, donc je suis" (cf. Glucksmann, 2002).

10 "Georges Sorel paraît l'interprète le plus typique, au XXe siècle, du romantisme de la violence. Non qu'il en soit le créateur ou le maître: la littérature philosophique ou militaire, en Allemagne, est riche en éloges de la violence. L'originalité de Sorel est d'avoir repris, sous une forme simplifiée, le renversement nietzschéen de la table des valeurs et d'en avoir tiré les conséquences politiques: le mépris de l'humanitarisme, de la modération, des vertus rationnelles entraîne la condamnation des démocraties et l'appel à la brutalité pour régénérer les sociétés decadentes" (Aron, 2005: 126).

por exemplo, de Espinoza (a Ética mas também a correspondência mantida pelo filósofo com Blyenbergh) vai nesse preciso sentido: o da inexistência de uma essência capaz de balizar as variadas manifestações do Mal (o Mal físico, moral, metafísico), tornando-o inteligível e, nessa medida, erradicável. Porque, como afirma Jacques Baudrillard, o Mal encontra-se por toda a parte (cf. Baudrillard, 1993: 81).^[11] Nas suas *Pensées*, Pascal já disse nos advertia: “Le mal est aisé, il y en a une infinité, le bien est presque unique” (Pascal, 1996: 333).^[12] E Kant, conforme se sabe, retira a justificação da sua ideia de *mal radical* da afirmação do carácter incompreensível do Mal moral. Segundo crê Kant, o Mal não procede da natureza, não ressalta do homem como entidade diabólica, resulta antes de motivos adstritos à sua personalidade enquanto sujeito agindo livremente, não sendo uma corrupção da própria razão prática^[13]. De outro modo: tal como mais tarde Schelling (em *Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent*), Kant preconiza a origem do mal na natureza inteligível do homem (e não nos seus móveis sensíveis: paixões, emoções), sendo assim o mal radical não o corolário de um pecado hereditário (isto é, o homem não é mau por natureza), o que suporia uma negação da liberdade humana, antes o produto de uma subversão das máximas de vontade (Crignon, 2000: 60-61). Eis o que escreve Kant, a certo momento de *La Religion dans les limites de la simple religion*:

11 Ou nas palavras de Lars Svendson: “Evil has become decentralized; it’s no longer located in a single image. We live in a world where foolishness triumphs on all fronts, and such foolishness is the root of all evil” (Svendson, 2011: 18).

12 Daí as múltiplas abordagens de que é alvo. Podemos pensá-lo do ponto de vista da sociologia, como ainda recentemente fez Michel Wieviorka em *Facing the Evil: a sociological perspective*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2012; enveredar por uma análise que o enfatize na perspectiva da ponerologia e da teodiceia, conforme sucede com o magistral estudo de André Torres Queiruga, intitulado *Repensar el Mal. De la ponerología a la teodiceia*, Madrid, Editorial Trotta, 2011; ou, entre diversas outras alternativas possíveis, enveredar por uma focagem filosófica, na senda de uma tradição que fez do mal um conceito-chave para pensar o imanente e o transcendente (Platão, Plotino, Kant, Leibniz, São Tomás de Aquino, Santo Agostinho, Voltaire, Rousseau, Shopenhauer, Hobbes, Espinoza, Montaigne, Nietzsche, etc.), abordagem levada exaustivamente a efeito por exemplo por Eugène Drewermann (*Le Mal*, vols. I, II e III, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, 1996 e 1997 respectivamente), Paul Ricoeur (*La Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 1996), André Jacob (*O Homem e o Mal*, Lisboa, Piaget, 2000), Miguel Real (*Nova Teoria do Mal*, Lisboa, D. Quixote, 2012); ou ainda por Susan Neiman (*O Mal no Pensamento Moderno. Uma História Alternativa da Filosofia*; Lisboa, Gradiva, 2005).

13 A seu modo, Rousseau defenderá o mesmo. Recorde-se esta passagem de *Confessions*, evocadora do início de *Émile* ou de *l'Éducation*: “Tout est bien sortant des mains de l’auteur des choses: tout dégenère entre les mains de l’homme” (Rousseau, 1991: 394).

Toute mauvaise action, quand on en recherche l'origine rationnelle, doit être considérée comme si l'homme y était arrivé directement, de l'état d'innocence ; car qu'elle qu'ait été sa conduite antérieure et quelles que soient aussi les causes naturelles agissant sur lui, qu'elles se trouvent en lui ou hors de lui, peu importe, son action est cependant libre et nullement déterminée par une quelconque de ces causes ; elle peut donc être jugée comme un usage *originel* de son arbitre" (Kant, 1983: 83.)

O que o torna incompreensível e insondável. Daí que um estudioso empenhado em perceber a fundo o Mal, como foi seguramente o caso de Paul Ricoeur, fosse renitente à ideia de se poder estabelecer um sistema do Mal através do qual "as suas manifestações possam dar lugar a uma soma" (Ricoeur, 2009: 287) e apenas pôde considerar a sua inteligibilidade do ponto de vista do sentido simbólico (cf. Ricoeur, 1969: 285). Sendo que o Mal, qual figura do inumano inclusa no humano, segundo Ricoeur, a ser apreensível, sê-lo-ia verdadeiramente por compaginação com a biologia. Pois tal como esta, o mal transmitir-se-ia por formas como a *contaminação*, a *infecção*, a *epidemia* (cf. Ricoeur, 2009: 287).^[14]

Em termos antunianos isto equivale a dizer que se certos protagonistas ostentariam um mal congénito, e que neles o mal é neutralizável na singularidade que os caracteriza, isto apenas se afigura verdade até certo ponto. Não é, pois, menos certo que em diversas outras personagens, aparentemente pouco ou nada propensas para comportamentos cruéis e hediondos, o mal como que parece episódico e não assume a proporção de uma realidade irremediável. Porque irrompe ligado, digamos, a uma situação assaz particular. Como afirma Terry Eagleton: "Human beings can indeed achieve a degree of self-determination. But they can do so only in the context of a deeper dependence on others of their kind, a dependence which is what makes them human in the first place. It is this, [...], that evil denies. Pure autonomy is a dream of evil" (2010: 12). Trata-se como que de uma particularidade até então soterrada e que, sem que nada fizesse prever, a não ser um contexto favorável, brota repentinamente. Melhor dizendo: expostas a situações-limite, certas personagens podem descambar para comportamentos repugnantes.

Em tais casos, o Mal não será senão o reverso obsceno de uma vida normal. Em registo psicanalítico, é como se o Real de súbito despertasse irrompendo

14 Talvez a melhor maneira de definir o Mal seja concebê-lo, muito simples e agostinianamente, como faz Žižek em termos de negatividade/falta: "[...] le Mal n'est pas une entité positive, il n'est que le manque, l'absence du Bien." (Žižek, 2011a: 190; cf. também Žižek, 2005: 90-91).

ao arrepio do Simbólico (as estruturas sócio-discursivas balizadoras da realidade). Mas um Real suportado por um contexto. E nessa medida não estaremos, é bom notar, perante uma pura manifestação ontológica do Mal. Como diz ainda Eagleton: "Evil is pure perversity" (*id.*: 94), que é como quem diz (e quem o diz é novamente Eagleton): "Evil, [...], is thought to be uncaused, or to be its own cause" (*id.*: 4). Em Lobo Antunes, creio ser difícil deparar com um mal assim tão ontologicamente isento de razões circunstanciais (explícitas ou inconscientes, como muito acontece na ficção antuniana). Parece haver sempre um pano de fundo justificativo a partir do qual o Mal ganha espessura e se difunde.

É, por exemplo, no ambiente particular do hospital enquanto espaço concentracionário que o médico-narrador dá conta, a propósito da fuga de um ternurento louco (o Valdemiro, qual "anjo bêbado", Antunes, 2004a: 135), de uma mudança significativa no seu comportamento: "Uma voz desconhecida, uma voz que não era a minha, uma voz hirsuta de carrasco, soltou-se-me da boca num sopro azedo de inveja e de raiva" (*ibid.*; *vide* também *id.*: 136-137). E a guerra é, não sobra dúvida, um pano de fundo privilegiado, como se disse. É bom, a este respeito, lembrar uma crónica de índole autobiográfica onde o narrador questiona precisamente essa ambivalência extrema capaz de converter quem quer que seja num criminoso. Crónica sugestivamente intitulada "Há surpresas assim" e que termina desta maneira: "Que sinistros, tocantes, impiedosos, maravilhosos bichos nós éramos" (Antunes, 2007: 291). E antes disso:

Lembra-se, nosso furriel, como era fácil disparar? Lembra-se quando foi preciso tirar as armas ao pessoal para que não nos matássemos uns aos outros? Lembra-se dos jogos das cartas com a pistola em cima da mesa com um ódio fundo? O colega do baralho transformado em inimigo e a gente capaz de o rebentar se ganhava uma vasa? E todavia [...]

lutei horas para tirar filhos vivos de mães meio mortas, desaparecia semanas na Baixa do Cassanje a salvar quem não conhecia da desgraça da cólera, fazia o que sabia e o que não sabia diante da doença de um infeliz qualquer. Quem me explica isto, quem nos explica isto? Como se pode ser, ao mesmo tempo, tão brutal e compassivo? (*Id.*)

É, claro, difícil responder à questão. A guerra, experiência de desestruturação implacável, metamorfoseia os indivíduos, e isso de tal modo que soldados há, como vem referido em *Conhecimento do Inferno*, "a quem se haviam tirado

as armas para que se não assassinassem uns aos outros na caserna” (Antunes, 2004a: 173). Porquê? Porque, nas palavras do médico-narrador, “aqueles meses de guerra haviam-nos transformado em pessoas que não éramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados repletos de maldade e de terror” (*id.*: 175). E é por isso que a um mercenário sul-africano preso, que, a lembrar latamente a figura de Cristo crucificado, implora por “água num ronco” responde o alferes cabinda assim: “desabotoou a breguilha e urinou-lhe na boca” (Antunes, 2007a: 144). E, em *Fado Alexandrino*, afirma a certo momento o Alferes: “a gente, em África, pensou ele, desaprende de estar com as pessoas, transforma-se numa espécie de bichos irascíveis e aflitos, cruéis, amedrontados, estranhos animais carnívoros, agarrados com desespero às bengalas de inválidos das metralhadoras” (Antunes, 2007b: 133-134). E – apetece perguntar – qual a razão dessa transfiguração? Como se adivinha sem custo, não existe resposta concludente.

Mas o esclarecimento desta questão (e outras que lhe são coextensíveis) é indispensável para se pensar a natureza profunda do Mal. Aquela que fez com que Auschwitz fosse possível apesar da superior cultura do povo alemão, por exemplo. Como escreve Steiner: “Sabemos agora que um homem pode ler Goethe ou Rilke à noite, pode tocar Bach e Schubert, e voltar na manhã seguinte ao seu trabalho em Auschwitz” (Steiner, 2014: 13).^[15] Como é claro, qualquer elucidação em torno desta questão de saber o porquê de o ser humano se poder tão drasticamente metamorfosear, consoante o contexto, não obstante poder ser assaz culto e sensível à estética, está condenada à controvérsia. Mesmo se presumirmos, como parece fazê-lo Steiner a certo momento, que o Mal existe latente em todos nós e que por vezes é atualizado com uma ferocidade sem precedentes^[16]; “ces instincts de destruction qui, hélas, dormente en toute âme, même dans l’âme la plus timide du plus rassis des fonctionnaires”, como escreve F. Dostoievski em *Les Démons* (1955: 540).

Ou então que a arte e a ficção disponham de um fascinante poder encantatório capaz como que de hipnotizar (e aqui não há como não recordar o

15 Eugen Kogon fornece-nos um exemplo flagrante desta ambivalência inacreditável, num dos episódios que relata em *L’État SS. Le système des camps de concentration allemands*: “L’officier SS fait sortir des rangs trois musiciens juifs. Il leur demande d’exécuter un trio de Schubert. Bouleversé par cette musique qu’il adore, l’officier SS laisse les larmes lui envahir les yeux. Puis, une fois le morceau achevé, il envoie les trois musiciens dans la chambre à gaz” (1993: 27).

16 “O que os nazis fizeram nos campos e salas de tortura é inteiramente imperdoável; é uma marca que mancha a imagem do homem e que nela perdurará; cada um de nós foi diminuído pela *atualização de uma sub-humanidade potencial latente em todos nós*” (Steiner, 2014: 268; itálico nosso).

emblemático Quixote) os indivíduos e, em consequência, exercer neles uma força magnética que os insensibiliza ao sofrimento extra-estético: "É possível que a morte no romance nos afecte mais intensamente do que uma morte vizinha. Pode ser que exista, deste modo, uma ligação oculta e insidiosa entre o cultivo da reacção estética e o potencial de inumanidade do indivíduo" (Steiner, 2014: 107; *vide* também Steiner, 2006: 43-50).^[17]

Não é ilegítimo discernir aqui aquele Mal definido, do ponto de vista não apenas metafísico mas igualmente religioso-moral, por Santo Agostinho e pelos escolásticos em geral como sendo o de uma privação *determinada*. Neste caso, o de uma privação de ordem (cf. Mora, 1978: 262)^[18], típica em cenários de guerra. Guerra que converte homens "em bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar" (Antunes, 2004: 124), como nos é dito em *Os Cus de Judas*. Como quer que seja, convirá ressaltar, em *Fado Alexandrino*, que o alferes, por exemplo, não personifica o sublime Mal demoníaco byroniano. Mesmo recordando que é justamente este alferes que, em África, violou por mais de uma vez uma criança negra, agarrada "à boneca o tempo inteiro" (Antunes, 2007b: 89). Criança negociada por dois contos e por um garrafão de álcool. E é sem a menor complacência que o militar penetra esta criança com uma "boneca de pau ao colo, fitando com os eternos olhos enigmáticos" (*id.*: 75) o vazio.

17 "Num número inquietantemente grande de casos, a imaginação literária saudou servil ou arrebatadamente a bestialidade política. Por vezes, esta bestialidade foi apoiada e cultivada por indivíduos formados pela cultura do humanismo tradicional. O conhecimento de Goethe, a admiração feroz pela poesia de Rilke não serviam para conter a crueldade pessoal e institucional. Na mesma comunidade e na mesma sensibilidade individual puderam coexistir o culto dos valores da literatura e os extremos da inumanidade mais monstruosa: "O homem que fez essas coisas num campo de concentração dizia-se leitor de Rilke, mas não o lia bem." Tal resposta poderá não ser mais do que uma esquiwa. Talvez lesse Rilke muitíssimo bem." (Steiner, 2014: 106.) Já em *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição de Cultura*, questionava Steiner: "Porque é que as tradições humanistas e os modelos de comportamento correspondentes se revelaram defesas tão frágeis contra a bestialidade política? De facto, seriam uma defesa ou será mais realista identificarmos na cultura humanista apelos expressos ao autoritarismo e à crueldade?" (Steiner, 1992: 41). Não existe, como é evidente, resposta definitivamente satisfatória para esta indagação sobre a (des)humanidade das Humanidades. A razão principal da dificuldade em circunscrever o Mal e as suas razões de ser, particularmente quando brota muito inesperadamente onde menos se esperaria, prende-se com o pendor para supor uma narrativa coerente em cada pessoa. Tanto para o Mal como para o Bem. E quando essa narrativa é muito inesperadamente fracturada através de um curto-circuito momentâneo torna-se difícil regressar sem custo à coesão e à coerência iniciais. E a melhor forma de reestabelecer a continuidade consistirá em assacar responsabilidades ao contexto.

18 "El sujeto del cual se predica el mal debe calificar-se como bueno, ya que es algo que es y todo lo que es, por participar del ser, es algo bueno. El mal produce en el sujeto una privación determinada" (Mora, 1978, 262).

Todavia, mesmo que desconsideremos a hipótese, como dissemos, de definir o alferes pelo perfil diabólico do Mal byroniano (ou pela profundidade demoníaca de um protagonista shakespeariano), isso não invalida, note-se, uma questão talvez decisiva e, em rigor, sem solução definitiva: o crime de violação que o Alferes comete em África, e que marca o mal na (e da) personagem no seu grau mais puro, mais do que um lado inesperadamente sombrio (ou casualmente sombrio) não constituirá a essência intrínseca do alferes? Em registo laciano, o seu Real?

Seja como for, o certo é que o texto enfatiza o contraste tremendo entre o alferes no cenário de guerra, capaz aí de violar por diversas vezes uma criança indefesa, e o regresso da personagem à vida civil, onde é manifesta a sua inclusão em normas e comportamentos socialmente aceitáveis. Contraste bem significativamente patente na altura em que, com Inês, vai, sem conseguir disfarçar a inibição, que existe muito à custa da assimetria social que o separa dos pais de Inês (e que a mãe faz questão, por diversas vezes, de salientar), jantar a casa dos sogros. Trata-se do final do 4.º capítulo (Primeira Parte). O narrador habilmente sobrepõe a imagem do alferes a possuir a garota negra com a cena do jantar em Carcavelos. Desta montagem sem recurso a mediação resulta muito notória a discrepância entre as duas realidades. O que possibilita não tanto a apreciação de uma duplicidade na personagem, antes decerto a sugestão de a guerra ser capaz de levar quem quer que seja ao pior de si mesmo.

– Como é que você disse que se chama?, perguntou desdenhosamente a sogra.

Além da cama havia uma ou duas cadeiras desmanteladas, uma bacia com água, um pedaço de sabão embrulhado numa página de jornal. A garota despiu-se numa pressa infantil, sem largar a boneca, e estendeu-se no colchão repleto de bossas e de covas, estudando o tecto de palha com os berlindes transparentes de pupilas. (Alguns relâmpagos estrondeavam ainda, dispersos, para o lado do rio.) Seis ou sete anos, pensou o alferes a desabotoar a camisa e as calças, a descalçar as enormes botas fedorentas enquanto o desejo (há que séculos, porra?) lhe trepava as coxas, devagar, como a coluna de mercúrio da febre. Deitou-se, completamente nu, junto do frágil perfil de salamandra da miúda, e principiou a vasculhar-lhe, como um bolso, o esquelético perfil inerte das pernas. O sogro acendia o cachimbo, incomodado, chupando o fumo com as nádegas estendidas das bochechas. O alferes notou envergonhadíssimo que os sapatos necessitavam de meias solas urgentes, e procurou disfarçar os punhos esfiados encolhendo o mais possível as mangas da camisa. Penetrou a garota agarrada à boneca, vencendo furiosamente uma resistência de mucosas, e sentiu que o corpo se lhe amolecia quase de seguida, como o dos insectos libertando a humidade das asas das crisálidas

esbranquiçadas. De modo que levantou o queixo e olhou de frente os ácidos óculos bifocais da sogra:

– Chamo-me Jorge, disse ele. (*Id.*: 79-80.)^[19]

Referências

1.

- ANTUNES, António Lobo (2004), *Os Cus de Judas*, Fixação do Texto por Agripina Carriço Vieira, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- (2004A), *Conhecimento do Inferno*, 14.^a ed., Fixação do Texto por Agripina Carriço, Vieira, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- (2004B), *Memória de Elefante*, 22.^a edição, Fixação do Texto por Graça Abreu, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- (2006), *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, 1.^a ed., Fixação do Texto por Eunice Cabral, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- (2007), *Segundo Livro de Crónicas*, 2.^a edição, Fixação do Texto por Agripina Carriço Vieira, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- (2007A), *O Esplendor de Portugal*, 4.^a edição, Fixação do texto por Eunice Cabral, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.

19 Semelhante contraste, que faz saltar à vista um comportamento criminoso numa personagem que destoa do criminoso típico, se se entender por criminoso típico aquele indivíduo pautado por um trajeto de flagrante desordem social e amoral, semelhante contraste, dizíamos, é ainda mais ostensivo noutra personagem. Trata-se do tenente-coronel Artur Esteves que, recém-chegado de África, fica a saber da morte da mulher. Inconsolável, embriaga-se; e ao ouvir o telefone a tocar, alcoolizado, julga ser a mulher a pedir-lhe que a vá buscar à Baixa. Este sofrimento da personagem perante o falecimento da mulher, que pensava estar a recuperar de uma doença grave, não é sem suscitar empatia no leitor, que se comove com o notório amor que o militar nutria pela mulher. Contudo, a par disto surge também outra faceta no tenente-coronel. A faceta obscena. A de quem não hesitou em matar em Moçambique um negro à queima-roupa: “Ergui o revólver à altura do ombro, disparei, e o negro tombou sentado de mãos no ventre, a fitar-me sem animosidade nem surpresa: um nastro de sangue escorria-lhe, lento, para as calças” (Antunes, 2007: 43). Páginas adiante, a cena do crime é-nos oferecida sob outra perspectiva: “e de súbito um estampido enorme a cegar os ouvidos, os morcegos assustando-se, pendurados das árvores, semelhantes a leques espanhóis de renda, o negro a apertar a barriga com os punhos, o fiozito de sangue, as orelhas aflitas a vibrarem ao ritmo do som” (*id.*: 48).

- (2007B), *Fado Alexandrino*, 11.^a edição, Fixação do Texto por Graça Abreu, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- 2.
- ARENDR, Hannah (1972), *Le Système totalitaire*, Trad. de J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Paris, Seuil.
- (2004), *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal*, 2.^a ed., Lisboa, Edições Tenacitas.
- (2007), *Édifier un monde. Interventions 1971-1975*, Textes édités par Dominique Ségлар, traduits par Mira Köller et Dominique Ségлар, Paris, Éditions du Seuil.
- ARNAUT, Ana Paula (ed.), (2008), *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro*, Coimbra, Almedina.
- (2011), *António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa, 1980-2010: Cada Um Voa Como Quer*, Coimbra, Almedina.
- ARON, Raymond (2005), *Penser la liberté, penser la démocratie*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jacques (1993), *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, Trans. James Benedict, New York, Verso.
- BETTELHEIM, Bruno (1979), *Survivre*, Paris, Laffont.
- BLANCO, Sílvia (2013), “Rumania abre una grieta en el pasado”, *El País*, 30 oct. 2013, disponível em: http://internacional.elpais.com/internacional/2013/10/30/actualidad/1383160668_299747.html, consultado em 30 de outubro de 2013.
- CONCHE, Marcel (1996), *Orientation philosophique*, Paris, PUF.
- CRIGNON, Claire (org.) (2000), *Le Mal*, Paris, Flammarion.
- CUGNO, Alain (2002), *L'existence du mal*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1996), *O Mistério de Ariana*, Lisboa, Vega.
- ENZENSBERGER, Hans (2006), *Perdant radical. Essai sur les hommes de la terreur*, Paris, Gallimard.
- EAGLETON, Terry (2010), *On Evil*, New Haven/ London, Yale University Press.
- (2010A), *O Problema dos Desconhecidos. Um Estudo da Ética*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- FIGUEIREDO, Isabela (2010), *Caderno de Memórias Coloniais*, Coimbra, Angelus Novus.
- FINKIELKRAUT, Alain (1997), *A Humanidade Perdida. Ensaio sobre o século XX*, Lisboa, Edições Asa.
- GLUCKSMANN, André (2002), *Dostoïevski à Manhattan*, Paris, Robert Laffont.
- MORA, José Ferrater (1978), *Dicionario de Filosofia abreviado*, 3.^a ed., Barcelona, EDHASA – Sudamericana.
- PASCAL (1996), *Pensées*, Paris, éd. Le Guern, Folio-Gallimard.
- KANT, Immanuel (1983), *La Religion dans les limites de la simple raison*, Paris, Vrin.
- KOGON, Eugene (1993), *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, Paris, Points.

- RICOEUR, Paul (1969), *Le Conflit des Interprétations*, Paris, Séuil.
 — (2009), *A Crítica e a Convicção*, Lisboa, Edições 70.
 ROUDINESCO, Élisabeth (2007), *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel.
 ROUSSEAU, Jean-Jacques (1991), *Confessions*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
 SEIXO, Maria Alzira (dirigido por) (2008), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, Vol. I, Lisboa: IN-CM.
 SEIXO, Maria Alzira (2010), *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos. Vol. II de Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote.
 STEINER, George (2006), *O Silêncio dos Livros* seguido de *Esse Vício Ainda Impune* de Michel Crépu, Lisboa, Gradiva.
 — (2012), *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, Lisboa, Relógio D'Água.
 — (2014), *Linguagem e Silêncio. Ensaio sobre a literatura, a linguagem e o inumano*, Lisboa, Gradiva.
 SVENDSEN, Lars (2011), *A Philosophy of Evil*, Champaign and London, Dalkey Archiv Press.
 WIESEL, Elie (2009), "Quando ouvimos um testemunho, passamos a ser uma testemunha", entrevista concedida a Constantin Von Barloewen, *O Livro dos Saberes*, Lisboa, Edições 70, 2009, pp. 467-479.
 ZIMBARDO, Philip (2007), *The Lucifer Effect. How Good People Turn Evil*, London, Sydney, Auckland, Johannesburg, Rider Books.
 ŽIŽEK, Slavoj (1993), *L'Intratable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Paris, Anthropos.
 — (1999), *Subversions du sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
 — (2005), *Irak: Le Chaudron Cassé*, Paris, Climats.
 — (2007), *El Acoso de las Fantasías*, Madrid/Buenos Aires/Romero de Terreros, Siglo XXI Editores.
 — (2008), *Organes Sans Corps. Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam.
 — (2008A), *La parallaxe*, Paris, Fayard.
 — (2008B), *For They Know Not What They Do: enjoyment as a political factor*, London/ New York, Verso.
 — (2009), *Violência. Seis Notas à Margem*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
 — (2011), *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London/New York, Verso.
 — (2011A), *Le Plus Sublime des Hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, PUF.
 — (2011B), *Comment lire Lacan*, Paris, Nous.
 — (2012), *Et pourtant ele tourne...*, Besançon, Nessy éditions.
 — (2012A), *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge/ Massachusetts/ London, MIT Press.

A PAIXÃO DA LIBERDADE É UMA LONGA SERVIDÃO: CONFLITOS HISTÓRICOS EM AGUSTINA BESSA-LUÍS

Maria do Carmo Cardoso Mendes

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS.
mcpinheiro@ilch.uminho.pt

1.

Se em *Crónica do Cruzado Osb* e *As Fúrias*, escritos em 1975 e 1976, respetivamente, Agustina analisa exaustivamente a revolução de abril, já no próprio ano da revolução o faz no romance *As Pessoas Felizes*, concluído em 7 de outubro. Trata-se, como demonstrou Álvaro Manuel Machado (1983: 97-8), de uma relevante reflexão sobre o processo histórico e sócio-político do movimento do 25 de abril, muito embora nele Agustina ainda não faça “uma desmontagem desse processo, que só viria a acontecer em *Crónica do Cruzado Osb*. (...) este romance reflecte já quer o abalo da história imediata, quer a necessidade de recuo perante essa história, recuo que a verdadeira criação estética impõe”.

Não pretendo desenvolver o tópico da revolução de abril na ficção de Agustina, porquanto ele ocupou já diversos especialistas da sua obra – Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço, Urbano Tavares Rodrigues e Isabel Ponce de Leão. Mas julgo relevante salientar as considerações de Anamaria Filizola (2014: 29):

Agustina não se interessou em abordar a sucessão de acontecimentos aberta por Abril do ponto de vista ideológico, nem enquanto narrativa factual, mas sim enquanto experiência vivida pelas suas personagens de maneira mais ou menos participativa, como realização de desejos mais ou menos conseguida, mais ou menos frustrada.

A própria Agustina afirma em *Crónica do Cruzado Osb* o privilégio concedido a personagens na sua visão de revoluções: “Em geral, as revoluções são descritas pelo prisma das ideias que elas envolvem, das heroicidades e dos horrores que nelas são cometidos. Mas ninguém as vê pela medida da timidez que se gera nas populações, da angústia que as leva a praticar delitos, tanto como a consumir as maiores aspirações” (Bessa-Luís, 2007: 194).

A revolução de abril é um bom exemplo de uma experiência histórica que interessa a Agustina pelo ângulo das suas personagens e dos efeitos que ela desencadeia nelas. Em *As Fúrias*, destaca as consequências “surpreendentes” que a revolução provocou em três mulheres (Olga, Ofélia e Mimosa): “De expansivas que eram, tornaram-se quase subversivas. Isto pela imposição de uma vontade íntima de aproveitar o movimento que alterava os costumes, para usarem com decoro de uma liberdade que nunca lhes fora outorgada” (*Idem*, 287).

Para estas três mulheres, a revolução representa a concretização de uma aspiração de liberdade e de conquista de direitos que lhes foram secularmente negados. Mas, ao mesmo tempo, o 25 de abril concretiza, quando observam a alteração de comportamentos de mulheres de condição inferior, uma ameaça a uma estratificação social bem definida entre as próprias mulheres: “As criadas, em casa, passaram a comportar-se de maneira inquietadora. (...) O sentimento de classe tinha desaparecido e, subitamente, aquelas raparigas que tanto zelavam os seus contratos, abandonavam tudo ao acaso, e iam-se embora” (*Idem*, 265).

Tal como em *As Fúrias*, também no romance de 1999 *A Quinta-Essência*, são destacadas as consequências devastadoras da revolução de abril sobre a vida da família do protagonista:

O golpe militar de 25 de abril (...) veio mudar tudo: fortuna e família sofreram com a vaga de leis, abusos, conflitos, consequências do que parecia ser apenas uma mudança de poderes. (...) José Carlos viu-se de repente sem recursos, empobrecido e reduzido à contribuição de parentes que ele não estimava (*Idem*, 1999: 19-20).

As considerações sobre a Segunda Guerra Mundial tendem também a destacar efeitos nas vidas das mulheres e novos conflitos que entre elas se geram: quando observa as transformações vividas em Portugal depois de Guerra de 1939-45, Agustina identifica um aspeto positivo – “as raparigas começaram a frequentar as Faculdades quase em massa” (*Idem*, 2006: 133) – mas aponta um outro menos benéfico, porque se reporta ao modo como as mudanças são desfavoravelmente acolhidas pelas gerações mais antigas:

(...) já tia Florinda se queixava algumas vezes dos costumes abastardados. Os criados não eram obrigados a usar luto quando alguém da família falecia; enquanto que dantes

até as preceptoras tomavam a iniciativa de vestir-se de preto quando os patrões morriam, embora não houvesse, quanto a elas, uma regra definida.

Mas a mudança andava no ar, enquanto tudo parecia minuciosamente preservado. (...) A primeira noção da mudança foi dada pelas burguesas que se emancipavam do lar, graças a mesteres novos e à sua entrada na vida pública. (...) Maria Rosa ainda abordava certos tabus, como o sexo, ainda que restrito à finalidade da procriação (*Idem*, 134).

Se conflitos históricos desencadeiam “perturbações” num equilíbrio social entre as mulheres, poderemos dizer que a conflitualidade é um dos eixos temáticos da obra de Agustina. E tal aspeto desenha-se de modo particularmente relevante no relacionamento masculino-feminino: na ficção de Agustina, não são necessários conflitos históricos para que se abram hostilidades e discórdias violentas entre homens e mulheres, que se envolvem, muito frequentemente, em relacionamentos conflituosos, guerras de poder e de legitimação conjugal, familiar e social. A afirmação das mulheres das obras de Agustina passa, a maior parte das vezes, por duras batalhas que as opõem a pais, maridos e comunidades patriarcais. O desafio à ordem simbólica vigente é, para muitas protagonistas de Agustina, uma questão de sobrevivência (não apenas de reconhecimento): é assim com Silvina, no romance *Eugénia e Silvina*, na prática do parricídio que encerra relações sempre turbulentas entre a protagonista e o pai; é assim com Ema, em *Vale Abraão*, na menorização do carácter do marido e na multiplicação de conquistas amorosas fugazes ou ainda na rejeição de preconceitos que lhe vedariam a autonomia e o espaço público; é assim também como Rosalina, em *A Corte do Norte*, deixando em mistério a sua vida e o seu desaparecimento (acidente, suicídio, fuga).

Se o mistério fascina Agustina Bessa-Luís, não surpreende que uma vasta História como é a portuguesa lhe proporcione um amplo campo de análise de conflitos e de personagens reais que nela tiveram um papel relevante e cujas biografias ficcionaliza. Tratarei este aspeto na obra *Fama e Segredo na História de Portugal*.

2.

O título desta narrativa publicada em 2010 antecipa cataforicamente o seu conteúdo: Agustina não pretende fazer mais uma História de Portugal no sentido de objetividade ambicionado pela historiografia, mas iluminar personagens e episódios enigmáticos e pouco celebrizados nos relatos típicos dos

historiadores. Este desígnio de distanciamento da reconstrução factual de episódios da História de Portugal é afirmado de modo categórico:

Não é do meu entendimento adiantar alguma coisa à História de Portugal, já escrita e comentada por pessoas doutoradas para isso. No que me aparento com os cronistas é na tentação de romancear e meter diálogos fictícios onde só se ajustam secos relatos. A História faz-se com as vozes do povo e conveniências de cortesãos. Estes muitas vezes ignoram o que se passa fora das paredes do paço, tão entretidos andam a compor e descompor os factos para seu proveito e não para sua erudição” (*Idem*, 2010: 61).

Esta observação mostra que Agustina se posiciona numa atitude de ceticismo na problematização do passado, mantendo com ele uma relação de natureza especulativa e ficcional. A sua descrença pelo relato objetivo dá lugar a uma preferência pela construção de uma História contra-fáctica na qual a História é interpretada “como um romance policial”, tal como defendeu em *Contemplação Carinhosa da Angústia* (*Idem*, 2000: 64).

Guerras e conflitos ocupam um lugar determinante na História de Portugal ao longo dos doze capítulos de *Fama e Segredo na História de Portugal* – “óperas” é o nome que lhes dá Agustina, apontando de imediato para uma indeterminação genológica do texto e antecipando a sua vertente efabulatória.

Em onze dessas “óperas”, Agustina romanceia biografias de personagens históricas envolvidas em conflitos, desde tempos anteriores à fundação da nacionalidade até à época contemporânea. Apenas a última “ópera” rompe com a sequencialidade da evocação histórica e procede a uma análise pessoal do significado da expressão “ser português”.

Nas onze primeiras óperas, bastariam os títulos para provar o relevo concedido a personagens históricas: Viriato, Afonso Henriques e D. Teresa, Leonor Telles, D. João I e D. João II, D. Sebastião, Filipe II, D. Pedro imperador do Brasil, Afonso Costa, Sidónio Pais e Salazar. Somente as óperas IX – “O regicídio” – e XII – “Delírio e melancolia” – não assinalam o protagonismo de figuras da História portuguesa.

Mas importa sublinhar que as figuras históricas não são aqui evocadas em sentido biográfico estrito; são ficcionalmente biografadas (como acontece com todas as personagens reais da produção literária da escritora).

Dentro desta orientação – ficcionalização de figuras históricas – há personagens que merecem uma atenção mais cuidada: Viriato, D. Afonso Henriques, D. Sebastião e Salazar.

3.

A escolha de Viriato como primeira figura desta galeria histórica não será casual. Ela revela uma aproximação à “tradição épica que, de Camões a Pessoa, elege o pastor/guerreiro como símbolo de resistência diante dos opositores à liberdade e autonomia lusitana” (Bueno, 2008: 412).

A tendência para romancear a biografia do biografado é desde logo evidente na comparação entre um avô da escritora e o líder dos lusitanos no confronto com os romanos: “Era um homem empreendedor e com mau gênio, o que era indício de fazedor de reinos, quando havia reinos para fazer. Como a Viriato, quando se deu conta que o modo de vestir torna urgente o respeito e a vassalagem” (Bessa-Luís, 2010: 11).

Viriato é valorizado como guerreiro (não como pastor). A reconstituição ficcional da sua biografia destaca a figura de “*homem ideal*, moldado pelo meio ambiente e o sacrifício do carácter (...), um lusitano de humilde linhagem (...), que, de bandido, ascendeu a general dum exército em guerrilha combatente contra os romanos” (*Idem*, 13-14). Se a chefia de Viriato na luta contra os romanos sai engrandecida, o mesmo não pode dizer-se do juízo de valor da narradora sobre os militares de Roma que “não seriam tanto militares como políticos”, pois buscavam na guerra “fortuna” (*Idem*, 14).

Viriato é então o pretexto para veicular um conceito pessoal de guerra que Agustina valoriza na associação ao heroísmo e ao patriotismo. De resto, as suas “façanhas guerreiras” ter-lhe-iam mesmo proporcionado um casamento em que não escolheu a noiva, mas foi por ela escolhido.

A valorização da natureza de um guerreiro acontece igualmente na biografia romanceada de D. Afonso Henriques. Agustina recorda a deficiência física que afetou o rei – “tinha as pernas coladas a partir dos joelhos, o que o tornava incapaz para o exercício das armas e montar a cavalo” (*Idem*, 29) – seguida de uma suposta intervenção miraculosa que deu lugar a “um guerreiro como não houve outro na nossa História” (*Ibidem*). O conflito entre o *Conquistador* e D. Teresa de Leão é apresentado como “uma guerra ao estilo troiano, arrebatada e sensual” (*Idem*, 30) e a hostilidade intérmina entre filho e mãe domina a evocação do primeiro rei portugueses.

A recordação de Alexandre Herculano como romancista – não como historiador – é significativa do valor concedido à ficcionalização da História: “Há muitas vezes na História, ao lado dos factos públicos, outros sucedidos nas trevas, os quais, frequentemente são a causa verdadeira daqueles e que os explicariam se fossem revelados” (*Idem*, 39).

A estima pela vertente de romancista em Herculano acontece também com Fernão Lopes, a quem Agustina dedica algumas considerações no início da “ópera” dedicada à que foi rainha de Portugal entre 1371 e 1383, Leonor Telles de Meneses (conhecida pelo cognome *A Aleivosa*). Fernão Lopes foi para Agustina “um dos melhores romancistas que enveredou pelos caminhos da História” e tal valorização fica a dever-se à sua convicção de que ele não foi

(...) um mero anotador de factos ou um conversador com o passado; (...) é um escritor nato, conhecedor da palavra, tangedor de argumentos e de coisas pensadas. (...) Não se trata apenas do historiador e daquele que regista os factos da corte com uma obediência convertida em lisonja (*Idem*, 43, 46 e 47).

Em contracorrente com o próprio sentido depreciativo do cognome atribuído à rainha, Fernão Lopes ter-se-á interessado por ela não enquanto historiador, mas porque viu em Leonor Telles uma figura de recorte literário “que ultrapassa a Macbeth, faltando-lhe a mão que foi a de Shakespeare” (*Ibidem*). Agustina especula sobre uma paixão oculta que o cronista terá sentido pela rainha, razão que o terá levado a retratá-la de modo totalmente dissonante às sugestões do cognome.

Nas biografias romanceadas de outras figuras da História de Portugal são permanentemente evocados conflitos e guerras: familiares, palacianos e internacionais. Observem-se apenas alguns exemplos:

D. João I é rememorado nos “projectos de guerra com Castela” (*Idem*, 63). Os filhos do primeiro rei da dinastia de Avis e de Filipa de Lencastre iniciaram, para Agustina, o significado da “civilização”, deixando para trás a Idade Média, convertida “num mau sonho de atrocidades trazidas pelos ventos da guerra” (*Idem*, 65);

D. João II não terá tido senão “conspirações contra ele, durante toda a vida, que foi curta e sujeita a peçonhas e traições. (...) Não estava inclinado para a guerra. (...) Não é um guerreiro, não gosta de arrostar com a morte” (*Idem*, 77, 79 e 81);

O “desastre africano” liderado por D. Sebastião em Alcácer Quibir é atribuído à personalidade inconstante do *Desejado*: o facto é que se prepara para a batalha e procede na mesma batalha duma maneira desordenada, derivações e agitação fazem o caso clínico de D. Sebastião. (...) um quebra-cabeças (...) foi e continuará a ser D. Sebastião” (*Idem*, 105, 108 e 109).

A representação de D. Sebastião é um exemplo bem acabado da recusa de reconstrução factual da História, antes referida. Escreve Agustina:

D. Sebastião foi tratado como um enfezado capitão de delírios e de toscas ambições, ou então como o seu oposto, um rei em tudo distinto, arrebatado pelos ideais colhidos nas memórias doutros Césares. (...) Nem uma coisa nem outra. D. Sebastião foi vítima do que se chama uma situação vital mal suportada, com origem possivelmente num facto que se interiorizou até ao delírio, por exemplo, o afastamento da mãe aos quatro meses de idade e que ele nunca mais viu (*Idem*, 99).

4.

Salazar não poderia estar ausente desta galeria de figuras históricas ficcionalizadas na ficção de Agustina, desde logo pelas suas posições a propósito da Segunda Guerra Mundial. A biografia do ditador é romanceada em *O Comum dos Mortais*, onde Agustina analisa ainda a instabilidade social, económica e política de Portugal nas primeiras décadas do século XX:

As finanças públicas iam de mal a pior, a bancarrota estava iminente. As greves, as bombas, o mal-estar social, o *deficit* orçamental insustentável, moviam as forças militares para quem o país era um bivaque ou uma campanha. O que restava da honra nacional estava no peito medalhado dos combatentes de 1914 e na bota da Guarda Republicana. A vida colectiva estava em estado caótico quando se formou o vigésimo quarto governo da República. Ao reprimirem-se as greves pela autoridade, a violência surgiu. Sucediavam-se os atentados, morria gente (*Idem*, 1998: 107).

Salazar interessa a Agustina como figura com aspetos que a História “oficial” não registou, porque se relacionam com o lado mais encoberto da personalidade do ditador. Em *Fama e Segredo na História de Portugal*, afirma que “Há um lado de Salazar que ninguém chega a explorar” (*Idem*, 2010: 185). Em *O Comum dos Mortais*, retrata-o psicologicamente na personagem de Mazarino. O nome, que o aproxima da figura histórica do cardeal que sucedeu a Richelieu e que foi regente de França, sugere que Salazar foi uma espécie de clérigo disfarçado exercendo a governação de um padre. Tal como o cardeal submeteu os nobres franceses à monarquia absoluta, assim o ditador português se mostrou um homem fascinado pelo poder, convencido de que “o exercício do poder depende muito dum treino técnico que o pode tornar atractivo para os seguidores. O poder cujo estratagemas é o da paz tem mais probabilidades de durar do que o que é franqueado pela guerra” (*Idem*, 1998: 296).

Tal entendimento do exercício do poder explica, na perspectiva de Agustina, a neutralidade do governo de Salazar durante a Segunda Guerra Mundial:

A política externa, durante a guerra, foi uma política pessoal. (...) Mazarino não gostava da guerra, mas também a paz não era o seu elemento. A amnistia, talvez. Durante uma amnistia, evitam-se os choques de nervos que inutilizam os melhores políticos (*Idem*, 338 e 343).

Salazar teria sido dominado pelo terror de uma invasão alemã e pelo esforço de manter a neutralidade portuguesa:

O tempo da guerra foi particularmente alarmante e Salazar viveu muitas noites de insónia ao ponderar o avanço alemão. (...) para sairmos ilesos da guerra, tivemos de contribuir com mantimentos de que o povo português sofreu um forte racionamento, junto com uma simulação de possíveis bombardeamentos para impor a temperatura bélica do momento” (*Idem*, 185).

Também a indiferença do ditador perante a guerra colonial é interpretada como uma decisão sustentada numa política pessoal de conveniências:

– O que se pode fazer num país onde para conspirar se vai para um restaurante de luxo?
– Mazarino recusava-se a aumentar o potencial bélico porque preferia perder as Colónias com os cofres cheios, a conservá-las com os bolsos vazios. – Não vou desperdiçar dinheiro em armas para enriquecer os outros. Os capitalistas que paguem a guerra. É mais deles do que minha. (...)

Nunca estivera frente a frente com os seus aliados nem com os seus inimigos e continuava a depositar uma espécie de fé rural no essencial, que é agricultura e os transportes. Ele julgara, como os alemães do estado-maior, que a guerra seria rápida e não teria repercussões sobre a economia civil. Por isso a sua fase pró-germânica e os negócios com o Reich passariam despercebidos à população. Gradualmente, viu-se comprometido num esforço da guerra que lhe era estranha e que o obrigava a contribuir para os *stocks* de minério ilegalmente constituídos a partir de 1943 (*Idem*, 352 e 358).

5.

A representação de guerras e conflitos ocupa, como se viu, um lugar privilegiado na obra de Agustina Bessa-Luís, o que não é fortuito se se considerar o relevo que a sua ficção concede à História, em particular à de Portugal, na qual conflitos bélicos tiveram um peso determinante desde a ocupação românica da Península Ibérica até ao final da guerra colonial, já na década de 1970. A respeito desta, afirma Agustina que “experiência da guerra do Ultramar é uma ferida que não fechou ainda” (*Idem*, 2000: 228).

No que concerne a conflitos históricos que fazem parte da História de Portugal – e que ocupam uma parte muito significativa de *Fama e Segredo na História de Portugal* – deve, no entanto, assinalar-se que tais conflitos são considerados por Agustina uma espécie de inevitabilidade despoletada sobretudo por “segredos” das personalidades que biografava ficcionalmente.

Este aspeto confirma a firmeza de Agustina sobre a aversão à guerra ou então uma participação escusada e sem convicção por parte dos portugueses.

Sobre o envolvimento de Portugal na Primeira Grande Guerra, assinala como razão provável, embora sigilosa – mais um dos “segredos” da História do país – a ambição dos dirigentes do país em “marcar posição nas colónias, mas isto só era admitido em privado. Para o público em geral, Portugal cumpria a aliança luso-britânica e satisfazia uma honra que os séculos tinham consolidado” (*Idem*, 2010: 167). A esta pretensão juntar-se-ia o efeito imediato de “reforçar a república” (*Idem*, 168).

Tais motivações não iludiram, todavia, uma participação totalmente dispensável:

Se uma guerra inútil é, em política, o pior dos males, Portugal teve que viver uma guerra inútil, e a Flandres foi para os Portugueses um pelourinho onde se expuseram todas as nossas fraquezas. Fraquezas acumuladas através dos séculos onde as glórias acabam por ser perversas e não corresponder à História (*Idem*, 176).

Se, como pensa Agustina, os portugueses são hostis à guerra, pois, oximoricamente, o estado que melhor lhes convém “é o da revolução passiva” – exemplarmente personificado em Salazar –, porque o português “Não age, não se adapta, mesmo ao que parece fazer parte das suas convicções mais profundas” (*Idem*, 130), como explicar esta aversão e, ao mesmo tempo, a participação do país em tantos conflitos na sua longa História?

A aversão é explicada por Agustina em função de uma espécie de conformismo secular que raramente desaparece nos portugueses para dar lugar a uma ambição de liberdade:

De tempos a tempos, os portugueses acordam para a liberdade, o amor de si próprios. Não tem que ver com a igualdade e a fraternidade. Pelo contrário. É uma paixão de valorizar a sua imagem e de lhe dar argumentos para assumir um poder, seja ele qual for. O estado que melhor convém ao português é o da revolução passiva. (...) O português não é conflituoso, é desordeiro. O conflito está na mente; a desordem está no coração (*Idem*, 2010: 187 e 194).

Se, como escreve Agustina no *Dicionário Imperfeito*, a guerra, em termos abstractos, “é apetecível” (*Idem*, 2008: 30), para os portugueses não é desejável, mas inevitável, o que explicará o envolvimento do país num elevado número de conflitos.

Ao contrário do que se passará com outros povos, o português entende que “a guerra nunca foi mestra de bravura, enquanto que foi sempre um protocolo da violência” (*Idem*, 2000: 31).

Se ao longo dos séculos os portugueses participaram em tantas guerras – por exemplo, na batalha de Aljubarrota, sobre a qual Agustina reflectiu numa conferência proferida em 1994, na Batalha – não o fizeram movidos pela exibição de “proezas viris, de necessidade política” e de “oportunidades históricas”, mas porque nelas projetaram “o valor da liberdade” (*Idem*, 2000: 226-7). Por isso, a batalha de Aljubarrota é para Agustina a síntese simbólica dos mais importantes conflitos bélicos portugueses: da Primeira Guerra Mundial, onde vê “o combatente de La Lys (...) entre o fumo do gás venenoso e a lama das trincheiras”; da guerra colonial, onde observa como “o sorriso” do soldado do Ultramar

(...) ainda resplandece na amurada, como se com ele quisesse abarcar o horizonte da pequena nação que faz grande a comunidade de portugueses. Ambos estavam persuadidos de que entrar na guerra não era razoável. Mas o coração não pergunta razões quando avalia a extensão das lágrimas e se pergunta sobre a maneira de as fazer parar” (*Idem*, 227-8).

Para Agustina Bessa-Luís, as guerras não fazem parte do código genético português; aconteceram quando “a paixão da liberdade” acordou após uma “longa servidão”.

Referências

- BESSA-LUÍS, Agustina (1998), *O Comum dos Mortais*, Lisboa, Guimarães Editores.
 BESSA-LUÍS, Agustina (1999), *A Quinta-Essência*, Lisboa, Guimarães Editores.
 BESSA-LUÍS, Agustina (2000), *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores.
 BESSA-LUÍS, Agustina (2006), *As Pessoas Felizes*, Lisboa, Guimarães Editores.
 BESSA-LUÍS, Agustina (2007), *As Chamas e as Almas. Crónica do Cruzado Osb. As Fúrias*, Lisboa, Guimarães Editores.
 BESSA-LUÍS, Agustina (2008), *Dicionário Imperfeito*, Lisboa, Guimarães Editores.

- BESSA-LUÍS, Agustina (2010), *Fama e Segredo na História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores.
- BUENO, Aparecida de Fátima (2008), “Agustina, entre a história e a ficção”, in Isabel Ponce de Leão (org.) *Estudos Agustinianos*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 409-415.
- FILIZOLA, Anamaria (2014), “Jogos da cabra-cega”, *Colóquio Letras* 187, pp. 26-33.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1983), *Agustina Bessa-Luís. O imaginário total*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

AS MULHERES TÊM FIOS DESLIGADOS

FIGURAÇÕES DO MASCULINO E CONFLITO ÉTICO NAS CRÓNICAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Maria Paula Lago

UNIVERSIDADE DO MINHO – CEHUM

paulalago@sapo.pt

A análise que nos propomos hoje efetuar visa, em primeiro lugar, evidenciar pontos de conflito entre figurações estereotípicas do masculino e estruturas éticas da entidade responsável pelo(s) discurso(s) da crónica “As mulheres têm fios desligados”, de António Lobo Antunes. Adicionalmente, ensaiaremos uma análise dos processos de figuração das entidades discursivas aí configuradas, relacionando-as com relações de poder entre as diversas entidades discursivas.

No que toca aos objetivos enunciados, cumpre assinalar a riqueza do *corpus* disponibilizado pelas crónicas deste autor, nomeadamente no que se refere a definições estereotípicas de género. A tal acresce o facto de que Lobo Antunes seguramente dispõe de um acervo significativo de comportamentos, percepções, imagens verbais e visuais e discursos para a figuração dos seus personagens, nomeadamente no que se reporta a conflitos conexos com a estruturação do Eu. Nestes seguramente se inscrevem os de género enquanto *grupo social* (VAN DIJK, 2005), significativamente presentes nas crónicas do autor e testemunhos *literários* de tais conflitos. Para além disso, a omnipresença da focalização interna e de uma forte componente de imagens internalizadas, refletindo o conflito verbal e conceptual da narrativa interior, institui-se como esclarecedora dos conflitos de género, essencialmente na perspetiva do casal heterossexual. O resultado é frequentemente uma prosa poética com elevado grau de verosimilhança e de cariz recorrentemente patológico, da qual textos como “Teoria e prática dos domingos” se constituem como exemplo significativo.

Assumimos também como inquestionável a capacidade da literatura de integrar e desenvolver o léxico do discurso da medicina, contribuindo para a uma consciência de si – e do outro – que é simultaneamente uma imagem

biopsíquica e imagético-verbal (LAGO, 2014). Tal consciência, assim construída por via da literatura, não só contribui para a capacidade de autodiagnóstico, como para uma correlativa capacidade de figuração de si e, nela, do jogo de dissociação e individuação indispensável à sobrevivência. Assim, a literatura funciona como instrumento prospetivo de reconhecimento de ameaças à integridade do Eu – à construção da identidade – decorrendo de tal uma função preventiva no que respeita à adaptabilidade social e à saúde física e psíquica” (LAGO, 2014)

Questões adicionais como a da legitimidade da crónica como exemplar da produção literária de Lobo Antunes ou a da traduzibilidade de um universo linguístico, físico e social confinado à dimensão nacional (ainda que com a inclusão do espaço e do tempo coloniais) – encontram-se já consignadas nas atas do Congresso *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes* (2003). A este respeito, veja-se as contribuições de Carlos Reis, Filomena Barradas, e Maria Micaela Ramón, para a primeira dessas interrogações; para a segunda, assinala-se a particular contribuição interlinguística e intercultural de Richard Zenith. Como observa Micaela Ramon (2003: 193), as crónicas de ALA figuram repetidamente um Eu “em crise, fragmentado, descentrado, reduplicado, exposto ao sentimento manifestado na perplexidade com que encara a vida e que resulta da incomunicabilidade a que está sujeito”. Ainda de acordo com Ramon (ibid.) nessas crónicas, “o tempo apresenta-se destituído da sucessão cronológica que opõe passado, presente e futuro; o passado projecta-se constantemente no presente, dissolvendo a noção de futuro”. Consideramos portanto que se trata de exemplares discursivos particularmente adequados à prospeção de marcas linguístico-pragmáticas de conflito, quer este se situe no âmbito individual ou no de grupo.

As tarefas assinaladas requerem a identificação das vozes presentes no discurso global da crónica, nomeadamente a voz que consideramos como principal e, adicionalmente, responsável pelo macrodiscurso constituído pela crónica. Neste particular, sublinhe-se que este trabalho, parcelar e essencialmente exploratório, se insere num projeto de estudo das figurações do masculino nas crónicas deste autor, que prevê a observação e análise dessas figurações enquanto auto-imagens ou advindo da focalização de um Outro, masculino ou feminino. Tal perspectiva implica a distinção entre a voz autoral e a das personagens configuradas, ou, em paralelo, a que possa estabelecer-se entre uma voz própria e uma voz reportada nos discursos em análise. De facto, a crónica implica, frequentemente, uma estreita associação entre as imagens

de mundo, opiniões e comentários de um narrador e as do autor empírico, pressupondo este como instância discursiva responsável por essas opiniões, comentários e imagens de mundo.

Uma primeira abordagem desta questão tomou em conta reflexões anteriores, nomeadamente as que se prendem com a figuração do autor na obra de José Saramago, na qual ensaiámos, entre outras, a distinção entre voz própria e voz atribuída (LAGO, 2007: 240), partindo da premissa de que a primeira institui uma relação de proximidade e identificação com a figura autoral, nomeadamente no que respeita, de um modo geral, à crónica. Para além disso, a crónica assume uma tipologia textual mista que possibilita, em simultâneo ou singularmente, conexões significativas com o *ethos* da entidade enunciativa, seja ela coincidente com autor textual (ou mesmo com o autor empírico), seja ela a de um narrador de primeira ou de terceira pessoa; num caso como noutro são perceptíveis posicionamentos ideológicos e figurações de personagens ou grupos concordantes com a análise e crítica sociais operadas - ou expectáveis. Neste particular, podem inserir-se as figurações de personagens que, como sucede frequentemente nas crónicas de António Lobo Antunes, expressam ou demonstram aspetos conflituais dos estereótipos de grupo figurados, traduzíveis e traduzidos no conflito interior de um Eu fragmentado ou desconexo.

Para uma análise que se pretende crítica, tivemos em conta que a produção e recepção de um texto são atos sociais (VAN DIJK, 1987: 176), mesmo quando esse texto é um texto inegavelmente literário, como sucede frequentemente com as crónicas que, ainda assim e de acordo com o mesmo autor, consubstanciam, no mínimo, *actos verbais rituais* com a correspondente força ilocutiva.

Considerámos ainda que as crónicas de ALA colocam problemas adicionais conexos com o seu hibridismo tipológico, pelo que ensaiamos desde já uma distinção entre as possíveis vozes enunciativas. A crónica que constitui o objeto central deste trabalho não coloca problemas de maior no âmbito desta perspectiva, uma vez que se trata de um texto que incluímos na ficção autobiográfica. Trata-se de textos que, com frequência assinalável em registo de primeira pessoa, apresentam factos, episódios, pessoas e relações, entre outras referências que permitem associá-los à pessoa do autor empírico enquanto efetivo produtor do discurso. Note-se, no entanto, que algumas das crónicas com as características apontadas podem incluir-se nas que considerámos mistas, por conterem elementos dificilmente identificáveis com uma biografia na sua acepção mais estrita, a dos factos públicos e mediáticos da vida do autor, ou apresentarem sequências, ficcionais ou não, de algum modo díspares dos eventos classificáveis

como autobiográficos; apesar desta especificação, as duas tipologias partilham, em nossa opinião, a figuração da personagem do autor empírico como sujeito de enunciação - em termos mais prosaicos, são crónicas de cuja leitura decorre, quase inevitavelmente, a figuração da personagem do escritor António Lobo Antunes. A estas duas etiquetas (autobiográficas e mistas), acresce a dos textos ficcionais, que se inserem numa tipologia narrativa de estreita vizinhança com o conto ou o romance; frequentemente na primeira pessoa e privilegiando um discurso interno de forte componente visual, tais textos podem de algum modo organizar-se em função de tópicos discursivos de relevância comprovada ao longo da análise. Na sua grande maioria, estes textos apresentam personagens centrais a quem é confiada a enunciação, desenvolvendo-se a sua figuração por instrospeção e focalização interna, que inclui o discurso reportado do Outro; a personagem narra e narra-se, pelo que, como acima se adiantou, o conflito verbal traduz linhas de tensão de significativa limpidez. As especificidades discursivas no que toca à definição de voz têm sobretudo em conta o facto de se considerar esta como própria ou atribuída, singular ou conjunta, narrante ou narrada, anónima ou identificada, implicada ou neutra, podendo mais de uma das dicotomias concorrer, em simultâneo, para a caracterização de uma voz.

O título da crónica (“As mulheres têm fios desligados”) topicaliza as mulheres como instrumento de uso doméstico, que frequentemente - ou sempre, atendendo ao carácter de generalização veiculado pelo presente do indicativo e à seleção de um verbo com carácter de predicador - não funcionam como seria expectável. Funcionam, no entanto, pressupostamente, uma vez que a ausência de artigo, não quantificando nem especificando os fios desligados, pressupõe que não serão todos. Adicionalmente e pelo carácter genérico decorrente da utilização do artigo definido, o título assinala o grupo que será pressupostamente o objeto da enunciação (as mulheres), definindo por oposição o grupo em conflito de funcionamento - obviamente, os homens que, por inferência opositiva, se espera que tenham todos os fios ligados.

Publicada inicialmente na *Visão* de 31 de Julho de 2008^[1], esta crónica recebe respostas mediáticas das quais destacamos a de Inês Pedrosa, na sua rubrica *Crónica Feminina* do jornal *Expresso*, sob o título “Depois chorei um bocado e passou-me”, frase confessadamente “roubada” da crónica de Lobo Antunes. Entre louvores ao autor e ao título “provocatório” da crónica, Pedrosa desenvolve o tópico dos fios desligados nas mulheres e das suas causas intrin-

1 Posteriormente integrada no *Quinto Livro de Crónicas*.

secamente sociais, femininas e domésticas. Pedrosa tem seguramente razão mas, citando de cor Saramago, “tudo isto pode ser contado de outra maneira”.

A sequência de abertura, que considerámos dividida em três momentos, define, inicialmente, o modelo narrativo da situação discursiva de grupo (o pai e a filha, os homens enquanto grupo de pares e focos de conflito). Em seguida, surge, reportado por voz feminina, o discurso estereotípico masculino, seguindo-se-lhe um posicionamento do enunciator perante a narrativa de grupo. Nesta sequência de abertura o modelo proposto é o da posição masculina perante os relacionamentos amorosos de uma filha, a posição do enunciator é topicalizada pelos adjetivos “cobardes” e “corajosas”, no que respeita aos respetivos grupos de género. O grau elevado de polaridade destas topicalizações destaca a dimensão conflitual de género; o adjetivo “cobarde” pressupõe a existência de uma ameaça e de uma fragilidade ética que obsta a que se enfrente essa ameaça com dignidade humana; encontra-se ligado à arte da guerra e designa também, por extensão, quem utiliza estratégias eticamente condenáveis para enfrentar essa ameaça. A situação pragmática de conflito modelizada é a da ruptura de uma relação amorosa.

Há uns tempos a Joana

– Pai, acabei um namoro à homem //

perguntei como era acabar um namoro à homem e vai a miúda

– Disse-lhe o problema não está em ti, está em mim //

o que me fez pensar como as mulheres são corajosas e os homens cobardes.

O desenvolvimento desta crónica (exposição e confirmação) desenvolve-se em quatro momentos. Esses quatro momentos são introduzidos pela voz dominante da personagem autoral, recorrendo a proposições de repetição e alargamento semântico da topicalização negativa dos homens que confirmam a importância e relevância dessa topicalização. A nossa atenção focar-se-á mais especificamente em alguns elementos cujos pressupostos ou extensões semânticas possibilitados - e confirmados - a nível macrotextual, na medida em evidenciam fatores de conflito patentes nas figurações do masculino.

Na primeira sequência de desenvolvimento (parágrafo abaixo, destaques nossos a negrito^[2]), a topicalização negativa é repetida e exemplificada através de nova topicalização acompanhada de comentário, recorrendo a vozes do

2 Nas diversas sequências, os destaques serão sempre e igualmente de nossa responsabilidade.

masculino reportadas, que tanto incluem o discurso endereçado às mulheres como o discurso intergrupar masculino. O comentário inicial sugere a dependência dos homens face a uma relação, surgindo em seguida um outro sobre a (in)capacidade de verbalização dos homens, em tópico introduzido por adjetivação. A cobardia dos homens surge igualmente figurada como **cobardia verbal**, sendo figurada por comentários de responsabilidade da voz narrativa e relativos ao carácter indireto do discurso masculino estereotípico endereçado às mulheres (“discursos vagos, circulares”; “declarações do género de”). A figuração do grupo masculino é subsequentemente alargada por voz reportada, isto é, pela narração de estereótipos dicursivos de estrita circulação intergrupar masculina (“amandei-lhe aquelas lérias do costume). Neste último passo, saliente-se a distanciação de registo de língua patente em “amandei-lhe”, como estratégia de distanciação ética da personagem autoral. A sequência termina com uma proposição do discurso intergrupar masculino que se revelará estratégica a nível macrotextual (“Chora um dia ou dois e passa-lhe”).

Em primeiro lugar *só terminam uma relação quando têm outra*. Em segundo lugar são **incapazes** de

- Já não gosto de ti
de

- Não quero mais

chegam com **discursos vagos, circulares**

- Preciso de tempo para pensar

- Não é que não te amo, amo-te, mas tenho de ficar sozinho umas semanas
ou **declarações do género de**

- Tu mereces melhor do que eu

- Estive a reflectir e acho que não te faço feliz

- Necessito de um mês de solidão para sentir a tua falta
e aos amigos

- Dá-me os parabéns que lá me consegui livrar da chata

- Custou-me mas foi

- Amandei-lhe **aquelas lérias do costume** e a gaja engoliu

- Chora um dia ou dois e passa-lhe

A segunda sequência de desenvolvimento inicia-se com uma questão retórica (voz própria, primeira pessoa gramatical, coincidência com a personagem-autor) sobre “se os homens gostam verdadeiramente das mulheres”. A questão retórica surge, na sequência, como tópico de negação - os homens não

gostam verdadeiramente das mulheres. Como comprovação desta proposição, a personagem-autor desenvolve os mais habituais estereótipos do masculino na relação conjugal (a mulher como electrodoméstico, a ausência de empatia, a incapacidade de novidade, a ternura como estratégia para o sexo, a cobardia verbal); assume imputações estereotípicas de grupo feminino em relação aos homens, propondo-as como tópicos negativos da caracterização do grupo masculino. Essas imputações reafirmam e exemplificam, quer pelas proposições, quer pelas estratégias discursivas, a topicalização negativa, incidindo sobre a ausência de empatia, o egoísmo, a cobardia, a visão da mulher como instrumento de uso doméstico.

Neste ponto, a questão que se coloca é a da dissociação do autor do seu grupo de género, mais especificamente no que respeita aos estereótipos do discurso intergrupar masculino – relativamente à qual se assinalou já o distanciamento de registo de língua e se assinala neste momento a dissociação relativa ao estereótipo de grupo. Ainda nesta segunda sequência e após ter assumido em voz própria esse estereótipo negativo, o autor reporta discursos de figuração do feminino no âmbito do discurso intergrupar masculino. Esses discursos espelham, de algum modo e como que em resposta de género, as imputações efectivadas em voz própria, em dissociação do grupo masculino.

e pergunto-me se os homens gostam **verdadeiramente** das mulheres. Em geral **quem uma empregada que lhes resolva o quotidiano e com quem durmam**, uma companhia porque **têm pavor da solidão**, alguém que os **ampare nas diarreias, nos colarinhos das camisas e nas gripes, tome conta dos filhos** e não os aborreça. Não se apaixonam: entusiasmam-se e nem chegam a conhecer com quem estão. **Ignoram o que ela sonha**, instalam-se no sofá do dia a dia, **incapazes de introduzir o inesperado** na rotina, **só são ternos quando querem fazer amor** e acabado o amor **arranjam um pretexto** para se levantar
(chichi, sede, fome, a janela de que se esqueceram de baixar o estore)
ou fingem que dormem //
porque **não há paciência** para abraços e festinhas,
pá, e a respiração dela faz-me comichão nas costas, a mania de ficarem agarradas à gente, no ronhónhó, a mania das ternuras, dos beijos, **quem é que atura aquilo?** Lembro-me de um sujeito que explicava
– O maior prazer que me dá ter relações com a minha mulher é saber que **durante uma semana estou safo**
e depois pegam-nos na mão no cinema, encostam-se, colam-se, **contam histórias sem interesse** nenhum que nunca mais terminam, querem **vari**ar de restaurante, querem

namoro, diminutivos, palermices e nós ali **a aturá-las**. O Dinis Machado contava-me de um conhecedor que lhe aclarava as ideias

– As mulheres têm fios desligados

e um outro elucidou-me que eram como os telefones: avariavam-se sem que se entenda a razão, **emudecem, não funcionam e o remédio é bater com o aparelho** na mesa para que comecem a trabalhar outra vez

No processo de figuração de grupo(s) desta segunda sequência, assinala-se, para posterior análise num corpus mais alargado, os processos de transição de voz própria para voz atribuída e reportada, dos quais se destacam: a) um segmento discursivo neutro no que respeita à distinção de voz, na medida em que o macrotexto admite sem conflito qualquer das atribuições (“porque não há paciência para abraços e festinhas”); b) o discurso indireto livre com valor genérico após dois pontos (“avariam-se...”)

De assinalar ainda, no que toca à definição do grupo masculino, a menção de um referente autobiográfico de grupo masculino da personagem-autor (Dinis Machado), bem como a figura do conhecedor (de mulheres) como referente do grupo masculino cujo estereótipo negativo se desenvolve; para posterior desenvolvimento ainda e relativamente a este último, a dimensão irónica de verbos como “aclarar” (as ideias) ou “elucidar”.

A terceira sequência de desenvolvimento apresenta dois aspetos que considerámos significativos na macroestrutura textual, uma vez que apresenta, pela primeira vez, a voz e atitude femininas, até agora apenas consignadas na assunção pelo personagem-autor das suas imputações de género - ou, por inferência opositiva, na topicalização negativa dos homens.

Esta sequência inicia-se com uma algo críptica “pena das mulheres” que poderá de algum modo encontrar extensão semântica adequada no parágrafo final da sequência, relativo à “miséria” comum de homens e mulheres no âmbito da relação amorosa conjugal. Ainda assim, o autor não manifesta ter pena dos homens, a menos que ela se projete retroativamente a partir desse mesmo parágrafo, que veremos em seguida - ou incida mesmo, em jogo de oposições, sobre a valoração negativa dos homens.

Tornam-se explícitas, neste momento, a coragem e a capacidade pragmática de verbalização das mulheres, uma vez que se narra, em voz reportada, um habitual discurso claro (informam) e revelador da coragem que os homens são incapazes de demonstrar (“Já não gosto de ti”, “Não quero mais”). No que respeita aos homens, a topicalização alarga-se à inconsistência de comportamen-

tos e atitudes (da infantilidade e chantagem emocional à ameaça e à agressão) e às suas “figuras tristes” e “cenas ridículas”. Esta topicalização pressupõe irregularidade face a preceitos sociais de comportamento (inter e intragrupais).

Meu Deus, que pena me dão as mulheres. Se **informam**

- **Já não gosto de ti**

se informam

-**Não quero mais**

aí estão **eles** a **alternarem a agressividade com a súplica, ora violentos ora infantis**, a fazerem esperas, a **chorarem** nos SMS a **levantarem a mãozinha e, no instante seguinte, a ameaçarem matar-se**, a perseguirem, a insistirem, a **fazerem figuras tristes**, a escreverem cartas **lamentosas e ameaçadoras**, a entrarem pelo emprego dentro, a pegarem no braço, a sacudirem, a **mandarem flores eles que nunca mandavam flores**, a colocarem-se de plantão à porta dado que aquela puta há-de ter outro e vai pagá-las, dispostos a **partes-gagas, cenas ridículas, gritos**

Para além das observações já efetuadas, o último parágrafo desta terceira sequência topicaliza as fantasias sexuais de grupo em termos de oposição de proximidade factual. Tipificada pela voz dominante como “a miséria da maior parte dos casais”, a fantasia sexual feminina é de tipo idolátrico, ao passo que a fantasia masculina é apresentada como conexas com uma proximidade factual; uma vez mais, a relevância destas observações será verificada em corpus mais alargado.

A miséria da maior parte dos casais, elas a sonharem com o Zorro, com o Che Guevara ou eu, eles a sonharem com o decote da vizinha de baixo, de maneira que ao irem para a cama são quatro: os dois que lá se deitam e os outros dois com quem sonham.

A quarta e última sequência do desenvolvimento opera igualmente uma redução, desta feita a redução do alvo da apreciação negativa - os homens, mas estritamente no que toca à sua relação com as mulheres - no qual se inclui o próprio autor (fui cobarde, idiota, desonesto e rasca). Esta *captatio* de teor apologetic e confessional, acompanhada de uma perspectiva de futuro (“resta-me esperar que ainda não seja tarde para mim”) é precedida de uma retoma do modelo (preocupação com as relações amorosas das filhas) que, adicionalmente, reduz a extensão semântica da topicalização ao eliminar a hipótese de rutura por parte da mulher. Em paralelo, esta sequência reitera a topicalização inicial, reiterando igualmente e por extensão temporal, o seu carácter genérico e de predicação do masculino (“cobardes como sempre”).

Como observações conexas com esta sequência em particular, cabe assinalar a particular predicação do grupo masculino em análise, em que desta feita se integra o personagem-autor, ainda que num passado explicitamente recusado como integrante do seu *ethos* atual (“cobarde”, “idiota”, “desonesto”, “rasca”). Esta última afigura-se como eventualmente produtiva em corpus mais alargado, sobretudo tendo em conta a já assinalada marca de registo de linguagem, bem como o perfil do “caramelo” que possa ser fator de conflito na relação com a mulher/filha.

Sinceramente as minhas filhas preocupam-me: receio que lhe caia na sorte um caramelo que passe à frente delas nas portas, não lhes abra o carro, desapareça logo a seguir por chichi-sede-fome-persiana-mal-descida-e-os-ladrões-percebes, não se levante quando entram, comece a comer primeiro e um belo dia

– O problema não está em ti, está em mim

a mexerem na faca à mesa ou a atormentarem a argola do guardanapo, **cobardes como sempre.**

Não tenho nada contra os homens: até gosto de alguns. Dos meus amigos. De Schubert. De Ovídio. De Horácio, de Virgílio. De Velásquez. De Rui Costa. De Einzenberger. Razoável, a minha coleção. **Não tenho nada contra os homens a não ser no que se refere às mulheres. E não me excludo: fui cobarde, idiota, desonesto.**

Fui

(espero que não muitas vezes)

rasca.

Volta e meia surge-me na cabeça uma frase de Conrad em que ele comenta que tudo o que a vida nos pode dar é um certo conhecimento dela que chega tarde demais. **Resta-me esperar que ainda não seja tarde para mim.** A partir de certa altura deixa-se de se jogar às cartas connosco mesmos e de fazer batota com os outros. O problema não está em ti, está em mim, que extraordinária treta. Como os elogios que vêm logo depois: és inteligente, és sensível, és boa, és generosa, oxalá encontres etc., **que mulher não ouviu bugigangas destas?**

A sequência de fecho narra um episódio de resposta a um final de relação “à homem”, por parte de “uma amiga” da personagem-autor. Para além de uma semantização atitudinal da já implícita *coragem* da mulher, assinala-se o défice de empatia e reitera-se o caráter estereotípico da comunicação masculina, desta vez da verbalização amorosa (as cartas podem ser endereçadas a outra, basta mudar o nome). Curiosamente e pela primeira vez, a reação à rutura por parte da mulher corresponde ao estereótipo enunciado no discurso intragru-

pal masculino (“Depois chorei um bocado e passou-me”). No que toca à figuração do masculino por parte da personagem-autor, surge um homem de cara “à banda” perante o modo como a mulher reage à estratégia estereotípica de rutura, pressupondo esta expressão o seu desconcerto face à atitude da figura feminina.

O desfecho da narrativa, elíptico, projeta por hipálage uma difusa atmosfera de suavização do(s) conflito(s) - que poderão assim situar-se no modelo situacional ou na consistência ética da personagem-autor.

Uma amiga contou-me que o marido iniciou o discurso habitual

– Mereces melhor que eu

levou como resposta

– Pois mereço. Rua.

Enfim, mais ou menos isto, e estou a ver a cara dele à banda. Nem uma lágrima para amostra. Rua. A mesma lágrima para amostra. Rua. A mesma amiga para uma amiga sua

– **O que faço às cartas de amor** que me escreveu?

e a amiga sua

– Manda-lhas. Pode ser que lhe façam falta

Fazem de certeza: **é só copiar mudando o nome**. Perguntei à minha amiga

– E depois de ele se ir embora?

– **Depois chorei um bocado e passou-me.**

Ontem jantámos juntos. Fumámos um cigarro no automóvel dela, fui para casa e comecei a escrever isto. Palavra de honra que na janela uma árvore a sorrir-me. Podem não acreditar mas uma árvore a sorrir-me.

Considerações finais

O discurso masculino é duplo, em si mesmo opositivo ou contraditório e desde logo diferenciado pelo grupo a quem se destina. O discurso masculino prototípico em relação ao relacionamento com as mulheres parece constituir-se como factor de rejeição intra-grupo e inter-grupos de género. Os homens surgem configurados como aceitáveis, exceto no que respeita à sua relação com as mulheres; adicionalmente atribui-se à relação com as mulheres não só a origem de atitudes e verbalizações pouco claras e cobardes, como também de uma oscilação entre estados psíquicos conflituais, eventualmente reveladores de factores de perturbação na construção identitária e de grupo. As perspectivas já aduzidas sugerem ainda alguns factores de conflito, entre os quais se destacam a dependência emocional / sexual, a incapacidade ou cobardia verbal; surge ainda indiciada a

incapacidade de gestão doméstica e familiar, ou mesmo a incapacidade de reconhecer o Outro para além do estereótipo. A figuração da mulher não contraria o protótipo negativo, ainda que na sua dimensão especular prototípica sugira exploração adicional. A análise desta crónica carece ainda, por isso mesmo, de cotejo com um corpus mais alargado, nomeadamente e numa fase imediatamente subsequente, com uma outra crónica de título “O que são as mulheres”, publicada inicialmente na revista *Visão* de 20 de Julho de 2006 e posteriormente integrada no *Quarto Livro de Crónicas*. Trata-se de uma crónica que enquadrámos como texto ficcional, narrada em primeira pessoa por uma personagem masculina e que, entre outras prováveis intertextualidades, partilha com a acima analisada o tópico do **telefone avariado**.

Referências

- ANTUNES, António Lobo (2001), *Quarto Livro de Crónicas*, D. Quixote, Lisboa.
 — (2013), *Quinto Livro de Crónicas*, D. Quixote, Lisboa.
- BARRADAS, Filomena (2003), “Da Literatura Alimentar ao Romance das Páginas de Espelhos – Uma Leitura do Livro de Crónicas de António Lobo Antunes”, *Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa – Évora, Publicações Dom Quixote, pp. 133-139.
- LAGO, Maria Paula S. S. S. (2014), “Literatura e registo(s) da construção da identidade”, XV Colóquio de Outono, Braga.
 — (2007), *José Saramago: narrador, autor, pressupostos éticos, estéticos e ideológicos* (Feijó, Elias Torres, orientador), Tese de doutoramento, Santiago de Compostela: [s.n., D.L. 2012], Biblioteca Nacional de Portugal, CDU: 821.134.3-31Saramago, José.09(043), Cota L. 111882 V.
- PEDROSA, Inês, “Depois chorei um pouco e passou-me”: <http://expresso.sapo.pt/depois-chorei-um-bocado-e-passou-me=f386431> (acedido em Outubro 2014).
- RAMON, Maria Micaela (2003), “A Vida, a Morte, a Ausência de Amor e a Incomunicabilidade – Tópicos da Visão do Mundo de Lobo Antunes na Construção de Sensibilidades Contemporâneas”, *Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa – Évora, Publicações Dom Quixote, pp. 187-194.
- REIS, Carlos (2003), “António Lobo Antunes: Uma Casa de Onde Se Vê o Rio”, *Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa – Évora, Publicações Dom Quixote, pp. 19-33.
- VAN DIJK, Teun A. (1987), (Van Dijk, T. A. et alli), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.
 — (2005), *Discurso, Notícia e Ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso*, Porto, Campo das Letras.
- ZENITH, Richard (2003), “A Desordem Natural das Coisas e Como Destraduzi-la”, *Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa – Évora, Publicações Dom Quixote, pp. 395-401.

Conflito e Trauma



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

ISBN 978-989-755-178-9



9 789897 551789